

Zwischen Vertrautheit und Fremdheit
– Modernismus im Tanz und die Entwicklung des koreanischen
Sinmuyong –

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Okju Son

Berlin 2013

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Eun-jeung Lee

Tag der Disputation: 15. Januar 2014

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Tanzmoderne im Westen	
2.1. Tanz und Wissen: Geistige Wahrnehmung von Tanz im modernen Zeitalter	11
2.1.1. Einfluss der natur- und geisteswissenschaftlichen Diskurse	13
2.1.2. Die technische Entwicklung und ihr Effekt auf den Tanz	20
2.1.3. Kulturkonsum	26
2.2. Zwei Physiognomien der modernen westlichen performativen Künste: Der Einfluss des Anderen und die Interpretation des Anderen	34
2.2.1. Der Kontakt der Theateravantgarde mit der ostasiatischen Bühnenkunst	36
2.2.2. Die Interpretation des Anderen im modernen westlichen Tanz	43
3. Die Begegnung der japanischen Tänzer mit der westlichen Tanzmoderne	
3.1. <i>Multiple Modernities</i> : Modernität und Performative Künste in der Meiji-Zeit	51
3.1.1. Reformierung der traditionellen japanischen Bühnenkunst	56
3.1.2. Die japanische <i>Shinpa</i> (新派, Neue Schule): Entstehung einer homosozialen Bühnenkunst	62
3.2. Die Taishô-Demokratie und die Blütezeit des modernen Tanzes in Japan	72
3.2.1. Zwischen der kulturellen Diaspora und Selbstverfremdungserfahrung	76
3.2.2. Die ästhetische Erfahrung fremder Körpersprache im japanischen Tanz: <i>Buyôshi</i> (舞踊詩, Tanzgedicht)	87
4. Übergang von der Vormoderne zur Moderne im koreanischen Tanz	
4.1. Tanzkunst in Korea	97

4.1.1. Verschiedene Klassifizierungsmodelle des koreanischen Tanzes -----	99
4.1.2. Ästhetische Grundlagen des koreanischen Tanzes -----	103
4.2. Kolonialzustand und Politisierung des tanzenden Körpers in Korea -----	108
4.2.1. Die sozialpolitische Veränderung der <i>Gisaeng</i> im kolonialen Kontext -----	113
4.2.2. Neue Bühnenbedingung und die Modifikation des koreanischen Tanzes -----	120
4.3. Übergang des koreanischen Tanzes zur Moderne -----	125
4.3.1. Zwischen Bewegungsüberlieferung und –übertragung: Der Fall vom Volkskünstler Han Seong-jun (1874-1942) -----	129
4.3.2. Die Säkularisierung des koreanischen Hoftanzen: Der Fall vom Hofkünstler Ha Gyu-il (1863-1937) -----	136
5. Koreanische Tanzmoderne und <i>Sinmuyong</i> (新舞踊, Neuer Tanz)	
5.1. Modernität, Mobilität und <i>Muyong</i> (舞踊, Tanz) -----	143
5.1.1. Die Begegnung des koreanischen Publikums mit den westlichen darstellenden Künsten -----	145
5.1.2. Der Rezeptionswandel des <i>Sinmuyong</i> im Zeitalter des <i>Sin</i> (新, Neu) -----	157
5.2. Pionierin des koreanischen <i>Shinmuyong</i> während der Kolonialzeit: Choi Seung-hee (1911-1969) -----	162
5.2.1. Biographische Skizze der Jahre 1911 bis 1932 -----	168
5.2.2. Biographische Skizze der Jahre 1933 bis 1937 -----	176
5.2.3. Biographische Skizze der Jahre 1938 bis 1945 -----	184
5.2.4. Analyse der Tanzstücke von Choi Seung-hee: <i>Ehea Noara</i> (1934) und <i>Bosalchum</i> (1938) -----	197
6. Schlussfolgerung -----	210
Zusammenfassung -----	221

Abstract	222
Abbildungen	223
Literaturverzeichnis	239
Abbildungsverzeichnis	268
Erklärung der Selbständigkeit	270

1. Einleitung

Das Thema dieser Arbeit geht von einer Reihe von Fragen nach dem Phänomen der sogenannten ‚Interkulturalität‘ und ‚Globalisierung der Kultur‘ im Bereich der darstellenden Künste aus: Was bedeutet eigentlich der Austausch zwischen den unterschiedlichen Kulturen? Und unter welchen Bedingungen ist Kulturaustausch tatsächlich verwirklicht worden? Ist er ein neues Phänomen? Oder ist seine Spur bereits in der Kultur- und Kunstgeschichte zu finden? Und wenn es früher ein solches Phänomen gab, findet man es auch in der asiatischen Kulturgeschichte?

Diese Fragen lassen auch an eine bestimmte Epoche denken; sie rufen Erinnerungen an das historische moderne Zeitalter hervor, als man fremde Kulturen beispielsweise im Fall der darstellenden Künste durch Tournen ausländischer Künstler unmittelbar erfahren konnte. Das führte dazu, dass die heimischen Künstler von ihnen beeinflusst wurden oder umgekehrt die fremden Künstler von den ansässigen beeinflusst wurden. Den Kulturaustausch im modernen Zeitalter kann man insofern als ein gegenseitiges Einwirken der Vertrautheit der eigenen Kultur und Fremdheit der andersartigen, fremdländischen Kultur verstehen.

Dieser Kulturaustausch ermöglichte es außerdem, die unterschiedlichen Kulturen in einem globalen Rahmen wahrzunehmen. Hierbei bedeutet die Globalisierung der Kultur die Schaffung eines internationalen, homogenen Raums, in dem jede Kultur unter einem gemeinsamen ästhetischen Kriterium interpretierbar und mithilfe dieser Gemeinsamkeit untereinander kommunizierbar wird. Diese Form der Globalisierung ist während des modernen Zeitalters innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen besonders durch die Tanzkunst vorangetrieben worden, vielleicht auch, weil diese durch ihre nonverbale künstlerische Ausdrucksweise die internationale Kommunikation erleichterte. Dies ist beispielsweise anhand der Tournen der westlichen Tänzer zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Asien und deren enormen Einfluss auf die Entwicklung der modernen asiatischen Tanzszene erkennbar. Daher lohnt es sich besonders, den Tanz des modernen Zeitalters genauer zu betrachten, wenn es um Fragen nach möglichen Mechanismen eines modernen Kulturaustausches geht.

Eine weitere, ganz konkrete Frage schließt sich an diese Überlegungen an: Entwickelte sich die aus diesem Kulturaustausch resultierende Modernisierung des Tanzes in Asien auf

ähnliche Art und Weise wie im Westen?

In Asien löste die Auseinandersetzung der asiatischen Tänzer mit dem fremden westlichen Tanz eine allgemeine Reformbewegung im Tanz aus, die sich damit beschäftigte, die eigenen physischen Bedingungen mit dem westlichen Bewegungs- sowie Darstellungsprinzip zu verbinden. Daraus ergab sich weder ein eindeutig westlicher noch östlicher Tanz, sondern eine hybride Bewegungsform, sozusagen ‚ein Cyborg-Tanz‘ in Asien.¹ Die Eigenschaft dieses hybriden Tanzes lässt sich genauer betrachten, wenn man, wie in dieser Studie beabsichtigt, die moderne westliche Tanzszene mit der damaligen asiatischen vergleicht.

Über einen Vergleich zwischen dem Westen und Asien hinaus möchte ich versuchen, ein neues Forschungsmodell vorzustellen, welches auf einem Vergleich der modernen Tanzlandschaft im Westen, in Japan und in Korea beruht. Der Entwurf dieses alternativen Modells bezieht vor allem die diversen Modi der Kolonialisierung innerhalb der asiatischen Länder mit ein. In Asien wurde die westliche Kolonialmacht von Anfang an ausnahmslos als feindliche Bedrohung wahrgenommen. Die Reaktionen der jeweiligen Staaten auf diese Bedrohung waren jedoch – besonders in Ostasien – sehr unterschiedlich, und von eben diesen verschiedenartigen Reaktionen gingen entsprechend die unterschiedlichen Modernisierungsmodi dieser Länder aus. Aufgrund des westlichen Drucks zu einer Öffnung des Landes entschied sich beispielsweise Japan Mitte des 19. Jahrhunderts für eine Art „Selbstkolonialisierung“,² um zu vermeiden, vom Westen kolonialisiert zu werden. Im Vergleich dazu behielten China und Korea ihre Isolationspolitik gegenüber dem Westen bei. Der Fall Koreas war jedoch noch komplizierter, da Korea später, im Jahr 1910, nicht direkt vom Westen, sondern von der verwestlichten Kolonialmacht Japan annektiert wurde.

Diese gedoppelten und miteinander verschränkten kolonialen Bedingungen spielten eine wichtige Rolle hinsichtlich der Transformationsprozesse des koreanischen Tanzes und der Identitätsbildung der koreanischen Tänzer zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Daher

¹ Nach dem japanischen Theaterkritiker Hidenaga Ohtori sei ein Körper als „eine Mischung aus euro-amerikanischen Elementen mit der originalen Leiblichkeit“ als ein „Cyborg“ anzusehen. Nuki Shigeto, *Übersetzbarkeit von Tanz: Der Fall Butoh*, in: Krassimira Kruschkova und Nele Lipp (Hrsg.): *Tanz anderswo: intra- und interkulturell*, Münster: LIT, 2004, S.123.

² Mit dem Begriff „Selbstkolonialisierung“ legt der Literaturwissenschaftler Komori Yoichi eine spezifische Situation dar, „in der man selbst das Landessystem, die Landeskultur, die Landessitte und vor allem das Denken der Landesbevölkerung kolonialisiert unter der vom Westen halb kolonialisierten Logik, um damit das eigene Landesterritorium zu sichern.“

Komori Yoichi (übersetzt von Song Tae-uk, hier übersetzt von Autorin), *Postkolonial*, Seoul: Samin, 2002, S.24.

beabsichtige ich mithilfe dieses gewissermaßen dreieckigen Forschungsmodells zum Vergleich des Tanzes im modernen Westen, Japan und Korea erstens, die heterogenen Aspekte der Modernisierung des Tanzes unter den mannigfaltigen soziokulturellen Umständen aufzuzeigen. Und zweitens, den Prozess der Selbstassimilation unter den koreanischen Tänzern zu verfolgen, in dem der internationale Kulturaustausch eine kulturelle Identitätsbildung dieser Tänzer zur Folge hatte. Anhand dieses Vergleichs lassen sich vielseitige Facetten der modernen Interkulturalität feststellen.

Diese beiden Forschungsschwerpunkte sind vor allem durch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Entstehung des koreanischen *Sinmuyong* und dessen Entwicklung darzulegen. Der Begriff *Sinmuyong*, der buchstäblich ‚Neuer Tanz‘ bedeutet, ist die ins Koreanische übersetzte Version der japanischen Terminologie *Sinbuyô*, die am Ende des 19. Jahrhunderts konzipiert wurde, um die japanische traditionelle Bühnenkunst, wie zum Beispiel das *Kabuki*, durch den westlichen Einfluss zu reformieren. Und diese neue Terminologie wurde anlässlich von Tanzvorstellungen der modernen japanischen Tänzer erst in den 1920er Jahren von Japan nach Korea weiter rezipiert und verbreitet.³ Weil allerdings zu dieser Zeit alle performativen Künste, die vom Westen über Japan nach Korea kamen, allein unter den Begriff *Sinmuyong* gefasst wurden, bezeichnete dieser damals sowohl zeitgenössische westliche Tanzformen wie den Freien Tanz und Ausdruckstanz, klassisches und reformiertes Ballett sowie traditionellen westlichen Volkstanz als auch den durch den Einfluss des westlichen Tanzes reformierten koreanischen Tanz. Angesichts der Rezeption dieses neuen Tanzbegriffs wurden die üblichen koreanischen Tanzformen im Gegensatz dazu in Korea als *Gumuyong* (Alter Tanz) bezeichnet.

Allerdings wird der moderne Begriff *Sinmuyong* heutzutage in Korea interessanterweise nur noch im Sinne des stilisierten koreanischen Tanzes verstanden. Wie ist es aber möglich, dass *Sinmuyong* zwar ‚neuer Tanz‘ heißt, im allgemeinen Sinn aber als eine Art traditioneller

³ Die Aufführungen, die der koreanischen Öffentlichkeit zum ersten Mal als *Sinmuyong* präsentiert wurden, waren die ersten Tanzabende der modernen japanischen Tanzgruppe Ishii Bakus 1926 in Seoul. Diese Tanzveranstaltungen betrachten die meisten koreanischen Tanzwissenschaftler als Ausgangsmoment zur Rezeption des westlichen zeitgenössischen Tanzes in Korea.

Vgl. Moon Ae-ryung, *Inquiry on the inception process of expressionist modern dance in Korea*, in: The Korean Society of Dance (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance*, Vol.36, 2003; You Ok-jae, *A Study on the historical development of New Korean Dance*, in: Kyunghee Univ. Institute of Sports Science (Hrsg.), *The Journal of Physical Education*, Vol.27, 1999; Sung Gi-sook, *Jeontongui byeonyonggwa chumui changjo* (Die Umformung der Tradition und die Kreierung des Tanzes), Seoul: Hyundai Meehaksa, 1998; Kim Un-mi, *A Study on the history of dance in modern Korea – Centering on aspects of anti-feudalism and anti-imperialism*, in: The Korean Dance Education Society (Hrsg.), *Research of Dance Education*, Vol.5, 1995.

Tanz rezipiert wird? Wodurch wird eine solch paradoxe zeitliche Umstellung verursacht?

Die zeitlich umgekehrte Rezeption des *Sinmuyong*, also des Neuen Tanzes, die in vergleichbarer Weise weder in der westlichen Tanzgeschichte, noch in der japanischen zu erfahren ist, charakterisiert die moderne Tanzlandschaft während der Kolonialzeit in Korea. Um diesen auffälligen Charakter der koreanischen Tanzszene aufzuzeigen, ist eine Analyse des Lebens und des Tanzes der *Sinmuyong*-Vertreterin Choi Seung-hee erforderlich. Chois Tanz erfuhr mehrfach deutliche Veränderungen während ihrer Tanzstätigkeit in Japan und im Westen zwischen den 1930er und den 1940er Jahren. Mit Blick auf diesen Entwicklungsprozess von Chois Tanz kann man einen inneren und äußeren Mechanismus des Übergangs der Tanzbewegung der modernen koreanischen Tänzer untersuchen.

Aus diesem Grund werde ich über eine bloße Beschreibung der japanischen Kulturpolitik innerhalb seiner Kolonien hinaus einen großen Akzent auf die Erläuterung der genaueren Umstände der Kolonialisierung im modernen koreanischen Tanz legen. Diese Kolonialumstände beruhen nicht nur auf der kulturpolitischen Gewalt der Kolonialherrschaft, sondern besonders auch auf der strategischen Schaffung der Situation durch Japan, in der die koreanischen Tänzer zu Beginn der 1930er Jahre nachträglich ihre kulturelle Identität erkannten und sich selbst als ‚koreanische Tänzer‘ bezeichneten. Auf eine ähnliche Situation stießen sie während ihrer Welttournee am Ende der 1930er Jahre im Westen, wo sie nun als ‚asiatische beziehungsweise orientalische Tänzer‘ wahrgenommen wurden. Somit kann man behaupten, dass die Identitätsbildung der koreanischen Tänzer von ihrer Fremderfahrung, die in der soziopolitischen sowie kulturellen Situation während der Kolonialzeit entstanden und im Rahmen der modernen Interkulturalität gerechtfertigt worden war, nicht unabhängig ist.

Die Kolonialumstände bezüglich des koreanischen Tanzes weisen jedoch auf keinen Fall auf eine einseitige Unterdrückung der koreanischen Tänzer durch die japanische und westliche Kulturmacht hin. Vielmehr haben sie mit einer starken Interaktion zwischen der modernen Internationalisierung sowie Institutionalisierung der Tanzkunst und der Verinnerlichung dieser globalisierten Kulturmechanismen unter den koreanischen Tänzern zu tun. In diesem Zusammenhang ist allerdings unübersehbar, dass die *Sinmuyong*-Tänzer nicht völlig nach ihrem eigenen Willen ihren modernen Tanz auf den koreanischen Tanzstil umgestellt haben. Ebenso, wie diese Tänzer in den 1920er Jahren erstmals durch die Rezeption des modernen westlichen Tanzes die überlieferten Bewegungskünste als eine klassifizierbare künstlerische Gattung ‚Tanz‘ modernisierten, war die Vorstellungs- sowie Sprachskala des modernen koreanischen Tanzes grundlegend auf jene des westlichen Tanzes

beschränkt. Darüber hinaus standen die *Sinmuyong*-Tänzer gleichzeitig unter dem Eindruck des anderen mächtigen Bewegungsvokabulars des japanischen Tanzes, das als Medium zwischen dem Westen und Korea vermittelte. Unter diesen Voraussetzungen zu Schaffung eines neuen Tanzes versuchten die *Sinmuyong*-Tänzer dennoch, dieses fremde Bewegungsvokabular auf eigene Art und Weise zu ‚übersetzen‘. Somit ist die Analyse der engen Beziehung zwischen den inneren Mechanismen der Bewegungsübersetzung und deren äußeren Anlässen im modernen koreanischen Tanz unerlässlich.

Mit der Entwicklung der darstellenden Künste unter den (post)modernen kolonialen Bedingungen haben sich mittlerweile viele Wissenschaftler kritisch auseinandergesetzt. Sie haben besonders den inneren Mechanismus der Globalisierung der Kultur zum Gegenstand ihrer Betrachtungen gemacht, welcher um 1900 vor allem den Kolonialismus und zugleich die Politisierung der Kultur zur Folge hatte. Diese Auseinandersetzung wurde zudem vor allem durch die weltweit sich stärker verbreitende Rezeption des postkolonialen Diskurses verstärkt und somit gewissermaßen ‚globalisiert‘. Seit dem Erscheinen von Edward Saids *Orientalism* im Jahr 1978 und der anschließenden Gründung einer gemeinsamen wissenschaftlichen Schule namens ‚Subaltern Studies‘⁴ durch einige indische Geisteswissenschaftler haben diese postkolonialen Diskurse auch die Theater- und Tanzwissenschaft enorm beeinflusst.⁵

⁴ “To note the ferment created by Subaltern Studies in disciplines as diverse as history, anthropology, and literature is to recognize the force of recent postcolonial criticism. This criticism has compelled a radical rethinking of knowledge and social identities authored and authorized by colonialism and Western domination. (...) The emergent postcolonial critique, (...), seeks to undo the Eurocentrism produced by the institution of the West’s trajectory, its appropriation of the other as History.”

Gyan Prakash, *Subaltern Studies as Postcolonial Criticism*, in: American Historical Association (Hrsg.), *The American Historical Review*, Vol.99 No.5, December 1994, S.1475.

⁵ Es scheint allerdings schwierig, die bisher weltweit verbreiteten postkolonialen Diskurse auf den Modernisierungsvorgang des koreanischen Tanzes anzuwenden. Diese Schwierigkeit betrifft beispielsweise die ‚Mimikry‘, einen Begriff Homi Bhabhas. Bhabha zufolge sei die Mimikry in der Kolonie eine Art ‚Posse‘, da die Mimikry ein ambivalentes Attribut besitzt. Genauso wie, dass der durch die Modernisierung aufgeklärte Kolonisierte imstande sein könnte, die Kolonialherrschaft eher umgekehrt zu kritisieren, kann der Kolonisierte in die Lage geraten, die Kolonialmacht zu repräsentieren und zu beurteilen, dadurch, dass er die Logik des Kolonialherrn verinnerlicht und ihn nachahmt.

Wenn man jedoch seine Aufmerksamkeit auf den Entwicklungsprozess des koreanischen *Sinmuyong* richtet, kann man erfassen, dass die positive Seite der ambivalenten Mimikry zur ‚nachträglichen Selbsterkennung‘ der koreanischen Tänzer („Ich bin koreanischer Tänzer.“) geführt wird, welche allerdings zuerst von dem kolonialen Statement – zum Beispiel des Lehrers – konzipiert und gegeben wird. („Nach dem Erlernen des modernen Tanzes musst du deinen eigenen Tanz kreieren, aber einen Tanz mit deinem koreanischen Geist.“). Dies führt in der Tat dazu, dass die meisten *Sinmuyong*-Tänzer während der Kolonialzeit sozusagen pro Japan eingestellt waren, obwohl ihr Tanz mit dem koreanischen Repertoire paradoxerweise das patriotische Bewusstsein des koreanischen Publikums erweckte.

Zum Begriff ‚Mimikry‘ Bhabhas vgl. Homi K. Bhabha (übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl),

Beispielhaft hierfür sind unter anderem die Arbeiten von Christopher B. Balme, Sabine Sörgel und Christine Regus.⁶ Jedoch ist ihre Thematik zeitlich und zugleich räumlich darauf beschränkt, die performativen Künste ausschließlich aus den ehemaligen westlichen Kolonien und im zeitlichen Rahmen der Nachkriegszeit zu untersuchen. Dies lässt sich wohl zum großen Teil schlicht durch die sprachliche Distanz erklären. Meiner Erfahrung nach sind die primären Quellen zu den ostasiatischen darstellenden Künsten für die westlichen Theater- und Tanzwissenschaftler wegen der Sprachbarriere der asiatischen Sprache nach wie vor schwer zugänglich. Diese Schwierigkeit könnte im Hinblick auf die Analyse der ostasiatischen Bühnenkunst zum Teil dazu beigetragen haben, dass sich die meisten westlichen theater- und tanzwissenschaftlichen Untersuchungen wiederholt auf die Analyse des ästhetischen Einflusses der ostasiatischen Kunst – unter anderem japanischer und chinesischer Schauspielkunst – auf die westliche beziehen,⁷ ohne aber ihre Aufmerksamkeit auf die Rezeption der westlichen Kunst in Asien zu lenken.

Um über ein in solcher Weise eingeschränktes Forschungsmodell hinaus ein alternatives aufzuzeigen, untersucht die koreanische Theaterwissenschaftlerin Sung Meung-Heyn in ihrer in Deutschland publizierten Dissertation über das koreanische Theater „die Verbindung zwischen dem japanischen Kolonialismus und dem modernen asiatischen Theater“.⁸ Als einer der ersten wissenschaftlichen Versuche zu einer neuen Fokussierung des Blicks auf die ostasiatischen darstellenden Künste in Deutschland ist ihre Untersuchung wertvoll. Dennoch befasst sie sich in ihrer Arbeit überwiegend damit, die Reformbewegung des koreanischen modernen Theaters im Zusammenhang mit den spezifischen soziopolitischen Konditionen unter der japanischen Kolonialherrschaft zu erforschen. Insofern kann sich diese Arbeit nicht leicht von der Einschränkung losmachen, dass sie sich nur als ein spezifisches Fallbeispiel unter dem diskursiven Einfluss des Postkolonialismus verstehen lässt.

Über einen solchen Ansatz hinausgehend möchte ich hier den Einfluss, beziehungsweise

Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg, 2000, S.132-133.

⁶ Vgl. Christopher B. Balme, *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer, 1995; Sabine Sörgel, *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld: transcript, 2007; Christine Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript, 2009.

⁷ Die zahlreichen bisher durchgeführten Forschungen in der deutschen Theater- und Tanzwissenschaft sind z. B. auf den Einfluss der japanischen und chinesischen performativen Künste auf Brechts episches Theater oder auf die Entwicklung der russischen Theateravantgarde konzentriert.

Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Inszenierung des Fremden*, in: dies (Hrsg.), *TheaterAvantgarde*, Tübingen/Basel: Francke, 1995.

⁸ Sung Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001, S.24-25.

das Ineinanderwirken der verschiedenen Kulturen im modernen Zeitalter weder mit dem spezifischen postkolonialen Diskurs allein, noch mit der an der koreanischen Geschichte orientierten Argumentation einiger koreanischer Wissenschaftler betrachten. Vielmehr soll in der doppelt vergleichenden Untersuchung zwischen der modernen westlichen, japanischen und koreanischen Tanzlandschaft mit jeweiligen Fallbeispielen die Frage einer möglichen Selbstassimilation thematisiert werden, sowie ganz spezifisch die Bewegungsmodifikation der modernen Tänzer vor dem sozialen Hintergrund der Kolonialisierung. Hier erwiesen sich die Schriften der ostasiatischen Geisteswissenschaftler – unter anderem des japanischen Literaturwissenschaftlers Karatani Kôjin, dessen Theorie über das Thema Modernisierung Japans im engen Zusammenhang mit meiner Dissertation steht – theoretisch oftmals hilfreicher als die der bekannten Postkolonialtheoretiker, weil man anhand ihrer kulturhistorisch mit dem Ostasien direkt bezogenen Schriften die dortigen modernen kulturpolitischen Umstände noch konkreter und genauer darlegen kann. Für meine Untersuchung waren zudem methodisch eine Recherche zeitgenössischer Texte – wie Zeitungsartikel, Rezensionen und Zeitschriftenbeiträge – sowie eigene ausführliche Analysen besonders notwendig. Auf diese Weise soll eine andere mögliche Forschungsperspektive auf die modernen performativen Künste aufgezeigt werden.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich – neben ihrer Einleitung und ihrer Schlussfolgerung – in vier Kapitel. Im zweiten Kapitel, also im inhaltlich ersten Hauptteil, werden die Entstehung des modernen Tanzes im Westen und seine Merkmale beleuchtet. Zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Anfang des 20. Jahrhunderts bildeten der Freie Tanz und der Ausdruckstanz im Westen eine neue Strömung gegenüber dem klassischen Ballett. Das wichtigste gemeinsame Merkmal dieser beiden neuen Bewegungskonzepte war, dass sie beide das Innere des Menschen als Symbol der idealen Zivilisation beziehungsweise Evolution erkundeten und gewissermaßen auf einen modernen Wissensbegriff umlegen wollten. Diese diskursive und konzeptionelle Umstellung der modernen westlichen Tänzer wird in dieser Arbeit in Verbindung mit den modernen soziokulturellen Konditionen dargestellt, wie zum Beispiel anhand des Einflusses der modernen Wissenschaft, der (bühnen)technischen Entwicklung und des gesteigerten Kulturkonsums. Zudem gehe ich in diesem Kapitel auf den Einfluss der ostasiatischen darstellenden Künste auf die westliche Bühne und zugleich auf die Interpretation der fremden asiatischen Kultur im modernen westlichen Tanz ein. Anhand der westlichen Theateravantgarde und Tanzmoderne kann man

sowohl die enorme Begeisterung der westlichen Künstler für die traditionelle Bühnenkunst unter anderem aus China und Japan, als auch ihre Aneignung des Exotischen vom asiatischen Vorbild nachvollziehen, was den damals im westlichen Kulturraum verbreiteten Orientalismus widerspiegelt.

Im dritten Kapitel wird das Zusammentreffen der japanischen Tänzer mit der modernen westlichen Bühnenkunst thematisiert. Während der moderne westliche Tanz als eine innovative Emanzipationsbewegung von den herkömmlichen konservativen Bewegungskonventionen entstanden war, war der moderne Tanz in Japan jedoch von Anfang an eine Rezeption der neuen künstlerischen Praxis aus dem Westen. Der moderne Tanz in Japan unterteilte sich, grob formuliert, in drei Richtungen. Die erste Strömung führten die *Kabuki*-Künstler mit dem japanischen Anglisten Tsubouchi Shōyō als Reformbewegung des traditionellen japanischen Theaters ein, während Kawakami Otojirō die Entwicklung der politischen Aktion namens *Shinpa* (新派, Neue Schule) in der zweiten und Ishii Baku mit seinem *Buyōshi* (舞踊詩, Tanzgedicht) die Rezeption des neuen Tanzes in der dritten begleiteten. Von diesen drei unterschiedlichen Modernisierungsmodi der japanischen darstellenden Künste ist die moderne Vorstellung des westlichen Tanzes von der Synthese von Körper und Geist besonders deutlich in Ishiis späterem Versuch erkennbar, seinen ‚japanischen Geist‘ mit der ‚westlichen Art der Bewegung(sdarstellung)‘ zu verkörpern.

Das vierte Kapitel untersucht die konkreten Beispiele der Rezeption des modernen Tanzes in Korea und teilt sich in drei Unterkapitel. Im ersten Unterkapitel werden überblicksartig die diversen Klassifizierungsmodelle des koreanischen Tanzes und seine ästhetischen sowie philosophischen Grundlagen ausführlich erläutert. Anschließend wird im zweiten Unterkapitel der Zusammenhang zwischen den kolonialen Bedingungen in Korea und deren Einfluss auf die Modifikation des koreanischen Tanzes erklärt. Nachdem Korea im Jahr 1905 zum japanischen Schutzgebiet geworden war, wurde der Hofanz durch das neue Kolonialgesetz 1908 aufgelöst. Aufgrund dessen hatten sich die Hofkünstlerinnen, die sogenannten *Gisaeng* überall in Korea zerstreut und eröffneten schließlich den *Gisaeng*-Verein in den großen koreanischen Städten, um als Unterhaltungskünstlerinnen weiter arbeiten zu können.⁹ Zudem ist das königliche Konservatorium drei Jahre nach der

⁹ *Gwonbeon* war als *Gisaeng*-Verein in Korea als direkt rezipiertes Institutionssystem aus Japan zu betrachten, in dem die *Gisaeng* die Gäste mit koreanischem Tanz und koreanischer Musik unterhielten. Dabei wurde im Jahr 1908 das neue *Gisaeng Control Law* von der japanischen Kolonialmacht in Korea eingeführt. Dieses neue

endgültigen Annexion Koreas durch Japan im Jahr 1910 enorm verkleinert worden. Parallel zu dieser Zerstörung der koreanischen Hofkunst wurde der koreanische Volkstanz unter anderem von den japanischen Ethnologen als eine schutzbedürftige Volkskunst entdeckt. Dementsprechend begannen die koreanischen Volkstänzer den Volkstanz vor der Bedrohung des Verschwindens zu schützen, indem sie sich ihre Bewegungen auf eigene Art und Weise notierten oder in ihren modernen Tanzschulen ihre Schülerinnen den überlieferten Tanz lehrten. Ein solcher Übergang von der Vormoderne zur Moderne des koreanischen Tanzes wird im dritten Unterkapitel am Beispiel der zwei Meisterkünstler Han Seong-jun und Ha Gyu-il dargestellt.

Im fünften Kapitel werden die Entstehung des koreanischen *Sinmuyong* und seine Entwicklung von der Mitte der 1920er Jahre bis zum Ende der Kolonialzeit im Jahr 1945 ausführlich analysiert. Diese Analyse wird durch die Auseinandersetzung mit der Lebensgeschichte sowie Tanzkunst der *Sinmuyong*-Tänzerin Choi Seung-hee vertieft. Wie die meisten *Sinmuyong*-Tänzer begann Choi ihre Tanzerfahrung erst mit dem modernen Tanzstudium bei einem japanischen Lehrer – in Chois Fall bei Ishii Baku – in Japan. Allerdings versuchte sie, in den 1930er Jahren das Repertoire des koreanischen Tanzes mit den westlichen Bewegungsformen zu verbinden. In ihren Choreographien ging es hauptsächlich um die äußere Erscheinung, die sie meistens aus ihren Beobachtungen des koreanischen Tanzes oder eigenen Vorstellungen heraus entwickelte. Nach ihrer Tournee im Westen von 1937 bis 1940 veränderte Choi Seung-hee jedoch interessanterweise ihre Zielsetzungen um und strebte vom koreanischen Tanz zum orientalischen mit verschiedenen Elementen der vielfältigen ostasiatischen traditionellen Tänze. In diesem Sinne möchte ich einige verschiedene Problematiken herausstellen und ergründen: Warum hatte sie das Programm in kurzer Zeit so ungeheuer geändert? Und warum wollte sie ‚rückwärts‘ gehen, das heißt warum strebte sie danach, den koreanischen und den orientalischen Tanz wiederzuentdecken und damit ein neues Tanzwerk zu choreographieren, obwohl dieses Streben eine Art Gegenbewegung zur zeitgenössischen Strömung war? Um auf diese Fragen antworten zu können, soll Chois Leben und Kunst vor allem unter den Bedingungen der

Gesetz führte zur Kontrolle sowie Systematisierung der traditionellen Kultur in Korea.

In Bezug auf die Auflösung des koreanischen Hoftanzes und die Etablierung und künstlerische Aktivität des *Gwonbeon* vgl. Hwang Hee-jeong, *A Study on Modernity in Performing Activities of Kisaeng Association in Transition*, in: Research Institute of Korean Dance (Hrsg.), *Institute of Korean Dance* Vol.7, April 2008, S. 193-214; Kim, Kyung-ae, Kim, Chae-hyun, Lee, Jong-ho, *Uri muyong baek nyeon* (Hundert Jahre koreanischer Tanz) Seoul: Hyeonamsa, 2001, S.23-36.

Kolonialisierung im Zusammenhang mit der modernen Interkulturalität sowie der Globalisierung der Bewegungskunst betrachtet werden.

2. Tanzmoderne im Westen

*Kann der Mensch das bewußt über allen Teilungen des Verstandes stehend erleben,
so ist er Tänzer.¹⁰*
- Rudolf von Laban

2.1. Tanz und Wissen: Geistige Wahrnehmung von Tanz im modernen Zeitalter

In seinem Hauptwerk *Ursprünge der modernen japanischen Literatur* stellt Karatani Kôjin die ‚Entdeckung‘ als ein Symptom der Moderne zur Disposition. Im ersten Kapitel dieses Buches unter dem Titel *Entdeckung der Landschaft* setzt er sich mit dem japanischen Modernisierungsprozess auseinander, in welchem begonnen wurde, die japanische Kultur durch einen bestimmten Interpretationsmaßstab zu deuten. Karatani leitet sein Buch mit dem Umstellungsprozess während der Meiji-Restauration (1868-1912) ein, durch den die Natur in der japanischen Malerei als ‚Landschaft‘ gedeutet und entdeckt wurde. Er sagt:

Zwar mag es auch schon vor ihrer Entdeckung Landschaften gegeben haben, doch nicht die Landschaft als Landschaft. Nur, wenn wir uns dies bewußt machen, können wir die vielschichtige Bedeutung in der Entdeckung der Landschaft erkennen.¹¹

Entdeckung ist nichts anderes, als Seher zu werden. Mit anderen Worten ist sie als „Umkehrung“ der Sicht zu verstehen.¹² Erst durch diese Umkehrung der Sicht wird man aufmerksam auf Dinge, die man vorher übersehen hatte, obwohl sie immer schon da waren. Und diese Dinge können schließlich auch aus der Sicht des Betrachtenden mit ganz neuen Bedeutungen belegt werden. Die Notwendigkeit der Erwähnung von Karatanis Gedanken liegt über die Bedeutung des japanischen Modernismus hinaus darin, dass die Entdeckung als Umkehrung der Sicht sowie des Diskurses ein grundlegender Ausgangspunkt des modernen

¹⁰ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart: Seifert, 1920, S.6.

¹¹ Karatani Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1996, S.21.

¹² Zu dem Begriff „Umkehrung“ siehe, ebd, Kapitel 1 und 2.

Tanzes ist.

Die westliche Tanzmoderne seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist mit dem Wort ‚Entdeckung der Natürlichkeit des Menschen‘ definierbar. Seit dem modernen Zeitalter beginnen die westlichen Tänzer, sich der Natürlichkeit bewusst zu werden, indem sie den Ausdruck ihrer eigenen Innenwelt als Bewegungsmotor initiieren. Jedoch sollte die sogenannte ‚Natürlichkeit des Menschen‘ in ihrem Sinne keineswegs mit ‚Primitivität‘ beziehungsweise ‚Anti-Zivilisation‘ zu verwechseln sein. Ganz im Gegenteil: Natürlich-Werden soll zu keiner Rückkehr zur primitiven Haltung, sondern eher zur weiteren Entwicklung zur synthetischen Vervollständigung des Menschenwesens beitragen. Wenn Isadora Duncan beispielsweise sagt, dass die Nacktheit der Menschen „nicht mehr die unbewußte, ahnungslose Nacktheit des Wilden“, sondern „eine bewußte und gewollte Nacktheit des reifen Menschen“¹³ sein soll, wird deutlich, dass ihre Vorstellung die Nacktheit beziehungsweise Natürlichkeit des Menschen in einen bewussten und quasi greifbaren Begriff verwandelt.

Somit versetzte die westliche Tanzmoderne das Natürlich-Werden in ein erreichbares Ziel. Und es ist daher zu zeigen, dass ihre Vorstellung über die Natürlichkeit wesentlich vom verbreiteten modernen Wissenskanon abhängt. Im damaligen zeitgenössischen Tanz des Westens ging es nicht nur darum, als was und wie man sich fühlt, sondern vielmehr darum, ob man sein Gefühl ‚bewusst‘ wahrnehmen und dieses bewusste Gefühl auch mit dem eigenen Bewegungsvokabular ausdrücken kann. Die Wahrnehmungs- sowie Ausdrucksfähigkeit eigenen Gefühls wurde hier sozusagen zum Thema.¹⁴

Im Zusammenhang mit der ‚Entdeckung der Natürlichkeit‘ in der westlichen

¹³ „Nur die Bewegungen des unbekleideten Körpers können natürlich sein. Und zur Nacktheit des Wilden wird der Mensch, angelangt auf dem Gipfel der Kultur, zurückkehren müssen; nur wird es nicht mehr die unbewußte, ahnungslose Nacktheit des Wilden sein, sondern eine bewußte und gewollte Nacktheit des reifen Menschen, dessen Körper der harmonische Ausdruck seines geistigen Wesens sein wird.“

Isadora Duncan (übersetzt von Karl Federn), *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig: Eugen Diederichs, 1903, S.29.

¹⁴ Daher verbindet sich der Leitgedanke des modernen Tanzes ‚Natürlich-Werden‘ mit dem anderer zeitgenössischer künstlerischer Stilrichtungen, zum Beispiel dem Impressionismus in der Malerei, welcher auf die Natur als künstlerischen Gegenstand aufmerksam geworden war. Allerdings wurde der Begriff ‚Natur‘ je nach Kunstgattung divers interpretiert. Während die modernen Maler die Natur vor allem als die ‚Landschaft außerhalb des Menschen‘ wahrnahmen und es anstrebten, die auf je eigene Art und Weise wahrgenommene Landschaft auf die Leinwand zu übertragen, nahmen die modernen Tänzer die Natur als die ‚Natürlichkeit innerhalb des Menschen‘ wahr und versuchten, die vielfältigen menschlichen Gefühle durch das Medium des eigenen Körper zu entfalten. Dies kann möglicherweise damit zu tun haben, dass der Tanz die einzige Kunstgattung ist, in welcher das Gefühl und der Körper des Menschen ohne die Hilfe eines weiteren substanziellen Materials ‚unmittelbar‘ medialisiert werden.

Tanzmoderne ist außerdem Walter Benjamins Auffassung bemerkenswert, nach welcher das moderne Zeitalter als eine bestimmte Zeit nachzuvollziehen sei, in der die dialektischen historischen Beziehungen zwischen dem Gewesenen und dem Jetzt „zur Lesbarkeit kommen“. Und dieses „zur Lesbarkeit gelangen“ sei „ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern.“ Anders gesagt, setzt die Lesbarkeit einen ‚revolutionären‘ Moment voraus, der unser gewöhnliches und versteinertes Inneres zum Schwanken bringt. Wenn Benjamin jedoch sagt, dass „jedes Jetzt“ „das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit“¹⁵ sei, muss man daran anknüpfend einige grundlegende Fragen stellen: ‚Woher kommt der Glaube an das Innere? Unter welcher Bedingung beginnt man, sich das ‚Innere‘ vorzustellen, dem das Potenzial der Lesbarkeit beziehungsweise Erkennbarkeit innewohnt?‘ Um auf diese Fragen in Bezug zum modernen Tanz eingehen zu können, müssen die externen Bedingungen des modernen Zeitalters, welche die synthetische Zusammenwirkung von Geist und Körper als allerhöchste Instanz des Menschenwesen konstituierten, sorgfältig analysiert werden.

Als geschichtliche und soziale Hintergründe zum nachträglichen Verständnis der Natürlichkeit in der westlichen Tanzmoderne erweisen sich unter anderem drei moderne Faktoren als wesentlich: Erstens Natur- und Geisteswissenschaftliche Diskurse, zweitens Technische Entwicklung und drittens Kulturkonsum.

2.1.1. Einfluss der natur- und geisteswissenschaftlichen Diskurse

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts übten die naturwissenschaftlichen Forschungen auf die Tänzer sowohl aus dem amerikanischen Freien Tanz als auch aus dem deutschen Ausdruckstanz¹⁶ einen entscheidenden Einfluss aus. Vor allem die Evolutionstheorie Darwins spielte in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle. Diese Theorie, die die

¹⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: Rolf Tiedemann (Hrsg), *Gesammelte Schriften V•1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S.577-578.

¹⁶ Während der amerikanische Freie Tanz schon am Ende des 19. Jahrhunderts entstand, ist der deutsche Ausdruckstanz relativ spät zu Beginn des darauf folgenden Jahrhunderts aufgeblüht. Als das wichtigste Charakteristikum des deutschen Ausdruckstanzes gilt die Vielfalt des Ausdrucks. Im Vergleich zum Freien Tanz, der die idealisierte Menschenfigur sowie Menschenbewegung zum Ausdruck zu bringen versuchte, nahm der Ausdruckstanz vor allem bis dahin tabuisierte Themen wie zum Beispiel die Hässlichkeit des Menschen als Präsentationsobjekt an.

Vgl. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, Frankfurt am Main: Fischer, 1995, S.33-34.

Entwicklungsstufen der Lebewesen zum Gegenstand hat, fand durch die Veröffentlichung Darwins über *Die Entstehung der Arten* im Jahr 1859 ein erstes Publikum. Den damaligen Einfluss der Naturwissenschaften veranschaulicht eine interessante Erzählung Isadora Duncans. Ihre Berliner Vorlesung mit dem Titel *Der Tanz der Zukunft* leitete sie mit folgender Anekdote ein.

Eine Dame fragte mich einmal, warum ich bloßfüßig tanzte, und ich erwiderte: „Gnädige Frau, weil ich eine religiöse Empfindung für die Schönheit des menschlichen Fußes habe“ und die Dame antwortete, sie hätte keine solche Empfindung. Ich sagte: „Aber das muß man empfinden, gnädige Frau, denn die Form und die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Fußes bedeutet einen großen Triumph in der Entwicklung des Menschen“. Da sagte die Dame: „Ich aber glaube nicht an die Entwicklung des Menschen“ und ich sagte: „Ich bin zu Ende. Ich kann Sie nur an meine verehrten Lehrer Charles Darwin und Ernst Haeckel verweisen.“ „Aber“ sagte die Dame, „ich glaube auch nicht an Darwin oder Haeckel.“¹⁷

In dieser Anekdote beschreibt Duncan die Auseinandersetzung mit einer ‚unaufgeklärten‘ Frau über das Thema der Entwicklung des Menschen. Nach Ernst Haeckel – also demjenigen, der nicht nur von Duncan, sondern von den meisten modernen Tänzern als geistiges Vorbild betrachtet wurde – heißt Entwicklung „das Zauberwort, durch das wir alle uns umgebenden Räthsel lösen, oder wenigstens auf den Weg ihrer Lösung gelangen können.“¹⁸ Mit dem Einfluss der Evolutionstheorie wurde das Übersehbare quasi als das Rätsel wahrgenommen, das es zu lösen galt. Aus den wissenschaftlichen Versuchen, um die als bestimmt geltende Lösung zu finden und um jeweils unabhängige Lösungen zu relativieren sowie um miteinander zu verbinden, entstanden tatsächlich die Gedanken zur Evolutionstheorie sowie zur Genealogie und Anthropologie, die der Abstammungstheorie Darwins entsprechen.¹⁹ Dieses moderne Phänomen ermöglichte die Abtrennung der neuen

¹⁷ Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, S.27.

¹⁸ Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungs-Geschichte*, Berlin: Georg Reimer, 1902 (1868), VIII im Vorwort zur ersten Auflage.

¹⁹ Darwin versuchte, die Geschichte der menschlichen Entwicklung durch den Existenzkampf ums Dasein und die natürliche Zuchtwahl chronologisch zu erklären. Interessanterweise ist dieser wissenschaftliche Ansatz gleich auf die Betrachtung der verschiedenen menschlichen Völker angewandt worden. Eine solche Betrachtung trug neben anderem zum Konzept der modernen Weltausstellungen bei, zu denen Vertreter der einheimischen Bevölkerung aus den Kolonien zum Beispiel zur Präsentation ihrer traditionellen performativen Künste eingeladen wurden.

In Bezug auf die Darwins Theorien siehe, Charles Darwin (übersetzt von Heinrich Schmidt), *Die Abstammung des Menschen*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1982, Kapitel 2 *Über die Art der Entwicklung des Menschen aus einer*

Wissenschaft von der vorherigen „zwiespältigen oder dualistischen“ Weltauffassung, indem es die alte Weltanschauung mit der Vorstellung der neuen und einheitlichen modifizierte. Daher wurde die neue Weltanschauung als Einheit „der ganzen Natur“, als „die Beseelung aller Materie“ und als „die Untrennbarkeit der geistigen Kraft und des körperlichen Stoffes“ gedeutet.²⁰

Die westliche Tanzmoderne, die auf der modernen Denktransformation beruht, befand sich in der modernen Wissenssphäre, die die Natur zum Erkennungs- sowie Wahrnehmungsobjekt erklärte. Insofern muss ein Widerspruch dem modernen westlichen Tanz immanent gewesen sein: Die Bewegung zum ‚Natur-Werden‘ im Tanz muss unabdingbar mehr als eine Bewegung zur Natur, also schließlich als eine zur Kombination von Körper und Geist erscheinen. Im transformativen Manifest des modernen Tanzes ‚Natur-Werden‘ wurde die Natur – über die Dichotomie zwischen der vergangenen Barbarei und der gegenwärtigen Zivilisation hinaus – als ein ideales synthetisches Menschenwesen der Zukunft gedeutet. Dementsprechend strebten die modernen westlichen Tänzer nach der Wieder-Verkörperung der idealisierten hellenistischen Antike, anstatt in den ursprünglichen primitiven tierischen Zustand zurückzukehren, indem sie sich in widersprüchlicher Weise nackt im wilden Wald frei bewegten. In einem Gespräch erzählte die Pionierin des deutschen Ausdruckstanzes, Mary Wigman, von der ersten Begegnung mit ihrem Lehrer Rudolf von Laban in Monte Verità:

Also ging ich den Weg da runter, kam also noch nicht mal ans Damenluftbad, da hörte ich von weitem schon eine Trommel. Dacht': „Ach, eine Trommel. Das könnte Laban sein.“ Folgte dem Ton der Trommel, kam auf eine Wiese, und am anderen Ende der Wiese stand also ein Mann mit kurzen Hosen und einem weißen Hemd, eine Trommel in der Hand, und ein paar Mädchen und ein kleiner Zwerg, die sich da bewegten. Ich war fasziniert, stand und starrte, und Laban guckte mal um die Ecke und sagte: „Was woll'n Sie denn da?“ „Ich möchte mitmachen.“ „Na ja, da zieh'n Sie sich da hinterm Busch aus und kommen Sie her!“ Tat ich. Und es war, als käme ich nach Hause! Ist mir unvergeßlich geblieben, dies wunderbare Gefühl, mit dem ich da stand und plötzlich unter der Diktatur eines Trommelrhythmus glücklich und selig war.²¹

tiefer stehenden Form.

²⁰ Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungs-Geschichte*, S.18-20.

²¹ Hedwig Müller, *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim; Berlin: Quadriga, 1986, S.39.

Anhand dieser Szene wird beispielhaft anschaulich, wie Mary Wigman den Werdegang zur Natur erfunden hat. In einem Zeitraum, der sich um die Befreiung von der unnatürlichen Legitimität des industrialisierten Menschenlebens bemühte, folgten die Tänzer einer absoluten Freiheit durch die Bewegung zur Anti-Vergangenheit.²² Ein solcher tänzerischer Aspekt zur Entdeckung der Natur erregte jedoch Aufmerksamkeit, vor allem, weil Ausziehen und Nackt-Werden tatsächlich erst mit dem Kommando des Lehrers beginnen. Sobald man nackt wird und sich natürlich bewegt, soll man sich natürlich fühlen.²³ Diese Logik darf nicht umgekehrt werden – zumindest beim modernen Tanzunterricht. Das heißt, seit dem modernen Zeitalter begann man, Nackt- beziehungsweise Natürlich-Werden als eine didaktische Methode zu proklamieren, damit sich der bloße Körper des Menschen als das synthetische Symbol der reinen Freiheit neu entdecken ließ.

Im Sinne der Hinwirkung auf eine ideale allumfassende Zukunft sollte sich der nackte Körper der modernen Tänzer insofern vom obszönen und barbarischen Leib unterscheiden. Solch eine Versinnlichung beziehungsweise Beseelung des sich frei bewegenden Körpers des modernen Tänzers führte zudem zu einem künstlerischen Bewusstsein, und mithin dazu, dass der moderne Tänzer mit einer anderen Art Tänzer, wie zum Beispiel dem Revue-Girl, der die scheinbar bloß mechanisierte, geschmackvolle und konventionelle Körperbewegung überträgt, wesentlich unvergleichbar wurde.²⁴

Ein anderes Beispiel des synthetischen Bewegungsprinzips findet man in der Eurythmie, die von dem Schweizer Theoretiker Rudolf Steiner erstmals am Ende des 19. Jahrhunderts konzipiert und initiiert wurde. Zweifellos war der Einfluss der Eurythmie auf die Rhythmik Jaques-Dalcrozes sowie auf den deutschen Ausdruckstanz besonders erheblich, obwohl Steiner dieses Bewegungskonzept von Anfang an nicht als Übung für die professionellen

²² Diese Erscheinung im westlichen Tanz ähnelt Dionysos als dem neuen modernen Götterbild, welches von Nietzsche als Anti-Figur zum mittelalterlichen Christus konzipiert wurde. Insofern der kommende Gott Dionysos als ‚Antipode‘ zum vorherigen Gott Christus charakterisiert und konstruiert wird, muss Dionysos ironischerweise von Natur aus abhängig von Christus sein.

²³ „In der Kunst des Tanzens schärft sich normalerweise das Bewußtsein und das Gefühl dafür, welche Haltung der Körper einnimmt.“

Rudolf von Laban (übersetzt von Karin Vial und Claude Perrotet), *Die Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1988, S.136.

²⁴ Vgl. Rudolf von Laban, *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters - Tanzabend im Stadttheater am 19. Mai 1919*, in: Zürich Atelier Spielweg I – Engagements in der Schweiz durch die Konzertdirektion Kantorowitz Zürich, *Mary Wigman - Kritiken der Schweizer Presse 1919*; Gret Palucca, *Palucca über ihre Schule*, Düsseldorf Stadt-Anzeiger Düsseldorf am 17. Januar 1931.

Tänzer sondern als eine alternative Erziehungsmethode für die Schüler erdacht hatte. In der Eurythmie wird, Steiners Definition nach, die Körperbewegung „aus den Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Organismus heraus“ „auf die Bewegungen von Menschengruppen“ übertragen.²⁵

In seiner Bewegungstheorie beabsichtigte Steiner die Körperbewegung „aus dem bloß Leiblichen, physisch Leiblichen in den ätherischen Leib, also in das, was der Seele wieder nahe steht“,²⁶ zurückzuübertragen. Insofern handelt Steiners neues Bewegungskonzept von der Beseelung beziehungsweise Immaterialisierung des physischen Leibes. Daher werden die Tänzer im Prinzip aufgefordert, eigene innerliche Emotionen durch den Körper bildhaft und zugleich sprachlich auszudrücken. Diese sollen quasi ihr Gefühl mit dem Körper ‚schreiben‘ und diesen Schreibakt löst ausschließlich der bewußte innere Wille des Menschen durch den Körper aus.²⁷

Insofern schließt sich Steiners Eurythmie weiter an Jaques-Dalcrozes Rhythmik an. Obwohl die beiden Bewegungstheorien häufig unter der einzigen Terminologie ‚Eurythmie‘ vorgestellt werden, unterstreicht die Dalcroze-Rhythmik im Vergleich zu Steiners Eurythmie vielmehr die Bedeutung der Musikalität. Die bewusste Betonung der Musikalität ist zudem erkennbar am endgültigen Ziel der Dalcroze-Rhythmik, nämlich der vollständigen Verkörperung des musikalischen Rhythmus. Durch seine kritische Haltung zu anti-vitalen arhythmischen Künsten wollte Jaques-Dalcroze sein dringendes Bedürfnis nach einer Erziehung hervorheben, „die darauf ausgeht, die nervösen Reaktionen zu ordnen, Muskeln und Nerven aufeinander abzustimmen und Körper und Geist in Einklang zu bringen.“²⁸

Arhythmie, welche ursprünglich als medizinischer Begriff die unregelmäßigen Herzrhythmen bezeichnet,²⁹ setzte Jaques-Dalcroze zur Definition der gestörten und gehemmten Bewegung des Menschen an. Ganz im Gegensatz zum „[a]rhythmisch sein“, welches von „einer Unstimmigkeit, einem Mißverhältnis zwischen konzipierter und

²⁵ Rudolf Steiner, *Eurythmie*, Dornach: Rudolf Steiner, 1986, S.152.

²⁶ Ebd., S.102.

²⁷ Interessanterweise besteht das Aufführungsprogramm der Eurythmie abwechselnd aus der Musik und dem Gedicht beziehungsweise Drama. Sobald die Tänzer die Inspiration nach dem simultan vorgelesenen Gedicht oder Drama auf der Bühne ausdrücken, können die Zuschauer miterfahren, wie die Tänzer den Inhalt auf verschiedene Art und Weise verkörpern. Aber gleichzeitig ist die Übertragung der musikalischen Elemente wie zum Beispiel einer betonten Silbe aus dem Gedicht auf den tanzenden Körper wahrnehmbar. In der Eurythmie geht es um keinerlei bestimmte Musik selbst sondern um die Musikalität aus den performativen Faktoren.

²⁸ Emile Jaques-Dalcroze (übersetzt von Julius Schwabe), *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel: Benno Schwabe & Co., 1921, im Vorwort des Verfassers.

²⁹ Sabine Merta, *Wege und Irrwege zum modernen Schlankheitskult*, Wiesbaden: Franz Steiner, 2003, S.453.

realisierter Bewegung“ und „der nervösen Unordnung“ charakterisiert ist, konzipierte er eine Reihe eurythmischer Rhythmik-Übungen zur Selbstregulierung der Körperrhythmen.³⁰ Sein theoretischer und gleichzeitig praktischer Versuch zielte darauf ab, die Schüler ausschließlich in Einklang, gewissermaßen in Übereinstimmung von Körper und Geist durch die Musikalität zu bringen. Zur Erfüllung dieses Konzeptes führte Jaques-Dalcroze faktisch zum Beispiel vom Klavier begleitete Gymnastikübungen durch, in denen es hauptsächlich um den natürlichen körperlichen Ausdruck der seelischen Wahrnehmung über den Takt beziehungsweise über die Melodie ging.³¹ Somit zeigt sich die Gemeinsamkeit der Dalcroze-Rhythmik mit den Bewegungskonzepten der modernen Tänzer und Theoretiker, die ebenfalls die Natur des tanzenden Menschen als Opposition zum unnatürlichen, arhythmischen und konservativen Ballett erneut entdeckten.

Im Sinne der westlichen Tanzmoderne soll das ‚Natur-Tanzen‘ beziehungsweise ‚Natur-Werden‘, wie oben betont, keine bloße Rückbesinnung auf die Vergangenheit sein, soweit es von Anfang an ganz bewusst von den modernen Tänzern sprachlich manifestiert worden war. Sie wollten gewissermaßen eigene Natürlichkeit als einen synthetischen Begriff namens ‚Neuer Tanz‘ beziehungsweise ‚Tanz der Zukunft‘ verkörpern. Somit sahen sie den neuen modernen Tanz als die einzige unabhängige tänzerische Gattung an, während sie ausschließlich abhängige und dekorative Bewegung im vorherigen Ballett gefunden hatten.

Daher legten die modernen westlichen Tänzer großen Wert auf die inneren Willen und Antriebe des Menschen. Vom Tänzer als dem Menschen des modernen wissenschaftlichen Zeitalters wird verlangt, die Wege zu finden, „die ein Vordringen zu den geistigen Aspekten von Antrieb und Körperaktion möglich machen, damit letztlich beide Denkweisen zu einer neuen Form integriert werden können.“³² Gewissermaßen geht die westliche Tanzmoderne von der Hoffnung aus, dass man sein Leben nach seiner eigenen Entscheidung subjektiv designieren und damit schließlich zum Herren seines Lebens werden muss. Darin liegt der eigentliche Kern des engen Zusammenhangs von modernem Tanz und den modernen geisteswissenschaftlichen Gedanken, unter anderem zum Beispiel Nietzsches Philosophie. Die modernen Tänzer des Westens, die meistens aus wohlhabenden Familien stammten und zur intellektuellen Schicht gehörten, lasen zumeist die neusten Bücher und waren daher von

³⁰ Emile Jaques-Dalcroze (übersetzt von Julius Schwabe), *Rhythmus, Musik und Erziehung*, S.170-171.

³¹ In Bezug auf den Rhythmik-Unterricht bei Jaques-Dalcroze siehe einen Bericht von Camill Hoffmann über den Besuch in Hellerau in Hedwig Müller, *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, S.29.

³² Rudolf von Laban (übersetzt von Karin Vial und Claude Perrottet), *Die Kunst der Bewegung*, S.25.

vielen großen zeitgenössischen Denkern beeinflusst. Vor allem waren sie von Nietzsches Gedanken zum dionysischen naturgemäßen Menschenleben, die sich als das Symbol des gedanklichen Paradigmenwechsels erwiesen, völlig fasziniert.

In seinem frühen Werk *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* versucht Nietzsche ein synthetisches Ästhetik-Modell aufzubauen, indem er die beiden Gegenpole – das Dionysische und das Apollinische – als „das gemeinsame Wort ‚Kunst‘“, „durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen ‚Willens‘“ überbrückt.³³ Damit konzipiert Nietzsche ein ideales Menschenbild, welches im Prinzip den griechischen Göttern entspricht, die ihren inneren dionysischen Affekt durch das apollinische Abbild ausdrücken. Dies führte nach Nietzsche dazu, den metaphysischen Glauben „an die Gegensätze der Werthe“ in Frage zu stellen und letztlich eine neue Philosophie auf einer untrennbaren Ebene, sozusagen „jenseits von Gut und Böse“ zu verorten.³⁴

Nietzsches ästhetisches Denkmodell vertritt den modernen Zeitgeist des Westens, insofern er mit den Begriffen ‚Fortschritt, Entwicklung und Erhöhung‘ den Glauben an den natürlichen Willen zur Veränderung darzustellen versucht.³⁵ Für Nietzsche, der die sinnlich wahrnehmbaren Relationen der Dinge in der musikalischen Melodie erkannte, ist die Musik „nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objectivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst“. Demnach kann man die Welt als „ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen“ bezeichnen.³⁶

Diese Bezeichnung ist in der Tat auch auf den modernen Tanz anwendbar. Wenn der moderne Tänzer ein Argument wie „Körper und körperliche Bewegung sind eins im Tanz!“ seinem Schaffen voranstellt, ist er sich ganz dessen bewusst, dass er „über keinerlei

³³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe VIII*, Berlin: Walter de Gruyter, 1972, S.21.

Allerdings fügte Nietzsche 16 Jahre später nach der ersten Ausgabe dieses Werkes einen „Versuch einer Selbstkritik“ neu hinzu. Durch diese Selbstkritik wollte er über die sein Werk tief prägende hegelianische dialektische Denkstruktur kritisch nachdenken. Denn Nietzsche spürte in diesem Werk einem hegelianischem Denkmodell nach, obwohl er „optimistische Dialektik“ als einen Aufhebungsprozess in demselben Werk scharf kritisierte.

³⁴ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe VI/2*, Berlin: Walter de Gruyter, 1968, S.10-12.

³⁵ In Hinblick auf die Entwicklung des menschlichen Geistes lenkte Nietzsche seine Aufmerksamkeit auf den Darwinismus, obwohl er die theoretische Klassifizierung der Gattungen der Lebewesen heftig kritisierte. Vgl. Baek Seung-yeong, *Nietzsche, Dionysosjeok Geungjeongui Cheolhak* (Nietzsche, Philosophie des dionysischen Ja), Seoul: Bookworld, 2006 (2005), S.258-264.

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, S.102.

außer ihm liegende Ausdrucks- und Gestaltungsmittel“ verfügt.³⁷ Die Seele wie auch das Gefühl, der Körper und die Bewegung als die inneren medialen Instanzen des Menschen sind vom natürlichen Antrieb, Impuls und Willen zum ‚Sich-Bewegen‘ integriert. Daraus resultiert die Bewegung im modernen Tanz als „das Ergebnis des Kampfes, der Sieg einer Strebung, die innig und verhalten oder wild und unbändig das Geschenk der ethischen Erkenntnis in sich trägt“.³⁸ In diesem Sinne ist der Tänzer nichts anderes als der ‚Übermensch‘ im Nietzschen Sinne, der in jedem Augenblick mit dem inneren Willen zum Kampf ums Dasein über sich hinaus zu gehen strebt. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Bewegung des neuen Tänzers aus dem modernen Zeitalter „die vollendetste Durcharbeitung der körperlichen Ausdrucks- und Formkraft, in einer ungeheuren Energie des Willens“³⁹ ist.

2.1.2. Die technische Entwicklung und ihr Effekt auf den Tanz

Die Entstehung des modernen Tanzes im Westen ist mit den enormen technischen Entwicklungen des modernen Zeitalters eng verknüpft. Insbesondere war die Erfindung des elektrischen Lichtes in der Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst bedeutend für den Bühnentanz, weil dies unmittelbar zur Modifikation der tänzerischen Bewegung ebenso wie der Bühnenkonstruktion beitrug. Nachdem die beiden Erfinder Werner von Siemens und Thomas Edison jeweils eine durch Selbstinduktion erregte Dynamomaschine im Jahr 1867 und anschließend 1879 eine Kohlefaden-Glühlampe öffentlich präsentiert hatten, beschleunigte sich die Verwendung des elektrischen Lichtes erheblich. Man geriet schließlich in die Lage, elektrische Energie in jeder gewünschten Menge zu erzeugen und zugleich mehrere Lampen parallelzuschalten. Daraus resultierte die Entwicklung der Bühnenbeleuchtung mit dem elektrischen Licht.⁴⁰ Die Umrüstung auf dieses neue Lichtsystem wurde im Theater schnell eingeleitet, während vor der bahnbrechenden Erfindung dieser neuen Form der Lichterzeugung noch das Gas als das geeignete Leuchtmittel für Feuer- und Flammeneffekte

³⁷ Mary Wigman, *Deutsche Tanzkunst*, Dresden: Carl Reißner, 1935, S.25.

³⁸ Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Bern; Stuttgart: Haupt, 1989 (1935), S.217.

³⁹ Oscar Bie, in: *Berliner Börsen-Courier* am 22. Januar 1921, in: Vertreten durch das Süddeutsche Konzertbüro, München I, *Die Tänzerin Mary Wigman*, Juni 1921.

⁴⁰ Vgl. Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater*, Stuttgart: Steiner, 1988, S.152.

galt.⁴¹ So ließ sich auch die Zahl der Opfer nach den von der Gasbeleuchtung ausgelösten Theaterbränden erheblich vermindern. „Theater und Industrie“ wurden somit „zu kompetenten Partnern, die einander fordernd und fördernd die Entwicklung beschleunigen.“⁴²

Die ersten Versuche zur Beleuchtung mit den elektrischen Glühlampen im Theater wurden erstmals 1881 in der *Pariser Oper* und anschließend noch im selben Jahr im Londoner *Savoy Theatre* durchgeführt.⁴³ Seitdem hat die Beleuchtungstechnik auf der Bühne „das Ende der klassischen Kulissenbühnen mit ihrer natürlichen Malerei auf Leinwand und den vergasteten Hängern herbeigeführt.“⁴⁴ Dies versetzte die bisherige Raumwahrnehmung ‚in Trans‘. Das heißt, man fing an, den Bühnenraum als einen dreidimensionalen Raum wahrzunehmen, während man vor der Einführung des neuen elektrischen Lichtes die Bühne vielmehr als einen zweidimensionalen Raum erfahren hatte. Weil die Beleuchtung bei den früheren Aufführungen „entweder vorne an die Fußrampe oder seitlich nahe an die Lichter, die aus der Kulissengasse kamen, oder unter die Vorbühnenkronleuchter“ gesetzt worden war, hatte der Darsteller „auf die Standorte der Lichtquellen achten“⁴⁵ müssen, um vom Zuschauer gut erkannt zu werden. Und daher war die Bewegung der Darsteller einer festgelegten Beleuchtungs- und Raumstruktur untergeordnet.

Aufgrund der Einführung der neuen Lichttechnik wurde diese Beziehung zwischen der menschlichen Bewegung und dem technischen Mechanismus auf der Bühne jedoch umgekehrt. Denn nun garantierte die elektrische Beleuchtung die Flexibilität des Lichtdesigns und die Mobilität des Beleuchtungsgerätes, so dass sich der Darsteller von nun an unabhängig vom Standort der Lichtquellen auf der Bühne bewegen konnte.

Es ist in diesem Zusammenhang besonders wichtig zu erwähnen, dass das neue Lichtdesign den performativen Bühneneffekt durch die flexibel kontrollierbare Beleuchtungsstärke und das voll ausschöpfbare Spektrum der Farben erzeugte. Mit der stufenlos veränderbaren Gradation des Lichtes war die Veränderung der Raumgestaltung beispielsweise zu einem vergrößerten oder verbreiterten Raum blitzartig zu erzielen. Solch ein neuer Raumeffekt verursachte zudem eine zunehmende Bereitschaft des Publikums zur

⁴¹ Vgl. ebd, S.107.

⁴² Wolfgang Greisenegger, „*Es wechselt Paradieseshelle mit tiefer schauervoller Nacht...*“, in: Wolfgang Greisenegger, Tadeusz Krzeszowiak (Hrsg.), *schein werfen*, Wien: Christian Brandstätter, 2008, S.35.

⁴³ Vgl. Tadeusz Krzeszowiak, *Licht am Theater. Von der Antike bis gestern*, in: Wolfgang Greisenegger, Tadeusz Krzeszowiak (Hrsg.), *schein werfen*, Wien: Christian Brandstätter, 2008, S.74.

⁴⁴ Ebd, S.76-77.

⁴⁵ Ebd, S.78.

Einführung in das Bühnengeschehen. Dieses wirkte wiederum auf die zwei gegenpoligen Richtungen in den performativen Künste: einerseits die realistische, andererseits die expressionistische.

Um diese neue Erscheinung in der Bühnenkunst zu veranschaulichen, soll kurz die russische Theateravantgarde erwähnt werden. Wie man anhand von Stanislawskis Theater der 1920er Jahre nachvollziehen kann, strebte das sogenannte naturalistische Theater danach, das Alltagsleben der Menschen auf der Bühne einzubringen. Darauf übte das neu entwickelte Lichtdesign enormen Einfluss aus, weil es sowohl „bei den Darstellern als auch bei den Dekorationen, bestimmte Teile besonders hervorheben oder unterdrücken“ konnte. Und so war es beispielsweise möglich, mithilfe der Lichtgestaltung „dem Theaterbesucher die Wirklichkeit eines beliebigen Ortes an[zu]kündigen oder seinen Blick unmerklich auf einen anderen Ort der Bühne [zu] lenken.“ Das bedeutet gleichzeitig, dass das hoch mechanisierte Beleuchtungsgerät die Rolle der Sonne als der natürlichen Lichtquelle übernahm, und „so [konnte] diese neue künstliche Beleuchtung diesem natürlichen Licht nahe kommen.“⁴⁶

Im Gegensatz zum realistischen und naturalistischen Theater schlug Wsewolod Meyerhold, ein anderer großer Regisseur aus der russischen Theateravantgarde, ‚das stilisierte Theater‘ vor. Den Begriff ‚Stilisierung‘ definiert Meyerhold folgendermaßen:

Unter Stilisierung verstehe ich nicht die fotografische Kopie des Stils einer Epoche oder einer gegebenen Erscheinung. Mit dem Begriff Stilisierung verbindet sich meiner Meinung nach unlösbar die Idee der Konvention, der Verallgemeinerung und des Symbols. Eine Epoche oder eine Erscheinung stilisieren bedeutet, mit allen Ausdrucksmitteln die ihr innewohnende Synthese bloßlegen, ihre verborgenen, charakteristischen Züge rekonstruieren, wie sie in dem tief verborgenen Stil eines jeden Kunstwerks vorhanden sind.⁴⁷

Ähnlich wie Adolphe Appia und Edward Gordon Craig, die während der Jahrhundertwende provokative Bühnenräume konzipierten, wollte Meyerhold einen Raum gestalten, der zwar stilisiert jedoch auch bedeutungsvoll und zugleich imaginär sein sollte. Um solch einen Bühnenraum zu erschaffen, wurde Licht als ein entscheidendes Ausdrucksmittel verwendet. Auf der modernen Bühne allgemein spielte die neu entdeckte

⁴⁶ Ebd.

Siehe auch, Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne*, München: Wilhelm Fink, 2005, S.201.

⁴⁷ Wsewolod Meyerhold, in: A. W. Fewralski (Hrsg.), *Schriften Bd.1*, Berlin: Henschel, 1979, S.101.

„Sinnbildkraft des farbigen Lichtes“ eine wichtige Rolle. „Die kinästhetischen Empfindungen und die Farbassoziationen, die wir aus Erfahrung kennen, können nun auf der Bühne in voller Stärke wiedergegeben werden.“⁴⁸ Vom elektrischen Lichteffect wie beispielsweise der „Bühnen-Projektion, die als eine besondere Art der Bühnenbildnerei angesehen werden kann,“⁴⁹ oder „Scheinwerfern, die im Rücken der Zuschauer angebracht sind,“⁵⁰ gehen vielfältige Impulse zur Imagination von Raumwahrnehmung aus. Das heißt, der Zuschauer beginnt nun, die technischen Mechanismen in seine intime Sphäre eindringen zu lassen und den dabei hervorgerufenen ‚effektiven Affekt‘ wiederum ganz subjektiv wahrzunehmen. Demnach geht es hier um eine wechselseitige Osmose zwischen dem technischen Effekt und der performativen Reflexion des Zuschauers.

Die Interaktion zwischen der entwickelten Bühnentechnik und der Konzentration des Zuschauers wird im modernen Tanz noch deutlicher. Ein gutes Beispiel gibt uns die amerikanische Tänzerin Loïe Fuller. In ihrer Autobiographie definierte Loïe Fuller ‚Dance‘, ‚Motion‘ und ‚Sensation‘:

What is the dance? It is motion.

What is motion? The expression of a sensation.

*What is a sensation? The reaction in the human body produced by an impression or an idea perceived by the mind.*⁵¹

Fullers Definition nach, sei eine Sensation „the reverberation that the body receives when an impression strikes the mind.“⁵² Daraus ergibt sich eine Auffassung von Tanz als reine Bewegung vor allem aus der ‚Impression‘ heraus, welche der Mensch vor dem natürlichen Gegenstand oder Phänomen empfindet. Wie man an Fullers an Naturphänomenen orientiertem Repertoire wie zum Beispiel dem *Feuertanz* erkennen kann, „[finden] Affekte und Gefühle eine Entsprechung in Formen und Bewegungen der Natur: im Flattern von Schmetterlingen, in den Rhythmen und Figuren von Feuer, Wasser, Wolken und Licht.“⁵³

⁴⁸ Tadeusz Krzeszowiak, *Licht am Theater. Von der Antike bis gestern*, S.78.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Wolfgang Greisenegger, *„Es wechselt Paradieseshelle mit tiefer schauervoller Nacht...“*, S.34.

⁵¹ Loïe Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, New York: Dance Horizons, 1977 (1913), S.70.

⁵² Ebd.

⁵³ Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller*, Freiburg: Rombach, 1989, S.94.

Entsprechend führte sie das Licht als Mittel zur Schaffung von Impression ein und führte vielfältige visuelle Experimente mit der Beleuchtung durch.

Am 5. November 1892 hatte Loïe Fuller ihre sensationelle Europa-Premiere in Paris. In ihrem vom englischen Skirt Dance beeinflussten ‚Serpentintanz‘⁵⁴ standen die beiden theatralischen Faktoren Licht und Kostüm ganz im Vordergrund. Für ihr Bühnenkostüm verwendete die Tänzerin dünne weiße Seide aus Indien, die die Flexibilität der Bewegung sowie einen radikalen Bewegungseffekt ermöglichte. Im Vergleich zum klassischen Ballett führte die Benutzung dieses neuen, exotischen und fragilen Stoffes zu einem ökonomischeren Umgang mit der physischen Kraft, so dass Fuller mit Hilfe des Kostüms großartige und sublimale Impression mit viel weniger Kraft erzeugen konnte.

Zweifellos trug die elektrische Beleuchtung auch zur Verminderung des Aufwands physischer Kraft bei der Tanzaufführung bei, indem das Licht den Tanzeffekt technisch verstärkte. „Die irisierenden Farb- und Lichtwirkungen reflektierten sich ausschließlich auf ihren weiten Seidengewändern im sonst völlig verdunkelten Bühnenraum.“⁵⁵ Auf diesem deutlich wahrnehmbaren Kontrast der Farben beruhte die Wirkung von Fullers Bewegungsekstase. Die schlagartig veränderbare Beleuchtung und die beliebig verwendbaren Farben erregten einerseits die Aufmerksamkeit des Zuschauers, versetzten ihn aber andererseits gleichzeitig in einen Zustand der Zerstreuung. Zudem ließen sich die Lichtquellen überall im Theatergebäude verstecken, um so eine stark ekstatische, effektvolle, konzentrierte und vor allem wenig naturalistische Szene auf der Bühne zu realisieren. Allerdings wurde die Tänzerin tatsächlich durch „[v]ier bis sechs Effektscheinwerfer“ beleuchtet. Ihr „weites weißes Tüllkleid [bewegte sie] zum Teil mit Hilfe von Stäben [und der] Tüll wurde mit verschiedenen Farben und in verschiedenen Stärken beleuchtet“.⁵⁶ Ein Hauptwerk Fullers, der *Flammentanz*, stellt beispielsweise die Flammen mit „zungenförmigen Seidenstreifen [dar], die vornehmlich von unten beleuchtet wurden und sich im Luftstrom von Ventilatoren bewegten.“⁵⁷ Die mechanische Variabilität der elektrischen Beleuchtung ermöglichte daher dem modernen Zuschauer die geschlossene Guckkastenbühne über den physikalischen Raum hinaus als eine ‚entmaterialisierte Räumlichkeit‘ wahrzunehmen.

⁵⁴ In Bezug auf den Einfluss des Skirt Dance auf den Fullers Tanz siehe, ebd, S.14-16.

⁵⁵ Ebd, S.17-18.

⁵⁶ Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater*, S.148.

⁵⁷ Ebd.

Die Einführung des elektrotechnischen Bühneneffekts und seine widersprüchlichen Effekte auf den Zuschauer – Aufmerksamkeit und Zerstreuung – in den modernen performativen Künsten kann man als Symptom des modernen Zeitalters deuten. Für die modernen westlichen Tänzer war es eine wichtige Aufgabe, den Widerspruch zwischen dem modernen Bewegungsstatement über die Natur und der hoch entwickelten Bühnentechnik mit dem Licht- sowie Sounddesign für den Zuschauer unsichtbar zu machen. Ähnlich wie die Fotomechanik, die zur Vervollständigung der repräsentierten Wirklichkeit die Existenz des Fotografen außerhalb des Rahmens der Fotografie völlig zu eliminieren auffordert,⁵⁸ setzt die moderne Bühne voraus, die mechanischen Geräte außerhalb der Kulisse unsichtbar zu installieren, so dass sie nur Mittel, nicht aber selbst Gegenstand der Wahrnehmung durch den Zuschauer sind. Ohne die Basis des wahrnehmbaren Bühneneffekts zu verraten, konnten die modernen Tänzer ihre Natürlichkeit durch eigene Bewegung erfolgreich übersetzen.

Von nun an nahm der Zuschauer demnach die entmaterialisierte Autonomie des Effekts wahr, ohne um die dahinterstehende Mechanik zu wissen beziehungsweise diese zu reflektieren und dabei die Quelle des Effekts zu hinterfragen. Insofern wurde die emotionelle Faszination des Zuschauers von den ausdrucksvollen Bewegungen der Tänzer noch verstärkt. Das Beleuchtungsgerät übernahm die Rolle der Kameralinse, die ebenfalls die Augen des Sehenden verkörpert. Durch die Inszenierung mit der voyeuristischen technischen Mechanik ‚Etwas zu sehen, ohne gesehen zu werden‘ erzielten die modernen Tänzer sozusagen eine ‚Täuschungstechnik‘ – anders als die ‚Täuschungsbewegung‘ bei den Ballettänzern. Diese Täuschungstechnik basiert in diesem Sinne auf einer spezifischen Logik, welche angesichts des ästhetischen Bühneneffekts dessen hoch technisierten und insofern unästhetischen Ursprung vergessen lässt. In der Tat waren die modernen Tänzer jedoch auf die strategisch versteckte Bühnenausstattung als Täuschungsquelle angewiesen und bemühten sich um den Schutz der Bühnentechnik, indem sie unter anderem eigene technische Erfindungen zum Patent anmeldeten.⁵⁹

Dem modernen Tanz ging es, wie oben beschrieben, vor allem um das Bewusstsein von Individualität und Ausdruck des eigenen inneren Affekts. Daher bildete er ganz im Gegensatz

⁵⁸ In Bezug auf den Zusammenhang zwischen der Foto-Mechanik und dem Kolonialdiskurs vgl. Timothy Mitchell (übersetzt von Martin Pfeiffer), *Die Welt als Ausstellung*, in: Sebastian Conrad und Shalini Randeria (Hrsg), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Campus, 2002, S.162-167.

⁵⁹ Ein gutes Beispiel ist Loïe Fuller, die ihre Erfindung für den Serpentinanz zum Schutz in Frankreich patentieren ließ.

Vgl. Gabriele Brandstetter und Brygida Maria Ochaim, *Loïe Fuller*, S.24.

zum klassischen Ballett kein einheitliches und verbindliches Bewegungsvokabular heraus. Soweit jeder Tänzer eigene Bewegung nach seinem inneren Impuls konzipiert und sie frei auf der Bühne entfaltet, wurde der Tanzstil vom modernen Zeitalter an wesentlich personalisiert, und so begannen viele Tänzer Solostücke in ihr Repertoire aufzunehmen. Aus dieser neuen Tendenz zu einer Vorstellung über Tanz als ‚das eigene Vermögen des Tänzers‘ resultierte schließlich auch die Aufforderung einer institutionellen Instanz wie zum Beispiel Gesetz oder Patent zum Schutz der privaten Erfindungen oder die Begründung eines Tanzinstitutes unter dem eigenen Namen eines Tänzers, der die Schüler seinen charakteristischen Tanzstil lehrte. Zweifellos ist all dies eine neue soziokulturelle Erscheinung, welche das neue Zeitalter vom vorherigen unterscheidet.

2.1.3. Kulturkonsum

Als eine andere externe Bedingung in Bezug zur Konstitution der modernen westlichen Kultur gilt die Tendenz zum globalen Kulturkonsum, der vor allem durch die Weltausstellungen weltweit schnell verbreitet worden war. Das Wort ‚Konsum‘ leitet sich her von dem lateinischen Wort ‚consumere‘ und bedeutet in Deutschen ‚nutzen, verwenden, verbrauchen, verzehren oder verprassen.‘⁶⁰ Von dieser Wortbedeutung her ist bereits nachvollziehbar, dass „‚Konsumtion‘ ein komplementärer Gegenbegriff zu ‚Produktion‘“ ist. „Die beiden Begriffe bedingen sich wechselseitig: ohne Produktion keine Konsumtion und ohne Konsumtion keine Produktion. Man kann nur etwas konsumieren, das die Produktion geschaffen hat.“⁶¹ Allerdings darf man nicht übersehen, dass die Wechselbeziehung zwischen Produktion und Konsumtion auf temporär verschiedenen Bedingungen basiert. Seit dem modernen Zeitalter, in dem eine massive Kulturindustrie erstmals mit Hilfe der hoch entwickelten Technik und des globalen Kapitalismus ermöglicht wurde, beschleunigte sich die Veränderung der externen Konditionen zur Produktion und Konsumtion.

Zudem tauchte die sogenannte Weltausstellung als eine neue Erscheinung der westlichen Kultur in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf, welche diese beschleunigte soziokulturelle

⁶⁰ Vgl. Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart: Franz Steiner, 2008, S.13.

⁶¹ Ebd.

Veränderung zur Schau stellte.⁶² Hierzu äußert sich Slavoj Žižek in seinem Buch *Parallaxe*:

*Der Sprung, durch den eine Ware verkauft und damit effektiv als Ware konstituiert wird, ist nicht die Folge einer immanenten Selbstentwicklung des (Begriffs des) Wertes, sondern ein „salto mortale“, ähnlich dem Kierkegaardschen Glaubenssprung, eine temporäre, zerbrechliche „Synthese“ zwischen Sensitivität und Verstand: In beiden Fällen werden die beiden irreduzible externen Ebenen zusammengebracht.*⁶³

Demnach geht es der Produktion und Konsumtion nicht um die interne Kondition des Produkts selbst, sondern vielmehr um die externe Betrachtung, die den Wert eines Produkts als ‚Begriff‘ wahrnimmt. Das heißt, erst durch diese Betrachtung kann ein Gegenstand in eine verkäufliche Ware verwandelt werden. Das ist der Moment des ‚in Trans‘ in der modernen Konsumgesellschaft. Solch eine Betrachtung hängt allerdings wesentlich von Ort und Zeit des Betrachtenden – seinem Hier und Jetzt – ab und hängt dabei mit der temporär variablen Tendenz der sozialen und gesellschaftlichen Weltanschauung zusammen.

Dies spielt eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der modernen Weltausstellung. Die moderne Weltausstellung ging im Grunde genommen von der politischen Strategie aus, den Betrachtungsmodus des Zuschauers in der Form des massiv inszenierten Konsumraums zu produzieren. Aus dieser kulturpolitischen Taktik resultierte die Inszenierung der beeindruckenden Spektakel der Weltkultur, die dem Publikum zur Unterhaltung diente. Solch eine Kulturinszenierung mit den vielfältigen Spektakeln war bei den ersten Weltausstellungen besonders notwendig. Denn es war die Hauptaufgabe der damaligen Organisatoren, einen durch das Konzept des globalen Standards homogenisierten Raum zu konstituieren, um einerseits einen Fortschrittsvergleich zwischen den Kulturen sichtbar zu machen und andererseits zugleich Vergnügen und Zerstreung der Besucher zu erzeugen.⁶⁴

⁶² Der Ausgangsmoment der modernen Weltausstellung führt auf die nationalen Gewerbeschauen in Paris am Ende des 18. Jahrhunderts zurück. Anschließend wurden zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen veranstaltet wie unter anderem die Londoner ‚Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations‘ 1851 und Pariser ‚Exposition universelle‘ 1900, die als Meilenstein der Ausstellungsgeschichte überhaupt anzusehen sind.

Vgl. Martin Wörner, *Die Welt an einem Ort*, Berlin: Reimer, 2000, S.10-14.

⁶³ Slavoj Žižek (übersetzt von Frank Born), *Parallaxe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S.387.

⁶⁴ Durch den Besuch der Weltausstellung lässt man sich zudem der ausgestellten Masseninszenierung entfremden und daher fühlt man sich als wäre man getrennt von der Menschenströmung ganz allein im Ausstellungsgelände. Dies hat scheinbar damit zu tun, dass man alle Wesen außerhalb seiner selbst im Ausstellungsort als ‚die Ausgestellten‘ wahrnimmt und sie betrachtet. In seinem Brief an einen Freund erwähnte Freud seine Besuchserfahrung der Wiener Weltausstellung 1873.

„In der Ausstellung war ich bereits zweimal. Schön, aber mich hat es nicht betäubt und entzückt. Vieles, das

Soweit die Organisatoren dies erfüllten, konnten sie die Besucherzahl schnell und effizient vermehren und damit rentierte sich schließlich die von ihnen initiierte Veranstaltung.

Beispielsweise bei der Pariser Weltausstellung von 1867 basierte „die unumgängliche Grundlage für Planung, Organisation und Konzeption“ von Anfang an auf dem „Ausstellungsimperativ der Rentabilität“, weil sich die Weltausstellung „zu schwarzen Zahlen verpflichtet“ hatte.⁶⁵ Aufgrund der verstärkten Intervention des Kapitals in die modernen globalisierten Veranstaltungen wurde darauf abgezielt, während der Ausstellung den Besuchern die attraktiven und unterhaltsamen Spektakel kontinuierlich darzubieten. „Bereits zu Beginn der Planungsphase war den Organisatoren klar, dass der Ausstellungsbesuch mindestens ebenso viel Vergnügen bereiten wie Belehrung bereitstellen musste.“ Und dabei definierte „die Ausstellungswelt“ sich als „ein Nebeneinander von Angeboten. Für diejenigen, die an ihr interessiert waren, wurde die Welt zur Ware.“⁶⁶

Daraus ergab sich eine neue kulturelle Erscheinung, nämlich die Produktion von Kunstwerken auf Initiative des professionellen Kulturmanagements, um den Theaterbesuch des Publikums zu aktivieren. Daran schloss sich das Bemühen der Veranstaltungsorganisation an, „die Welt als Bild in Szene zu setzen. Man arrangierte es vor dem Publikum als zur Schau gestelltes Objekt, das betrachtet, untersucht und erfahren werden sollte.“⁶⁷ Nun wurde das Publikum gewiss als der wichtigste Konsument von Kultur betrachtet, so dass die Künstler viel mehr Rücksicht auf Geschmack und Interesse des Publikums nehmen mussten als zuvor.

In diesem Zusammenhang ist sehr auffällig, dass die europäische Organisation seit dem modernen Weltausstellungszeitalter begann, die Kultur des Anderen ins institutionelle Globalisierungsprojekt zu integrieren, um damit fremde Kultur als ‚Zur Schau gestelltes Objekt‘ zu konsumieren. Das Ziel der damaligen Weltausstellung ist als der Aufbau einer Welt-Miniatur zu verstehen, so dass sich nationale Pavillons aus allen Kontinenten auf dem Ausstellungsgelände befanden.⁶⁸ Mit einer solchen Globalisierungsinszenierung wurde eine

anderen gefallen muß, findet in meinen Augen keine Gnade, weil ich weder dies noch jenes, überhaupt nichts gründlich bin. Es fesselten mich also bloß Kunstgegenstände und allgemeine Effekte. (...) Es ist im Ganzen ein Schaustück für die geistreiche, schönselige und gedankenlose Welt, die sie auch zumeist besucht. (...) Es ist unterhaltend und zerstreud. Man kann dort auch prächtig allein sein in all dem Getümmel.“

Sigmund Freud, *Briefe 1873-1939*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960, S.6-7.

⁶⁵ Volker Barth, *Mensch versus Welt: Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt: WBG, 2007, S.322.

⁶⁶ Ebd., S.322-323.

⁶⁷ Timothy Mitchell (übersetzt von Martin Pfeiffer), *Die Welt als Ausstellung*, S.152.

⁶⁸ In Bezug auf die Anwendung des Pavillon-Systems als „architektonische ‚Botschafter der Nationen‘ auf den Weltausstellungen“ siehe, Martin Wörner, *Die Welt an einem Ort*, S.53-54.

im Verhältnis ausgeglichene Ausstellung der verschiedenen Nationalstaaten ermöglicht, unabhängig von der damaligen kolonialisatorischen, ungerechten Beziehung zwischen ihnen.

Diese politische Strategie des kulturellen Ausgleichs setzte jedoch im Prinzip paradoxerweise ‚die Freiheit des Vergleichs‘ voraus. Das heißt, die ausgeglichene und dabei homogenisierte Verräumlichung der unterschiedlich entwickelten Kulturen rief effektiv die Wahrnehmung der Verschiedenheit der ‚westlichen-kultivierten-logischen-männlichen‘ und ‚nicht westlichen-barbarischen-exotischen-weiblichen‘ Kulturen durch das Publikum hervor. Dies führte auf einen kultur-imperialistischen Versuch der modernen Weltausstellung zurück, dem ästhetischen Maßstab des Westens die heterogenen Kulturen unterzuordnen.⁶⁹

In Hinblick auf den Kulturkonsum während des modernen Zeitalters identifiziert sich der Begriff ‚Konsumieren‘ allerdings nicht mit dem bloßen ‚Kaufen‘. Beim Kulturkonsum handelt es sich vielmehr um „Tagträumereien des Konsumenten, der das begehrte Objekt mit für ihn positiven und angenehmen Werten besetzt, es diskursiv weiterentwickelt, dadurch seine Bedeutung verändert und es zu einem Baustein seiner eigenen Identität macht.“⁷⁰ Entsprechend fungierte der Prozess zur Objektivierung der anderen Kultur von Anfang an als eine mächtige Praxis des Globalisierungsprojekts, welche eine repräsentative exotische Identität in eine fremde Kultur zu infundieren beziehungsweise den Charakter der anderen Kultur als einen bestimmten Begriff namens Exotismus in Anspruch zu nehmen versucht. Daher war das Exotische „in allen möglichen Ausstellungszusammenhängen zu sehen, Tanz- und Musikgruppen begleiteten jede Art von Veranstaltungen und dienten als Hintergrund- und Beiprogramm zu den verschiedensten Anlässen.“⁷¹ All dies kann man als ‚orientalistische Interpretation über die Anderen‘ bezeichnen, insofern die nicht-westlichen Kulturen von der Betrachtung durch die Veranstaltungsorganisatoren als Gegenentwurf des Westens definiert wurden und auf Grund der dichotomischen Logik ‚Westen vs. Nicht-Westen namens Osten‘ ausgestellt wurden.⁷²

⁶⁹ Diese Unterordnung könnte man besser nachvollziehen, indem man die Art und Weise betrachtet, in der die von westlichen Ausstellungsorganisatoren eingeladenen Kulturvertreter aus Asien und Afrika damals eigene einheimische Kulturen angepasst an die westliche Erwartung modifizierten. Der Selbst-Anspruch der nicht-westlichen Künstler – ‚ein mit dem Westen kommunizierbares Stück‘ zu machen – spiegelt schließlich ihre kulturelle Selbstassimilation wider. Darin liegt auch die Wurzel der künstlerischen Modifikation der koreanischen *Simmuyong*-Tänzerin Choi Seung-hee, die ich im Kapitel 5.2. *Pionierin des koreanischen Simmuyong während der Kolonialzeit: Choi Seung-hee (1911-1969)* analysiere.

⁷⁰ Volker Barth, *Mensch versus Welt: Die Pariser Weltausstellung von 1867*, S.404.

⁷¹ Thomas Kuchenbuch, *Die Welt um 1900: Unterhaltungs- und Technikkultur*, Stuttgart: Metzler, 1992, S.151.

⁷² Für Edward Said ist der sogenannte Orientalismus nichts anders als „a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient“, da der Orient immer noch nicht „a free subject of thought or action“ sei. Seiner Ansicht nach sei der Orient „an idea that has a history and a tradition of thought, imagery,

Die Ergänzung des Kulturkonsums mit der Appropriation der fremden Kultur ereignete sich vor allem durch das Kulturmanagement. Infolge der Subvention und Koordination durch die Regierung sowie des professionellen Kulturmanagements begannen die ostasiatischen Künstler seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auf Tournee in den Westen zu gehen. Die Kawakami-Truppe aus Japan zählt zu jenen Kulturvertretern aus Ostasien, die dem westlichen Publikum zum ersten Mal die asiatischen performativen Künste bekannt machten.⁷³ Der Regisseur Kawakami Otojirô und seine Ehefrau Kawakami Sadayakko gingen mit ihrer Truppe zweimal auf Welttournee in den Jahren 1899 und 1901.⁷⁴ Als sie im Mai 1899 in San Francisco ankamen, sollten sie jedoch auf die unerwartet gleichgültige Reaktion der amerikanischen Zuschauer stoßen.⁷⁵ In einem Interview mit dem japanischen Schriftsteller Noguchi Yone erzählte Sadayakko von ihrer damaligen bitteren Erfahrung:

Our experience in America was the bitterest one, however. We were ignorant about managing, and did not know what sort of play would fit the American taste. We made a flat failure in San Francisco. We landed on the Pacific Coast without any funds. You can imagine how hungry, how discouraged we were. [...] We were so foolish as to appear to an American audience with one of our classical dramas like Kasunohe. Nobody could understand, since they had no knowledge of our Japanese history. Immediately we found out that we must play a love play. Love is universal. Then we

and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. [...] It would be wrong to conclude that the Orient was *essentially* an idea, or a creation with no corresponding reality.” Daher ist wohl zu bemerken, dass der Orient als Begriff ausschließlich in der Beziehung beziehungsweise Korrespondenz zum Okzident als Gegenbegriff wahrzunehmen ist.

Edward W. Said, *Orientalism*, London: Penguin, 2003 (1978), S.3-5.

⁷³ Während sich das westliche Publikum während ihrer zweimaligen Tourneen besonders für den legendären Tanz Sadayakkos begeisterte, ist die Kawakami-Truppe in Korea bis jetzt fast nur für ihre Reformbewegung des japanischen traditionellen Theaters bekannt. Dies scheint mit der koreanischen Theatergeschichte verbunden zu sein, insofern die Reformbewegung des japanischen Theaters während der Meiji-Zeit einen entscheidenden Einfluss auf die der koreanischen performativen Künste in der japanischen Kolonialzeit ausübte.

Darüber hinaus zeigen die beiden unterschiedlichen Rezeptionsweisen von Aufführungen der Kawakami-Truppe im Westen und in Korea ein wichtiges Merkmal in Hinblick auf den Gender-Diskurs. Im Vergleich dazu, dass der westliche Zuschauer meistens nur Sadayakko aus der Kawakami-Truppe als ‚die japanische Duse‘ in seinen Fokus rückte, nahmen die Theaterleute in Korea Kawakami als den Vertreter des reformierten japanischen Theater an, ohne das Interesse auf seine tanzende Frau zu lenken.

⁷⁴ Lee Sang-kyongs Erwähnung, dass Kawakamis Truppe zweimal 1899 und 1903 auf Weltreise ging, muss korrigiert werden. Diese Truppe hatte ihre Welttournee tatsächlich zum ersten Mal 1899/1900 und anschließend 1901/1902 unternommen.

Vgl. Lee Sang-kyong, *Nô und europäisches Theater*, Frankfurt am Main.: Peter Lang, 1983, S.17; Peter Pantzer (Hrsg.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen: Kawakami Otojirô, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München: Iudicium, 2005, Chronologie der Kawakami-Tournee.

⁷⁵ Vgl. Peter Pantzer (Hrsg.), ebd, S.XXVII.

*played Geisha and Knight, which was a universal success through America and Europe.*⁷⁶

Es ist somit nachvollziehbar, dass sie ihren ersten Aufenthalt in den USA als „education“ wahrnahm: „I owe everything to America. My American trip was my education.“⁷⁷

Tatsächlich hat der Begriff „education“ in diesem Fall zweifache Bedeutung. Zum einen traf die Kawakami-Truppe die Entscheidung für die Fernreise mit der Hoffnung auf die Aneignung der zeitgenössischen westlichen Kultur. So eine Hoffnung hat überhaupt mit der Biografie Kawakamis und den damaligen kulturellen Umständen in Japan zu tun. In dieser Zeit wurde Kawakami in Japan als der Vertreter des sogenannten *Shinpa* (新派) betrachtet, welches wortwörtlich ‚Neue Schule‘ bedeutet und als praktische Reformbewegung des alten Theaters das traditionelle *Kabuki* mit den westlichen Dramen und der Schauspielkunst verband.⁷⁸ Daher bezieht sich der Begriff „education“ auf das unmittelbare Kennenlernen der zeitgenössischen westlichen Kunst.

Jedoch bedeutet dieser Begriff zum anderen die Anpassung an die Erwartungen des westlichen Publikums an eine authentische japanische Kultur. Die Kawakami-Truppe wurde vor dem westlichen Publikum in der Tat als ‚die aus Originaljapanern bestehende Truppe‘ präsentiert,⁷⁹ während sie in ihrer Heimat ganz im Gegenteil als ‚die reformierte nach dem westlichen Vorbild‘ bekannt geworden war. Kawakami Otojirô, der wegen seiner politisch linken Orientierung „*Jiyûdôji* (der junge Freiheitskämpfer)“ genannte wurde, war beliebt für „seine satirischen *Oppekepê*-Schlager-Reden und *Sôshi Shibai* (Dramen junger politischer Aktivisten mit aktuellen Themen)“.⁸⁰ Zur Propagierung bürgerlicher Rechte nutzte er außerdem die Übersetzungen politisch umstürzlerischer Dramen aus Europa wie zum Beispiel Schillers *Wilhelm Tell* als Textvorlage für seine Inszenierungen.⁸¹

⁷⁶ Noguchi Yone, *Sada Yacco*, New York: *Dramatic Mirror*, 17. February 1906, S.11.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. Brygida Ochaim, *Die japanische Duse. Über die Schauspielerin und Tänzerin Sada Yacco*, in: *Tanzdrama*, Heft Nr.67/6, 2002, S.22.

In Hinblick auf den dramatischen Charakter *Shinpas* siehe, Yang Seung-gook, *A Study on the influence of Japanese Sinpa-theatre on the foundation of Korean modern literature*, in: *Research of Korean Theatre*, Vol.14, 2001.

⁷⁹ Vgl. Peter Pantzer (Hrsg.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen: Kawakami Otojirô, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, S. XXI.

⁸⁰ Tanigawa Michiko, *Politik der Kulturen. Rezeption des deutschen Theaters*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, Berlin: Theater der Zeit, 2009, S.187.

⁸¹ Vgl. ebd.

Eine solche gegenteilige Wahrnehmung der Rezipierenden im Westen und in Japan ist wichtig zu bemerken, insbesondere im Zusammenhang mit dem modernen Kulturmanagement. Die Logik der Weltausstellung unterstrich zum großen Teil die Art und Weise des ‚Zur-Schau-Stellen‘ des Anderen. Mit anderen Worten geht es darum, wie die Fremdheit beziehungsweise Andersheit der asiatischen Kulturen als das Wahrnehmbare inszeniert werden kann. Dies lässt den Besucher sich schließlich in die Lage des Zu-Schauers, sozusagen des ‚sehenden Subjekts‘ versetzen. Dem damaligen Kulturmanager oblag daher in erster Linie eine wichtige Aufgabe: Wie soll er für die Zuschauer einen Raum zur Wahrnehmung der Fremdheit konstituieren?

Dies zeigt uns beispielsweise Loïe Fuller ziemlich klar, die übrigens in der Tat sowohl als renommierte ‚Serpentine Tänzerin‘ als auch als ‚Impresario‘ eine große Karriere durchlief. Zur Bekanntmachung der japanischen Bühnenkunst in Europa trug Fuller enorm dadurch bei, dass sie als Managerin den europäischen Theatern die japanischen Truppen vermittelte. In ihrer Autobiographie weist Fuller im Kapitel unter dem Titel *How I discovered Hanako* auf den Vorgang hin, wie und weshalb sie auf die weitere Betreuung der Kawakami-Truppe verzichtet und eine neue Performerin namens Hanako entdeckt hatte. Anhand dieser sehr wichtigen zeitgenössischen Beschreibungen lässt sich der enge Zusammenhang der Publikumsperzeption über die ostasiatische Kultur mit der initialen Kulturorganisation verfolgen.

Als die Kawakami-Truppe nach ihrem Auftritt auf den amerikanischen Bühnen⁸² zur weiteren Europatournee über London nach Paris kam, bot sie täglich zwei Aufführungen – unter anderem *Die Geisha und der Ritter* und *Kesa*⁸³ – im *Théâtre Loïe Fuller* auf dem

⁸² Seit ihrem Bühnenauftritt in Chicago wurde die Kawakami-Truppe erstmals von dem professionellen Manager Mr. Comstock betreut. Mit der Hilfe des Managements konnte sie die Persönlichkeiten kennenlernen und dem amerikanischen Publikum ihren Kunststil leichter zugänglich machen, während sie am Anfang ihrer Tournee ohne ein richtiges Arrangement die Aufführungen schlecht organisiert hatte. Vgl. Noguchi Yone, *Sada Yacco*, S.11.

⁸³ „In dem ersten Stück „Die Geisha und der Ritter“ hat sie [Sada Yakko] die Rolle der Heroine. Ein Ritter verliebt sich in die Geisha, ein anderer wird eifersüchtig. Beide Männer geraten in Kampf, die Geisha tritt dazwischen und befreit den Geliebten. Dieser wird aber mit einem anderen Mädchen untreu und flüchtet sich in einen Tempel, wo er von buddhistischen Priestern versteckt wird. Die Geisha, die ihren Liebsten verfolgt, will die Mönche erst durch ihren Tanz gewinnen, und da es ihr nicht gelingt, verschafft sie sich gewaltsam Eintritt in den Tempel, erschlägt ihre Nebenbuhlerin und entdeckt den Ungetreuen. Aber das Glück ist ihr nicht mehr beschieden. In dem Moment, da sie ihren Ritter findet, wird sie vom Herzkrampf erfaßt und stirbt in den Armen des Ersehnten. [...] Im zweiten Stück „Kesa“ zeigt ihr Gatte Kawakami seine Kunst. Sada Yacco ist da nur Episodistin. Ein Ritter rettet ein Mädchen aus den Händen von Räubern. Aber das Mädchen vergißt bald den Retter und heiratet einen andern. Da kommt der Ritter eines Tages des Weges, findet seinen Schützling und heischt seinen Lohn. Sie verspricht ihm zu helfen, ihren Gatten zu ermorden, der Ritter soll der Mörder sein. Aber sie selbst streckt sich auf das Lager, wo der Mörder sein Opfer finden soll, und da dieser seinen schweren Irrtum

Pariser Weltausstellungsgelände dar, wo Fuller selbst zwischen den Aufführungen auch eigenen Tanz zeigte. Nachdem Fuller aber zweimal die Europatournee der Kawakami-Truppe organisiert hatte, nahm sie Abschied von dieser mittlerweile zu Stars avancierten Truppe aufgrund von Schwierigkeiten mit der weiteren Investition. „Business is business“.⁸⁴ Stattdessen begann sie ein neues Gesicht aus Japan zu suchen, für das sie keinen solch großen Aufwand wie für die Kawakami-Truppe betreiben musste. Schließlich entdeckte sie eine neue japanischen Theatertruppe, der eine kleine Schauspielerin namens Otha Hisa angehörte. Fuller schreibt in *Fifteen Years of a Dancer's Life*:

When the rehearsal was over I gathered the actors together and said to them: „If you are going to remain with me you will have to obey me. And if you do not take this little woman as your star you will have no success.“ And as she had a name that could not be translated, and which was longer than the moral law, I christened her on the spot Hanako. [...] To make a long story short they assented to my request, and lengthened out my protégée's role. In reality the play had no climax. I therefore made one for it then and there. Hanako had to die on the stage. After everybody had laughed wildly at my notion, and Hanako more than all the others; she finally consented to die.⁸⁵

Über die Tatsache hinaus, dass sich Fuller mehr als eine bloße Managerin in die Selbstdarstellung der ‚durch Fullers Namenstaufe neu geborenen‘ Hanako und ihrer Truppe einmischte, ist bemerkenswert, dass diese Impresaria von nun an die mediale Rolle zwischen dem Performer und dem Publikum aktiv ausfüllte. Im Vergleich zur vorherigen japanischen Truppe mit Sadayakko, die ganz zu Beginn der Welttournee ohne Beratung eines Managers allein die positive Reaktion des westlichen Zuschauers gewinnen wollte, konnte die zweite derselbe Schwierigkeit ausweichen. Denn diese neu entdeckte Truppe war imstande, unter der Anleitung der selbst professionell tanzenden Managerin die für den Erfolg geeignete Dramaturgie und Bewegungsinszenierung einzustudieren. Beispielsweise machte Fuller den Japanern den konzeptionellen Vorschlag, dass sie solch ein Stück präsentieren sollten, welches das Publikum unabhängig von seiner Kenntnis des Japanischen leicht verstehen

bemerkt, vollzieht er an sich mit dem Messer das Harakiri.“

Wilhelm Rubiner, in: *Berliner Lokal-Anzeiger. Central-Organ für die Reichshauptstadt, 19.Jg., 19.November 1901, Nr.543, Morgenblatt, S.2.*

Außerdem kann man das ins Französisch übersetzte Skript von *Die Geisha und der Ritter* und die Beschreibung des Tableaus von *Kesa* finden in: Judith Gautier, *La Musique Japonaise. A l'Exposition de 1900: Les Danses de Sada-Yacco*, Paris: Librairie Paul Ollendorff, 1900.

⁸⁴ Loie Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, S.208.

⁸⁵ Ebd., S.209.

kann.⁸⁶ Daran schloss sich der Kontrast der Verstärkung des körperlichen Ausdrucks wie Tanz und Mimik zur inhaltlichen Vereinfachung des Textes an. Aus einem solchen künstlerischen Kompromiss resultierten der große Erfolg der ‚wie eine kleine japanische Puppe aussehenden Hanako‘⁸⁷ und zugleich eine noch verstärkte Begeisterung für den Japonismus auf der europäischen Bühne.⁸⁸

Es ist recht aufschlussreich, diese konkreten Fälle der beiden japanischen Truppen vom Anfang des 20. Jahrhunderts vor der Analyse des koreanischen *Sinmuyong* zu erwähnen. Denn die zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten schwankende Vorgeschichte dieser japanischen Truppen verweist darauf, dass ihre Geschichte die Erfahrung anderer asiatischer Künstler auf der modernen globalisierten Bühne in den 1930er und 1940er Jahren mehr oder weniger präfiguriert. Ihr Erlebnis einer hybriden⁸⁹ Selbstdarstellung unter dem kapitalistischen sowie institutionellen Einfluss lässt sich als „education“ im Sadayakkos Sinne beziehungsweise als ‚Mixtur‘ des Darstellenden mit dem Dargestellten bezeichnen. Allerdings erfuhren die koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer die kulturelle Globalisierung auf zweifacher Weise einmal durch die Begegnung mit der japanischen Bühne und anschließend mit der westlichen. Aus diesem Grund erweist sich die hybride Selbstdarstellungsweise als eine doppelte in *Sinmuyong*.⁹⁰

2.2. Zwei Physiognomien der modernen westlichen performativen Künste: Der

⁸⁶ Vgl. ebd, S.214.

Dies verweist allerdings auf die Bearbeitung der japanischen Sprache bei Kawakami-Truppe, die die Vereinfachung und zugleich Verkürzung der Originaldramen im Vergleich zum verstärkten Einsatz der pantomimischen Szenen in Kawakamis Inszenierung bediente.

Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen; Basel: Francke, 1999, S.39-42.

⁸⁷ Solch eine Imagination über Japan und Japaner ist in den Texten Fullers, die sie für Hanakos Aufführung geschrieben hat, recht ausgeprägt, obwohl Hanako bei ihrem Europadebut 1902 tatsächlich schon um die 35 Jahre alt war. Die Titel dieser Texte lauten *The Japanese Doll*, *Little Japanese Girl*, *The Political Spy*, *The Japanese Ophelia* und *A Japanese Tea House*.

Vgl. Loie Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, S.216.

⁸⁸ Vgl. Lee, Sang-kyong, *West-östliche Begegnungen*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993.

⁸⁹ Homi Bhabha vergleicht die kulturelle Hybridität mit dem Treppenhaus als Schwellenraum.

„Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktion, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstruiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.“

Homi K. Bhabha (übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl), *Die Verortung der Kultur*, S.5.

⁹⁰ Siehe Kapitel 5. *Koreanische Tanzmoderne und Sinmuyong* (新舞踊, Neuer Tanz).

Einfluss des Anderen und die Interpretation des Anderen

In diesem Kapitel möchte ich die Aufmerksamkeit darauf lenken, auf welche verschiedene Art und Weise die westlichen Künstler während der Avantgarde die fremde Bühnenkunst Ostasiens rezipierten und damit die eigene künstlerische Form weiterentwickelten. Nachdem im vorangegangenen Abschnitt die externen sozialen Bedingungen im Hinblick auf die Entwicklung einer modernen performativen Kunst in den Blick genommen wurden, soll an dieser Stelle betrachtet werden, wie die westlichen Künstler selbst die ostasiatischen Bühnenelemente aufgenommen und verarbeitet haben. Die von Ostasien entlehnte Bühnenpraxis durch westliche Künstler basiert auf einem mittelbaren oder unmittelbaren Kennenlernen der ostasiatischen Bühnenkünste. Nach Waldenfels sind in der Moderne zwei Entdeckungen besonders maßgeblich: „die Entdeckung eines *Selbst*, das ‚ich‘ sagt, noch bevor es als jemand, etwas als ‚Subjekt‘ tituiert wird, und des Weiteren die Entdeckung einer radikalen *Kontingenz*, die sich nicht in den offenen Spielräumen einer Ordnung erschöpft, sondern deren Bestand selbst antastet.“⁹¹ Das heißt, der moderne Mensch ist nicht mehr als das herrschende Subjekt gegenüber dem Fremden oder als das Isolierte zu deuten, weil er in der Lage ist, sich im jeweiligen Hier und Jetzt mit dem Fremden zu vergleichen und somit über sich selbst zu reflektieren.

Deshalb setzt der moderne Mensch im Grunde keine einheitliche Perzeption über den Anderen voraus. Dies sei vergleichbar mit der ‚Antwort‘, genauer gesagt mit dem ‚Antworten‘ als einer Mischung von Aktion und Reaktion. Das Antworten auf den Fremden bezieht den Impuls mit ein, der ‚Ja-Nein‘ erlaubt, jedoch sich jenseits von ‚Richtig-Falsch‘ verortet. „Das, *was* ich antworte, verdankt seinen Sinn der Herausforderung dessen, *worauf* ich antworte.“⁹² Dieses Gebundensein des Antwortenden an die Herausforderung und damit ausgelöste Selbstreflexion sowie –regulierung kann man als positive Facetten der globalisierten Welt annehmen. Im modernen europäischen Kunstbetrieb, besonders nach dem Ersten Weltkrieg, sollte die vorangegangene Kunst reformiert werden, so dass die Künstler immer mehr von hergebrachten Kunstformen und –stilen abwichen.⁹³ Innerhalb dieser

⁹¹ Bernhard Waldenfels, *Verfremdung der Moderne*, Göttingen: Wallstein, 2001, S.16.

⁹² Bernhard Waldenfels, *Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie*, in: Bernhard Waldenfels, Iris Därmann (Hrsg.), *Der Anspruch des Anderen*, München: Wilhelm Fink, 1998, S.42.

⁹³ Ein repräsentatives Beispiel wäre hier die Entstehung des Dadaismus nach dem Ersten Weltkrieg. Zur zeitgenössischen Wahrnehmung des Dadaismus siehe, Karin Füllner, *Dada Berlin in Zeitungen:*

Strömung reformerischer Idee wurde die Kunst aus Asien als eine neue Alternative entdeckt. Seitdem die asiatischen performativen Künste also auf den westlichen Bühnen präsentiert wurden, übten sie einen enormen Einfluss sowohl auf das Bewegungsvokabular der westlichen Tänzer als auch auf deren üppiges Repertoire aus.

Hierbei muss jedoch bemerkt werden, dass die modernen westlichen Tänzer den eigenen Bewegungsstilen die fremde asiatische Impression verliehen, weder um sich selbst zu präsentieren, noch um das Andere zu repräsentieren. Es ging ihnen vielmehr darum, die Fremdheit beziehungsweise die Andersartigkeit durch ihren Tanz zu ‚imaginieren‘. In diesem Fall ist die Imagination über die bloße Nachahmung hinaus als eine Art Prägung des Unbewussten der westlichen Tänzer auf ihrem eigenen Körper zu verstehen.⁹⁴ Sie erweist sich als eine Mixture von einem externen Impuls – der fremden asiatischen Kunst als Material zur eigenen künstlerischen Inspiration – und innerer Andersartigkeit – dem Unbewussten des westlichen Tänzers – . Und dies ist schließlich mit der Interpretation der anderen Kultur verbunden.

2.2.1. Der Kontakt der Theateravantgarde mit der ostasiatischen Bühnenkunst

Während der europäischen Theateravantgarde ereignete sich eine zunehmende künstlerische Abkehr von der konventionellen Bühnenkunst. Die neue Reformbewegung in der Bühnenkunst war als eine Art Rebellion gegen den dominierenden Naturalismus entstanden. Der englische Bühnenbildner Edward Gordon Craig, der die avantgardistische Bewegung vorwegnahm, erzählte, dass er gehört habe, „dass das östliche Theater darauf verzichtet, fortwährend den Geist zu beleidigen.“⁹⁵ Dabei beklagte er sich über die damalige

Gedächtnisfeiern und Skandale, Siegen: Uni Siegen; MuK 43, 1986.

⁹⁴ In diesem Zusammenhang ist Imagination des Anderen als ein Traumbild zu deuten und knüpft sich an die ‚entstellte Ähnlichkeit‘ in Weigels Sinne an.

„Die Traumbilder oder geträumten Bilder jener ‚im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt‘ verweisen vielmehr auf eine Sprache des Unbewußten, in deren Licht das Dargestellte als Schauplatz des Gedächtnisses oder als Schrift erscheint. Diese Schrift der Bilder begegnet auch in den Darstellungen, Installationen und Konzepten in der Kunst der Moderne und Postmoderne, in ihren Nachahmungsverfahren jenseits von Abbild und Repräsentation.“

Sigrid Weigel, *Die im „Stand der Ähnlichkeit entstellte Welt“ Vorbemerkung*, in: dies und Birgit R. Erdle (Hrsg.), *Mimesis, Bild und Schrift: Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1996, S.2.

⁹⁵ Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin: Gerhardt, 1969, S.76.

zeitgenössische Tendenz zur mangelnden Kreativität und zum Geschäftsbetrieb im westlichen Theater. Stattdessen verlangte er vom Künstler das Theater der Zukunft, welches allein aus ‚Bewegung, Szenengestaltung und Stimme‘ heraus entstehen sollte. Er sagte:

*Wenn ich **Bewegung** sage, so verstehe ich darunter sowohl die Geste als auch den Tanz, welche die Prosa und die Poesie der Bewegung darstellen.*

*Wenn ich **Szenengestaltung** sage, so verstehe ich darunter alles, was das Auge wahrnehmen kann, also Beleuchtung und Kostüm ebenso wie die Dekoration.*

*Wenn ich **Stimme** sage, so verstehe ich darunter das gesprochene oder gesungene Wort, im Gegensatz zum gelesenen Wort. Denn das zum Sprechen und das zum Lesen geschriebene Wort sind zwei völlig verschiedene Dinge.⁹⁶*

Für Craig ebenso wie für viele andere Vertreter der Avantgarde erschöpfte sich das sogenannte naturalistische Schauspiel in einer belanglosen Nachahmung der Natur und erschien hierin teils sogar als regelrechte ‚Brutalität‘.⁹⁷ Ganz im Gegensatz hierzu strebte er danach, das Publikum von der detaillierten Deskription des naturalistischen Theaters zu befreien und es dabei zu einem auf seine eigene Art und Weise wahrnehmenden Subjekt zu machen. Schließlich konstituierte er eine räumliche Resonanz zwischen dem Publikum und der Bühne, indem er ein eindrucksvolles geometrisches Bühnenbild entwarf. Das Szenefoto einer Aufführung des *Hamlet* im Jahr 1911 zeigt uns beispielsweise den deutlichen Unterschied zwischen Craigs abstrakter Bühne und der naturalistischen.⁹⁸ In diesem Foto ist eine Massenszene inszeniert. Besonders auffällig sind die hinter der Bühne stehenden langen, schmalen Wände, die eine dreidimensionale Räumlichkeit auf der Bühne verwirklichten.

Die naturalistisch inszenierte Bühne hingegen wird üblicherweise als ein zweidimensionaler Raum wahrgenommen, zumal die Raumkonstruktion mit der Handlung beziehungsweise mit dem psychischen Zustand der Rolle eng verknüpft ist. Sie ähnelt im Prinzip dem traditionellen Porträt, das eine Hauptfigur fokussiert und alle anderen um diese Figur herum arrangiert. Es geht hier um eine enge Striktion des Raums mit der Rolle sowie der präzisen Handlung der Rollenfigur. Das heißt, jegliches Bühnenelement im naturalistischen Theater gewinnt nur dann seinen eigenen Sinn, wenn es sich direkt auf die dramatische Anweisung bezieht, die zur Erklärung der Rollenfigur beiträgt. Gewissermaßen

⁹⁶ Ebd, S.126.

⁹⁷ Vgl. ebd, S.185-186.

⁹⁸ Siehe das Foto in: Ebd, S.140.

löst die naturalistische Bühne kaum einen Effekt der dreidimensionalen Räumlichkeit aus, sofern sie eine wesentliche Abhängigkeit der Bühne von Skript und Rolle einschließt.

Die von Craig dagegen eingeführte Rauminstallation wurde von seinen Nachfolgern – Max Reinhardt sei hier als einer der populärsten genannt – weiterentwickelt. Reinhardts Definition zufolge ist das Theater „*ein Lebensmittel nach wie vor*, in des Wortes wahrster Bedeutung.“⁹⁹ Es ging ihm darum, einen wirksamen Raum in den Bereich der Zuschauer hinein zu konstituieren, so dass er schließlich eine Kontaktzone zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum entstand¹⁰⁰ – was eine neue Raumgestaltung bedingte. Reinhardt betrachtete die Guckkastenbühne als eine ungeeignete Raumgestaltung für das Theater der Zukunft, weil dieses Raummodell eine Art gegenseitiger Unantastbarkeit der beiden räumlichen Pole suggerierte. Um dies zu vermeiden, gab er einige epochemachende Regieanweisungen, wie zum Beispiel die Abschaffung des Bühnenvorhangs oder den Auftritt des Schauspielers durch den Zuschauerraum.¹⁰¹

An Reinhardts Vorschlägen ist gleichwohl abzulesen, dass er die Herstellung einer antastbaren oder gar interaktiven Zone im Theaterraum vor allem in einer Verkürzung der räumlichen Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum verwirklicht sah. Entsprechend ist die Tilgung der Bühnenrampe aus dem Theaterraum in seinen Inszenierungen äußerst relevant. All dies hängt offenbar mit dem Glauben daran zusammen, dass die physische Nähe zur Bühne eine mehr haptische Wahrnehmung des Zuschauers begünstigt, obwohl der Zuschauer die Bühne auch hier in keiner Weise berührt. Reinhardts Verständnis des kommunikativen Raums und der Wahrnehmung der physischen Räumlichkeit lässt uns den Grund für seine Anwendung der traditionellen japanischen Bühnenkonstruktion recht deutlich

⁹⁹ Max Reinhardt, *Das Theater – ein Lebensmittel nach wie vor. Ein Gespräch mit Max Reinhardt* von Manfred Georg 1932, in: Hugo Fetting (Hrsg), *Max Reinhardt Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin: Henschel, 1974, S.348.

¹⁰⁰ Mit dem Begriff ‘Kontaktzone’ in diesem Zusammenhang deute ich das ‚Mitgefühl‘ als kommunikatives und synthetisches Verhältniss zwischen Produktions- und Rezeptionssphären im Theaterraum an. Zur kommunikativen Beziehung der beiden Faktoren siehe, Nam Sang-sik, *Der Faktor „Publikum“ in den Theatertheorien der europäischen Avantgarde zwischen 1890 und 1930*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

¹⁰¹ Vgl. Max Reinhardt, *Über das ideale Theater* 1928, in: Hugo Fetting (Hrsg), *Max Reinhardt Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, S.343.

Der Einfluss von Reinhardt Regieanweisung auf Brecht ist übrigens gut nachvollziehbar, wenn Brecht sagt, „Unser Freund geht bei seinen Entwürfen immer von ‚den Leuten‘ aus und von dem, ‚was mit ihnen und durch sie passiert‘. Er macht keine „Bühnenbilder“, Hintergründe und Rahmen, sondern er baut das Gelände, auf dem ‚Leute‘ etwas erleben.“

Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957, S.258.

werden.

Schon um 1900 waren viele Theaterleute in Europa auf den asiatischen Bühnenstil aufmerksam geworden. Sie haben unter anderem die japanische Bühnentradition als eine Alternative und eine Möglichkeit zur Überwindung der konventionellen europäischen Bühne entdeckt. Dazu äußerte sich der Theaterkritiker Georg Fuchs:

*Die Entwicklung des konventionellen Theaters selbst hat uns bewiesen, daß die ganze Guckkastenbühne samt Kulissen und Soffitten, samt Prospekten und Versatzstücken, samt Rampenlicht und Schnürboden überflüssig ist, daß wir uns da mit einem Apparate schleppen, der jede Entfaltung echter, moderner Kunst ausschließt. [...] Spieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum sind ihrem Ursprung nach nicht entgegen gesetzt, sondern eine **Einheit**. Das japanische Theater hält dies Einheit heute noch fest durch die Brücke, auf welcher der Akteur aus dem Zuschauerraum selbst auf die Bühne vorgeht. Und kommt er zurück, so wird er zuweilen umarmt und geküßt und begrüßt, während er ruhig weiterspielt von der Brücke aus.*¹⁰²

Die von Fuchs begeistert beschriebene Brücke ist der *Hanamichi* (花道), der nach wie vor ein notwendiger Bestandteil des japanischen *Kabuki* ist. Reinhardt hat diese fremde Bühnenausstattung durch seinen Bühnenbildner Emil Orlik kennengelernt, der zuvor in Japan den japanischen Holzschnitt studiert hatte. Aus diesem Anlass hat Reinhardt den *Hanamichi* erstmals im Jahr 1910 in seiner Inszenierung des pantomimischen Stückes *Sumurun* im Berliner Deutschen Theater angewendet.¹⁰³ Durch die Verwendung des *Hanamichi* konnte der Regisseur einen Raum gestalten, in dem im Vergleich zur vorherigen Kulissenbühne der Zuschauer seinen Blick nicht nur auf die Bühne, sondern auch auf die in den Zuschauerraum hineinragende Brücke wirft. Dies führt dazu, dass sich der Zuschauer jeweils von Moment zu Moment für eine Blickrichtung entscheiden muss, so dass er letztendlich als entscheidendes und wahrnehmendes Subjekt die Aufführung intensiv und dynamisch erlebt.¹⁰⁴ Hier spielt quasi die ‚topologische Mannigfaltigkeit‘ des Blicks des Zuschauers eine entscheidende Rolle.¹⁰⁵ Dies hat eine Zerstreung der Konzentration zur Folge. Das heißt, der Zuschauer

¹⁰² Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin; Leipzig: Schuster&Loeffler, 1904, S.33-39.

¹⁰³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S.53-54.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S.57-59.

¹⁰⁵ „Weder gibt es das Eine noch das Mannigfaltige; hieße das doch nur, sich am Ende wieder auf ein Bewußtsein zu beziehen, das vom Einen ausginge und sich im Anderen entwickelte. Es gibt lediglich knappe Mannigfaltigkeiten mitsamt singulären Punkten und leeren Plätzen für diejenigen, die dort einen Moment als

erlaubt seit der Avantgarde eine Pluralität des Blick-Werfens – ein Hin- und Herwerfen des Blicks – mit jeweiliger Konzentration, während er vorher seine gesamte Konzentration nur in die Guckkastenbühne hinein richtete.

Allerdings scheint die oben durch Fuchs dargelegte westliche Rauminterpretation über die japanische Bühnenbrücke wesentlich anders geprägt zu sein als die Raumwahrnehmung des *Hanamichi* durch die Japaner selbst. Während es bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts kein hausförmiges Theater für die traditionelle Schauspiel- und Tanzkunst in Korea gab, wurde der feste Bühnenraum in Japan bereits während der Heian-Periode (794-1185) eingeführt. Die japanischen Bühnenkonstruktionen sind interessanterweise abhängig von der jeweiligen künstlerischen Gattung unterschiedlich entwickelt und bis in die heutige Zeit überliefert, so dass sich das Prinzip der Bühnengestaltung des *Kabuki* von der des *Nô* sichtbar unterscheidet.¹⁰⁶ Jedoch wurde der *Hanamichi* während der Meiji-Periode im Rahmen einer Reformierung zur in Quadratur zur Bühne stehenden Brücke modifiziert, während er bis zur Edo-Epoche (1603-1868) etwas schräg positioniert worden war.

Außerdem wurde der sogenannte Assistenz-*Hanamichi* nach dem Erdbeben in der Region *Kanto* 1923 abgeschafft, welcher schmaler als der *Hanamichi* selbst war und sich gegenüber dem eigentlichen *Hanamichi* aber ebenso innerhalb des Zuschauerraums befand. Die beiden Brücken wurden von *Ayumi* (歩み), einer schmalen Holzplatte verbunden, und diese Platte war ebenso durch den Zuschauerraum gelegt.¹⁰⁷ Das heißt, der Raum war im *Kabuki*-Theater ursprünglich von drei Bühnenausstattungen geteilt, die auf unterschiedliche Art und Weise in den Zuschauerraum eindrangten.

Nach Ansicht des bekannten japanischen *Kabuki*-Spezialisten Kawatake Toshio soll der *Hanamichi* dem Zuschauer gleichzeitig der Erfahrung von Einfühlung aber auch von Verfremdung ermöglichen. Im *Kabuki* ist dem Zuschauer ganz bewusst, dass das Ereignis auf

Subjekte funktionieren, kumulierbare, wiederholbare und sich selbst erhaltende Regelmäßigkeiten. Die Mannigfaltigkeit ist weder axiomatisch noch typologisch, sondern topologisch.“

Gilles Deleuze (übersetzt von Hermann Kocyba), *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S.26.

¹⁰⁶ Zum Beispiel, wenn im *Kabuki* die Hauptfigur über den *Hanamichi* quer durch den Zuschauerraum auf die Bühne tritt, taucht diese im *Nô* durch einen Bühnengang namens *Hashikakari* (橋掛り) auf, der gerade links an der Bühne liegt. Die traditionellen japanischen performativen Künste verbinden das Schauspiel, die Regie, die Bühne und die Theaterstruktur so miteinander, dass sie schließlich als eine Art Organismus zu betrachten sind. Jedoch hat sich jede der beiden Gattungen mit einem eigenen Stil parallel zum anderen entwickelt, ohne sich mit ihm zu mischen.

Vgl. Kawatake Toshio (übersetzt von Choi Kyeong-Kuk), *Kabuki*, Seoul: Chang hae, 2006, S.55-56.

¹⁰⁷ Über die Bühnenkonstruktion des *Kabuki* siehe ebd., Kapitel 1.2.

der Bühne eine vom Zuschauerraum unabhängig existierende Fiktion ist, während er sich dabei in die ganzheitliche Stimmung des Theaters einfühlt. Wenn ein Schauspieler seine Rolle besonders einzigartig spielte, zeigte der Zuschauer seine Begeisterung und Anerkennung, indem er während der Aufführung nicht den Namen der Rolle sondern den des Schauspielers laut rief. Zudem blickte der Zuschauer auf die gegenüber sitzenden anderen Zuschauer, so dass er die Gleichzeitigkeit von Fiktion und nichtfiktionalem Geschehen im selben Raum parallel wahrnehmen konnte.¹⁰⁸ Entscheidend ist hier auch, dass solch eine Raumkonstellation das Theater zu einem Raum der Unterhaltung und des Amüsemments machte. Die japanischen Zuschauer waren ins volkstümliche *Kabuki*-Theater gegangen, nicht unbedingt um die Aufführung zu sehen, sondern vielmehr um sich zu amüsieren. Darüber beklagte sich Sadayakko nach ihrer Weltreise folgendermaßen:

*Am I not tired playing for six long hours instead of three, as in America, you say? I tell you, Mr. Noguchi, that three hours of America are harder than six hours in Japan. Why? In America we are not acting before an audience like the Japanese, who smoke, talk, eat, occasionally sleep, and often bring their babies with them. And the Japanese audience hardly see the play. But in America the audience are serious and study and criticise. To play before them is not easy work at all. As long as our Japanese way of seeing the play does not change we see little hope of improving the Japanese theatre. Japanese come to spend their time rather than to see the play. Alas, they do not understand that the theatre is the holy dome of art and humanity. There will be some time yet for the Japanese theatre to become a holy place of poetry and human beauty.*¹⁰⁹

Die unterschiedlichen Gründe für einen Theaterbesuch beim westlichen und beim japanischen Zuschauer veranlassen in der Folge einen je unterschiedlichen Verwendungszweck der gleichen Bühnenausstattung. Während die westlichen Theatermacher aus der fremden Bühnenkonstruktion heraus ein alternatives Raummodell zur theatermechanischen Erzeugung einer Interaktion zwischen Bühne und Zuschauer etablierten, nahmen die japanischen Theaterleute und Zuschauer das *Kabuki*-Theater als ein Ganzes wahr. Ihnen ging es weniger um eine Dualität von Bühnen- und Zuschauerraum wie bei Reinhardts Inszenierungen, sondern vielmehr um eine ganzheitliche Gestimmtheit, die nicht zwischen zwei Polen differenziert. Obwohl sie ihren Blick hauptsächlich auf die Bühne fokussierten,

¹⁰⁸ Vgl. ebd, S.110-114.

¹⁰⁹ Noguchi Yone, *Sada Yacco*.

konnten sie gleichzeitig mehrere Dinge wahrnehmen und weitergehend sich sogar selbst als ein Element – im weitesten Sinne – in das Theatergeschehen einfügen, indem sie während der Aufführung aßen, sich mit den anderen Zuschauern unterhielten oder auch einschließen. Das bedeutet schließlich, dass ihnen die ‚Mit-Erzeugung einer theatralischen Landschaft‘ statt einer synthetischen Interaktion zwischen den beiden getrennten Räumen – Bühne und Zuschauerraum – im Vordergrund stand. Somit trug der *Hanamichi* im japanischen Theater hauptsächlich zur Entstehung dieser Landschaft bei.

Trotz der andersartigen Funktion dieser japanischen Bühnenausstattung im modernen europäischen Theater wirkte sich jener künstlerische Versuch der europäischen Theateravantgardisten auf die Bewältigung ihrer künstlerischen Probleme positiv aus.¹¹⁰ Im Unterschied zum bereits beschriebenen Konsum von Kultur vor dem Hintergrund eines kolonialistischen Blicks auf das Fremde und Exotische versuchten die Künstler der Theateravantgarde sich die Bühnenpraxis der ostasiatischen Hochkulturen anzueignen beziehungsweise diese in ihre eigene zu integrieren.¹¹¹

Das heißt aber auch, dass die damaligen avantgardistischen Theatermacher kaum Interesse an der Repräsentation asiatischer Authentizität auf der europäischen Bühne hatten. Stattdessen waren sie vielmehr auf die spezifischen theatralen Verfahren in der ostasiatischen Bühnenkunst, wie unter anderem Schauspiel- sowie Bewegungsmethode und Bühnengestaltung, aufmerksam geworden, so dass sie diese Verfahren produktiv verwendeten,

¹¹⁰ Außer der Integration des asiatischen Bühnenstils in die europäische Theaterpraxis erwähnen viele Theater- und Tanzwissenschaftler die Verwendung der Maske als wichtige Gemeinsamkeit zwischen West und Ost. Es ist jedoch schwer zu nachzuweisen, ob die Funktion der asiatischen Maske als Requisite die europäische Bühne erheblich beeinflusste. Denn der Maskentanz war in früherer Zeit überall in Europa verbreitet, wie man durch die *Commedia d'ell Arte* in Italien oder Kaiser Maximilians Hoffeste in Deutschland nachvollziehen kann. Bei der Anwendung der Maske im Ausdruckstanz konnte man ebenfalls keine direkte Spur zur ostasiatischen Bühnenkunst, sondern vielmehr vielfältige unabhängige künstlerische Zwecke je nach Kontext finden. Dies lässt sich zum Beispiel im Vergleich des Gruppentanzes bei Mary Wigman mit dem koreanischen traditionellen *Talchum* (Maskentanz) zeigen. Der Analyse der Tanzwissenschaftlerin Yvonne Hardt nach betone, die Maske im Gruppentanz seit der Mitte der 20er Jahre „die Abstraktheit der Tänzer und ermöglich[e] somit einen Fokus auf tänzerische und performative Elemente wie die räumliche Anordnung, rhythmische Bewegungen oder das begleitende Licht- und Farbspiel. Die Bewegung an sich wird zu einer Aktion, denn die Maske entpersonifiziert und hebt die Körperlichkeit und Bewegung der Darsteller hervor.“ Ganz im Gegensatz hierzu jedoch werden die Masken im koreanischen *Talchum* nach wie vor zum Ausdruck der jeweiligen festen Personifikation angewandt, ähnlich wie im japanischen *Nô*.

Yvonne Hardt, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: LIT, 2004, S.152.

Die Maskeverwendung als kulturelle Gemeinsamkeit ist allerdings während des Dritten Reiches bis zum kultur-rassistischen Diskurs über die Gemeinsamkeit zwischen den drei führenden Kulturvölkern, nämlich den Deutschen, den Griechen der Antike und den Japanern eskaliert.

Vgl. Fritz Böhme, *Der japanische Tanz*, in: *Der Tanz* – 15. Jahr; Heft 1, Berlin, Januar 1942, S.14-17.

¹¹¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, S.39-40.

um sich selbst zu präsentieren statt das Anderen zu repräsentieren. Diese unterschiedlichen Rezeptionen der ostasiatischen Bühnenkunst auf den westlichen modernen Bühnen kann man auch mit den Begriffen „high art form“ und „low art form“ knapp umreißen. In den Formen der so genannten „high art“ war der Exotismus der asiatischen Kunstform hauptsächlich als das Utopische, das Ideale und das Spirituelle gegenüber dem chaotischen modernen Westen aufgehoben, während er in den Ausprägungen auf der Ebene der so genannten „low art“ – beispielsweise im Vaudevilletheater – allein Mittel zur Unterhaltung war.¹¹² Trotz solch deutlicher Unterschiede sind sowohl Elemente der Hoch- wie auch der Populärkultur in den modernen westlichen Tanz dialektisch integriert worden. Dies zeigen uns unter anderem die Tanzstücke von Ruth St. Denis, die als eine der wichtigsten Pionierinnen des amerikanischen Freien Tanzes gelten muss.

2.2.2. Die Interpretation des Anderen im modernen westlichen Tanz

Was die westlichen Tänzer in der asiatischen Bühnenkunst entdeckten, war vor allem die Nuance einer fremden Bewegung jenseits der Authentizität dieser Bewegung. Die beliebigen Formen der Interpretation über diese fremde Nuance öffnete ihnen vielfältige Möglichkeiten zur Modifikation ihrer kanonisierten Themen sowie ihrer üblichen Bewegungen. Aufgrund dieser Vielfalt, die den westlichen Tänzern unabhängig von der ursprünglichen Bedeutung der asiatischen Kunst einen Freiraum zur Interpretation erlaubte, konnten diese den asiatischen Tanz symbolisieren.

Jene Symbolisierung möchte ich als ‚Mimesis‘ bezeichnen. Mimesis ist „immer eine Angelegenheit eines Beziehungsgeflechts von Personen“ und „nimmt Bezug auf andere Welten und ihre Schöpfer und schließt andere Personen in die eigene Welt ein.“ Mimesis bedeutet also lediglich, diese Anderen im „Bereich der eigenen Welt und der darin entwickelten Deutungen und Sichtweisen“¹¹³ zu symbolisieren. Dies heißt also nicht, dass der Nachahmende dem Originalen unter- oder nachgeordnet ist. Im Gegenteil zeigt dies eher

¹¹² Vgl. Jane Desmond, *Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906*, in: Ann Dils & Ann Cooper Albright, *moving history/dancing cultures – A Dance History Reader*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001, S.260.

¹¹³ Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt, 1992, S.11-12.

Zur Bedeutung der Mimesis, ebd. S.9.

den Ausgleich zwischen beiden, insoweit sich der Nachahmende von der Abhängigkeit vom Nachgeahmten befreit und ihn interpretieren kann. In diesem Fall ist die Interpretation keine einseitige Bewegung, da die Nachahmung von externem Ansatz und innerem Affekt zugleich ausgeht. Insofern kann man sagen, dass die kulturelle Mimesis auf „eine[r] anfängliche[n] Verständigung mit dem Anderen [...], die über die einseitige Kenntnisnahme fremder Meinungen und Wünsche hinausgeht“,¹¹⁴ basiert.

In Bezug zum modernen Tanz ist besonders erwähnenswert, dass diese unabhängige symbolische Interpretation über die andere Kultur die Kreation einer Stimmung des ‚Als ob‘ zur Folge hat. Sie setzt keinerlei anerkannte Nachahmung des ‚authentischen‘ Fremden voraus, so dass es hier weniger um die Inszenierung einer Stimmung des bestimmten Fremden, sondern vielmehr um die einer abstrahierten fremden Stimmung geht. Um dies an einem konkreten Beispiel darzulegen, will ich mich mit dem Tanz von Ruth St. Denis auseinandersetzen, die nicht nur beim westlichen Publikum sondern ebenso beim asiatischen durch ihre Asientournee für den exotischen Tanz beliebt geworden war. Es ist bereits bekannt, dass Ruth St. Denis als Jugendliche zum Ende des 19. Jahrhunderts im Vaudeville zu tanzen begann.¹¹⁵ Anschließend arbeitete sie als professionelle Tänzerin bei einigen US-amerikanischen Theaterproduzenten, unter anderem bei David Belasco, der als Regisseur der Tragödie *Madame Butterfly* im europäischen Theaterraum bekannt war. Während der Tournee für Belascos Produktion *Madame DuBarry* 1904 in Buffalo stieß Ruth St. Denis auf ein Werbeplakat für die *Egyptian Deities Zigarette*, auf dem eine Zeichnung der ägyptischen Göttin Isis abgebildet war.¹¹⁶ Die Brust dieser ägyptischen Göttin war nackt dargestellt und zwei riesige Tempelsäulen standen wie Beschützer neben ihr. Zudem stand als gewerbliche Inskription ‚No Better Turkish Cigarette Can Be Made.‘ in den Stein über dem Kopf der Göttin gemeißelt. Durch das Plakat wurde eine wohl sublimen, exotischen und zugleich erotischen Atmosphäre hervorgerufen.

Aber unübersehbar ist zudem, dass die Herstellung einer solchen Atmosphäre allein auf den Verkauf eines Produkts abzielt.¹¹⁷ Das Verschwimmen der Grenze zwischen dem

¹¹⁴ Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S.112.

¹¹⁵ Zur St. Denis Biographie vgl. Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin: University of Texas Press, 1990.

¹¹⁶ Vgl. Brygida Ochaim, *Variété-Tänzerinnen um 1900*, in: dies und Claudia Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1998, S.69.

¹¹⁷ In ihrem Aufsatz über St. Denis‘ Tanz *Radha* übt die amerikanische Tanz- und Kulturwissenschaftlerin Jane Desmond Kritik daran, dass die meisten tanzhistorischen Diskussionen über St. Denis‘ Tanz diesen auf den

Heiligen und dem Vulgären oder zwischen dem Künstlerischen und dem Kommerziellen wird hier beispielhaft anschaulich. Von diesen unklaren Grenzen beziehungsweise von der Freiheit zur Überschreitung solcher Grenzen geht der Tanz St. Denis‘ aus.

Anlässlich dieser Zigarettenwerbung kam Ruth St. Denis nach eigener Aussage die Idee, ein orientalisches Tanzstück anhand ihrer Inspiration und Vorstellung über Ägypten zu choreographieren. Zunächst konzipierte sie 1905 ein Stück unter dem Titel *Egypta* und später transformierte sie selbst dieses Stück ins indische *Radha*, welches nach wie vor als ihre repräsentativste Kreation gilt.¹¹⁸ St. Denis‘ Stücke waren später in den 1920er Jahren durch die Welttournee mit der Denishawn Company in Asien äußerst populär geworden und inspirierten viele asiatische Tänzer, unter anderem die koreanische Tänzerin Choi Seung-hee. Choi choreographierte beispielsweise ihr bekanntestes Tanzstück *Bosalchum* auf der Basis von St. Denis‘ *Bodhisattva* und *Radha*. Daher ist eine Auseinandersetzung mit ihren Stücken in Bezug auf die weitere Analyse des Einflusses des westlichen modernen Tanzes in Japan und Korea äußerst relevant.

Radha thematisiert die fünf Sinne des Menschen und besteht aus sieben Szenen: The Dance of Sight, The Dance of Hearing, The Dance of Smell, The Dance of Taste, The Dance of Touch, The Delirium of the Senses und The Renunciation of the Senses.¹¹⁹ Die Anfangsszene von *Radha* beschreibt Hugo von Hofmannsthal in einer seiner Rezensionen ganz ausführlich:

Ich sah sie an einem Abend, eine Viertelstunde lang. Die Bühne war das Innere des indischen Tempels. Weihrauch stieg auf, ein Gong wurde angeschlagen. Priester kauerten an der Erde, berührten mit der Stirn die Stufen des Altars, übten im Halbdunkel irgendwelche Bräuche. Das ganze Licht, ein blaues, starkes Licht, fiel auf das Standbild der Göttin. Ihr Gesicht war wie aus blaugefärbtem Elfenbein, ihr Gewand blaufunkelndes Metall. Sie saß, sie kauerte in der heiligen Haltung des Buddha auf der Lotosblume: die Beine gekreuzt, die Knie weit auseinander, die Hände vor dem Leib vereinigt, die Handflächen fest aneinandergedreht. Nichts an ihr regte sich. Ihre Augen waren offen, aber die Wimpern schlugen nicht. Irgend eine unsägliche Kraft hielt den ganzen Körper zusammen. Es währte die volle Dauer einer Minute, aber man hätte die zehnfache Zeit diese regungslose Gestalt vor sich

allgemeingültigen Exotismus der Jahrhundertswende beschränken, ohne jedoch kritisch vertiefende Beobachtungen über die ideologische Struktur sowie die Funktion ihres Tanzstückes einzubinden.

Vgl. Jane Desmond, *Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906*, S.257.

¹¹⁸ Zum Anlass der Choreographien *Egypta* und *Radha* vgl. ebd., S.261-262; Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, S.46-51.

¹¹⁹ Zur konkreten Beschreibung der einzelnen Szenen siehe, Suzanne Shelton, ebd., S.59-60.

sehen wollen. Es hatte keine Ähnlichkeit mit der Nachahmung einer Statue durch ein menschliches Wesen. Es war keine erzwungene künstliche Starrnis darin, sondern eine innere seelische Notwendigkeit. Es strömte aus dem Innersten dieses sitzenden Mädchens in diese starren Glieder etwas von dem Fluidum, das die großen Gebärden der Duse über jede Möglichkeit, sie anders zu denken, hinaushebt. Und aus dieser Stellung steht sie auf. Dieses Aufstehen ist wie ein Wunder.¹²⁰

An Hofmannsthals Beschreibung ist besonders bemerkenswert, dass er als Zuschauer „keine Ähnlichkeit mit der Nachahmung“, also sozusagen keine offensichtliche Beziehung zwischen einer Statue und der Bewegung beziehungsweise Erstarrung St. Denis‘ wahrnahm. Stattdessen entdeckte der Theatertheoretiker „eine innere seelische Notwendigkeit“ in ihrem Tanz. Das heißt, dass *Radha* einen freien Raum zur Interpretation sowie Imagination einschließt, welcher eine geistige Beziehung der Tänzerin zum Objekt ihres Tanzes beinhaltet. Der Eindruck Hofmannsthals verweist insofern darauf, dass sich *Radha* als eine kulturelle Mimesis erweist.¹²¹ Mimesis ist, wie oben erwähnt, eine Art Widerspiegelung, gewissermaßen eine Symbolisierung des Anderen in der eigenen Welt oder ein Sich-Selbst-Sehen im Anderen. Das mimetische Merkmal des Tanzstückes von St. Denis wird auch darin deutlich, dass ihre Stücke in der Tat auf dem modernen amerikanischen Spiritualismus wie Unitarismus, Universalismus, Transzendentalismus und Christian Science basierten, während sie wichtige äußerliche Motive aus der asiatischen Kultur entliehen hat.¹²²

Um die asiatische Kunst zu studieren, ging St. Denis häufig in die Bibliothek und las Pierre Lotis Reiseberichte über Indien, die mit ihrer späten viktorianischen Sicht Indien als ein mysteriöses Land darstellten.¹²³ Außerdem entstand das Bild von Indien in *Radha* durch Fotos, Sideshows und romantische Literatur über dieses als exotisch geltende Land. In

¹²⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906), in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S.498.

¹²¹ Obwohl sich Mimesis als Oberbegriff auf viele andere Begriffe wie zum Beispiel Mimikry, Repräsentation oder Imitation bezieht, unterscheidet sie sich auch von allen anderen. Zum Beispiel unterscheidet sich Mimesis von Mimikry, die nur physische Ähnlichkeit einbezieht.

„Jemand identifiziert sich mit Hilfe seiner mimetischen Fähigkeiten, wenn er im Anderen sich selbst sieht, eine Gleichheit zwischen sich und einem Anderen wahrnimmt. In diesem Merkmal unterscheidet sich Mimesis von Mimikry, die nur eine physische, nicht eine geistige Beziehung beinhaltet. [...] Mimesis ist in wesentlichen Merkmalen von Mimikry unterschieden, und zwar genau in jenen, die die Konstitution sowohl der mimetischen als auch der vorgängigen Welt betreffen. Die Welt, mit der sich die Mimesis auseinandersetzt, ist selbst symbolisch konstituiert. Die menschlichen Symbolsysteme, die bei der Mimesis gebraucht werden, sind nicht Ergebnis von Anpassungen des Organismus, sondern bei allem materiellen Druck, der auf ihrer Herausbildung lastet, freie Schöpfungen von Menschen.“

Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, S.13, 435-436.

¹²² Vgl. Jack Anderson, *Art without Boundaries*, Iowa: University of Iowa Press, 1997, S.39.

¹²³ Vgl. Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, S.50.

diesem Sinne war St. Denis' Interpretation eine doppelte, da sie die vorherigen Interpretationen anderer Europäer auf ihre eigene künstlerische Weise weitergedeutet hatte. All dies bedingte schließlich die Inszenierung einer Stimmung des ‚Als ob‘, quasi einer substanzlosen Ähnlichkeit beziehungsweise Ähnlichkeit ohne unmittelbare Nachahmung, wie es Hofmannsthal andeutete.¹²⁴

Als Ruth St. Denis 1911 auf ihrer Tournee von New York nach Südkalifornien ging, erhielt sie indes die Gelegenheit in Los Angeles bei einer ehemaligen japanischen *Geisha* den traditionellen japanischen Tanz in Kürze zu erlernen. Obwohl sie ein paar vom japanischen Tanz inspirierte Stücke choreografiert hatte, hatte sie sich das gesamte Körperkonzept sowie die Bewegungsmodi des japanischen Tanzes nicht richtig aneignen können. Durch das Erlernen dieses Tanzes empfand sie eine absolut gegensätzliche Umgangsweise mit dem Körper im Vergleich vom modernen westlichen mit dem traditionellen japanischen Tanz.¹²⁵ Sie hatte den japanischen Tanz als eine strenge körperliche und emotionale Kontrolle wahrgenommen im Gegensatz zum modernen Tanz, der die ausdrucksvolle Entfaltung der Emotion unterstreicht. Im Jahr 1913 schrieb St. Denis:

*The trend of concentration is toward contraction. Japanese muscles are practically always contracted. Study the posture of the geisha. Her shoulders are drawn back, perhaps her face upturned in the similitude of trust, her fan fluttering its perfumed coqueries, but her muscles are taut as the rope that holds a straining ocean-liner at anchor.*¹²⁶

Der körperliche Schmerz, den die Tänzerin im Unterricht bei der Japanerin erfuhr, führte schlussendlich dazu, dass sie dieses Lernen und mithin die Identifizierung der eigenen Bewegung mit den Fremden aufgab und stattdessen selbst einen Ursprung imaginierte. Solch einem kreativen Versuch ist jedoch die konventionelle Vorstellung des modernen Westens von

¹²⁴ Solch eine choreographische Arbeit bei Ruth St. Denis betrachteten einige Zeitgenossen anscheinend als ‚Ability to intellectualise sensation‘.

„All symbolism of worship comes under her study, and she penetrates to the inner core of its meaning. For example, the subtle moods, always dreamy and vague, of her Incense Dance, which is hardly more than a series of poses, portrays the mental exaltation, the upward wind of the spirit which is true worship. [...] It is this ability to intellectualise sensation and then discover a means of interpreting it, which characterizes all Miss St. Denis' impersonations.“

Caroline and Charles H. Caffein, *Dancing and Dancers of Today*, New York: Dodd, Mead & Company, 1912, S.91-93.

¹²⁵ Vgl. Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, S.103-104.

¹²⁶ Ruth St. Denis, *How Dancing Develops a Beautiful Figure*, in vol. 2 *Denishawn Scrapbooks*, The Dance Collection, New York Public Library.

der Asiatin inhärent. Als ein Beispiel gilt das Stück *O-Mika*, welches von Motiven über die buddhistische Göttin *Fugen-Bosatsu* ausgegangen war und erstmals im März 1913 in New York öffentlich präsentiert wurde. Das Stück erzählt vom Weg einer japanischen Kurtisane zum Nirwana, indem es den Zuschauern deren Verwandlungsvorgänge von der Kurtisane bis zur buddhistischen Göttin darstellt.¹²⁷

Solch eine Erzählstruktur basiert tatsächlich auf den doppelten Phantasien des westlichen Publikums über die Asiatin, wie man sie in damaligen Produktionen häufig finden kann. Beispielsweise in Puccinis Oper *Madame Butterfly* wird eine japanische Kurtisane gezwungen, ihre Gefolgsamkeit gegenüber der Entscheidung des weißen Generals – und mithin dem rassistischen, geschlechtlichen und ideologischen Diskurs gegenüber – zu zeigen. Und zum Schluss beweist sie ihre ewige Loyalität, indem sie durch ihren Selbstmord zum heiligen Sündenbock wird.¹²⁸ Solch eine zwiefache Vorstellung von der Asiatin, die Sexualität und Heiligkeit zugleich einschließt, macht auch die Dramatik des Stückes *O-Mika* aus, das somit ebenfalls die damals verbreiteten Vorstellungen über die Asiatin spiegelt.

Andererseits ist St. Denis' Anlehnung an den Vaudeville-Tanz in *O-Mika* sichtbar. In diesem Stück setzte die Tänzerin die spezifische Bewegung ein, die den sogenannten ‚transformation dance‘ in Vaudeville assoziiert. Dieser Tanz ist dadurch charakterisiert, dass die Tänzerin beim Beginn der jeweiligen neuen Routine ihre Kostüme eins zu eins auszieht. In *O-Mika* trat St. Denis in Hosen und fünf Kimonos unter dem Mantel auf der Bühne auf und zog diese während der Aufführung ständig aus, bis sie nur im Kleid der Göttin aus blauem Chiffon blieb.¹²⁹ Eine unvorhersehbare lebendige Live-Metamorphose ereignete sich durch die gewechselten Kostüme und erweckte die Konzentration sowie Begeisterung der Zuschauer effektiv.

Den gleichen Effekt aus der blitzartigen Metamorphose durch einen Kostümwechsel findet man interessanterweise auch im japanischen *Kabuki*. Im *Kabuki* gibt es *Hikinuki* (引抜

¹²⁷ Zu *O-Mika* vgl. Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, S.106-110.

¹²⁸ Als ein ähnliches Beispiel ist das Opernstück *Die Braut von Korea* anzusehen, das im Jahr 1897 an der *Wiener Staatsoper* uraufgeführt wurde. In diesem Stück tritt eine Koreanerin als Hauptfigur auf, die den koreanischen Prinzen liebt und schließlich auf dem Schlachtfeld stirbt, um ihm zu folgen. Dieses Stück war bislang völlig in Vergessenheit geraten, ist aber Anfang des Jahres 2013 durch die wissenschaftliche Forschung des Koreanisten Park Hee-seok erneut beleuchtet worden.

In Bezug auf den Inhalt des Stückes siehe, Josef Bayer, Heinrich Hermann Regel und Josef Hassreiter, *Die Braut von Korea: Ballet in vier Akten und neun Bildern von H. Regel und J. Hassreiter / Musik von Josef Bayer*, Berlin: Schlesinger, ca.1895.

¹²⁹ Vgl. Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, S.109.

き), eine durch die Kostümverwendung spezifische Schauspielweise. *Hikinuki* ist eine schlagartige Kostümveränderung, und der *Kabuki*-Schauspieler führt diese auf einmal aus, um seinen versteckten Charakter zu enthüllen.¹³⁰ Wenn er das Kostüm auf der Bühne auszieht und sich plötzlich im bis dahin unsichtbar gewesenen Kostüm befindet, werden die Zuschauer von der dadurch erzeugten starken Impression in diesem einen Moment beherrscht. Ein ähnliches Beispiel findet man in einem traditionellen chinesischen Theater aus der Region Sichuan. *Pienrien* (變臉), was wortwörtlich eine Gesichtsveränderung bedeutet, spielt im *Sichuan*-Theater (川劇) eine entscheidende Rolle.¹³¹ In diesem Theater übernehmen die auf dem Gesicht des Schauspielers zusammgelegten Masken die Funktion des Kostüms im *Kabuki*-Theater. Das heißt, dass die Zuschauer plötzlich auf eine überraschende Masken-Inszenierung stoßen, wenn sie sich den zwar rapide und phantastisch aber völlig geheimnisvollen Wechsel der Masken anschauen. Jener magische Moment der asiatischen Bühnenkünste, in denen die Zuschauer die Einfühlung und Verfremdung beziehungsweise Überraschung zugleich erleben, kann in diesem Sinne mit der tänzerischen Metamorphose des Tanzes von St. Denis zusammenhängen und verglichen werden, obwohl die Tänzerin keinen direkten Ansatz aus dem *Kabuki*- oder *Sichuan*-Theater herangezogen hatte.

Die Verflechtung der verschiedenen Bedeutungsschichten im Tanz St. Denis' ist mit Jane Desmond mit dem Begriff „Hyperbolization“¹³² zu beschreiben. Als weiße und westliche Tänzerin und Choreographin tanzte St. Denis die Rolle des Nicht-Weißen und Nicht-Westlichen mal im konventionellen Theater und mal im Vergnügungsort wie dem Vaudeville. Ihrer Symbolisierung oder, noch genauer, ihrer kulturellen Mimesis ist daher über „binary constructions of difference necessary to the maintenance of hegemony“ hinaus „true dialectical function in the production of meaning“ immanent.¹³³ Hyperbolization ist demnach nichts anders als eine dialektische Räumlichkeit, aus der ein unvorhersagbarer performativer Effekt entsteht. Sie verortet sich im Territorium des ‚Als ob‘, sozusagen zwischen dem fremden

¹³⁰ Vgl. Lee Ji-sun, *Ilbon jeontong gongyeon yesul* (Die japanischen traditionellen darstellenden Künste), Seoul: jncbook, S.170.

¹³¹ Siehe, Cha Mi-kyung, *The journey of Sichuan theater and its features with lenses of performance arts*, in: The Society for Chinese Cultural Research (Hrsg.), *China Culture Research*, Vol.14, 2009.

¹³² “I will argue that *Radha* presents a hyperbolization of categories of otherness, mapping markers of race, orientalism, and sexuality onto the white middle-class female body. Thus, *Radha* can be said to function as a site of condensation and displacement of desire.”

Jane Desmond, *Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906*, S.257.

¹³³ Ebd., S.267.

Osten als dem Nachgeahmten und dem gewöhnlichen Westen als dem Nachahmenden. Auf diesem ‚Zwischen‘ liegt eigentlich der Ursprung ihres Tanzes, den sie lebenslang zu kreieren und zu vervollständigen versuchte. In der Mitte der 1920er Jahre ging die Denishawn Company, die Ruth St. Denis mit ihrem Mann Ted Shawn gemeinsam begründet hatte, mit voller Hoffnung auf das Kennenlernen der fremden Kultur auf Tournee nach Asien. Nach dieser dreijährigen Tournee hinterließ die Choreographin die unerfüllte Erwartung in ihrem Tagebuch:

*I went on a long journey thinking that I should find some new thing under the sun, [...] but I find that I already knew love and duty, impulse and dreams, and what I found was what I had already felt, dressed in strange garments and speaking strange tongues, but outwardly the same.*¹³⁴

Die Reise nach Asien wurde in diesem Fall ironischerweise nicht zum Anlass eines Kennenlernens des Fremden sondern des Selbst. Das, was die Tänzerin dadurch feststellte, ist, dass es keine offensichtliche authentische ‚Asianess‘ im Kontinent Asiens sondern etwas Asiatisches in ihr selbst gibt. Asien fungierte gewissermaßen als ein Mittel zur Widerspiegelung beziehungsweise zur Selbsterkenntnis der Tänzerin. Wenn man jedoch den Aspekt der Rezeption des Tanzes von St. Denis in Asien betrachtet, kann man ein erstaunliches Phänomen bemerken; nämlich, dass die Tänzer in Asien in dem Tanz St. Denis‘ den Ursprung des asiatischen Tanzes sahen. Sie entdeckten ein Ideal des asiatischen Tanzes in ihren Werken und folgten ihrer Kreation dadurch, dass sie die Choreographie St. Denis‘ bloß nachahmten oder mit einer ähnlichen Perspektive ihren eigenen einheimischen Bewegungsstil objektivierten. Der enorme Einfluss des ‚asiatisierten‘ westlichen Tanzes wie bei St. Denis im ostasiatischen Raum soll in den folgenden Kapiteln ausführlich untersucht werden.

¹³⁴ Ruth St. Denis, *Diary. November 8. 1926*, Box 40, Ruth St. Denis Collection, University Research Library, UCLA.

3. Die Begegnung der japanischen Tänzer mit der westlichen Tanzmoderne

3.1. *Multiple Modernities*: Modernität und Performative Künste in der Meiji-Zeit

Der ungebremste Zustrom des westlichen Tanzes nach Japan seit den 1910er Jahren nimmt die spätere Situation in Korea in großen Teilen vorweg, so dass es geboten scheint, die Geschichte des modernen japanischen Tanzes in diesem Kapitel sorgfältig zu betrachten. Entsprechend scheint eine chronologische Darlegung der geschichtlichen Entwicklung erforderlich. In diesem Fall entspricht eine Chronologie jedoch nicht unbedingt einer genau linearen zeitlichen Entwicklung. Die japanische moderne Tanzgeschichte basiert zwar ebenso wie die westliche Tanzgeschichte auf verschiedenen zeitlichen Phasen der Veränderung beziehungsweise auf einem Paradigmenwechsel. Doch sie zeigt dabei in einem relativ kompakten Zeitraum eine ungeheure Häufung der Ereignisse, die hingegen im Westen im Verlauf mehrerer Jahrhunderte stattfanden. Es dauerte nur etwa ein Paar Jahrzehnte, bis alle repräsentativen Tanzgattungen aus Europa wie das klassische Ballett, das reformierte Ballett und der zeitgenössische Ausdruckstanz in Japan ihre Wurzeln geschlagen hatten. Dies hat zweifellos mit dem sozialpolitischen Hintergrund im modernen Zeitalter zu tun, insofern Ostasien seither in eine technische und militärische Konkurrenz mit dem Westen geraten war und eine Angleichung an den Westen erzielt hatte. Jener sozialpolitische Einfluss hinterließ eine tiefe Prägung in der ostasiatischen Kultur. Ein bedeutendes Beispiel ist die sogenannte *Meiji-Ishin* und die damit verbundene Kulturreformbewegung in Japan.¹³⁵

Der Literaturwissenschaftler Peter V. Zima versucht die Moderne vom Modernismus zu unterscheiden. Während er die Moderne als Neuzeit auf das 16. und 17. Jahrhundert

¹³⁵ „Die historische Forschung faßt den Begriff der Restauration dabei nicht mehr in seiner engeren, auf die staatsstreichartigen Ereignisse von 1867/68 fixierten Bedeutung auf. Vielmehr wird heute der politische und soziale, der ökonomische und kulturelle Übergangscharakter der Epoche betont und damit dem Bedeutungsgehalt des japanischen Begriffs „*ishin*“, der nicht nur „Restauration“, sondern auch „Erneuerung“ meint, besser entsprochen.“

Wolfgang Schwentker, *Die „lange Restauration“: Japans Übergang vom Shōgunat zur Meiji-Ära*, in: Sepp Linhart und Erich Pilz (Hrsg.), *Ostasien: Geschichte und Gesellschaft im 19. Und 20. Jahrhundert*, Wien: Promedia, 1999, S.48.

beschränkt, deutet er den Modernismus als eine Art Spätmoderne, sozusagen „als eine Zeit des kritischen Nachdenkens über die Moderne oder als ein *Reflexivwerden der Moderne*“¹³⁶ Der von der Selbstreflexion ausgehenden neuen Epoche sind demnach sowohl der Bruch mit der vorherigen Epoche als auch deren Fortsetzung immanent.¹³⁷ Wenn man Zimas Meinung auf die Meiji-Zeit in Japan anwendet, wird jedoch erkennbar, dass der Bruch mit der vorherigen feudalen Epoche eigentlich vielmehr als ein räumlicher Bruch mit dem untergegangenen Asien wahrgenommen wurde. In diesem Sinne lässt sich die Fortsetzung der Vergangenheit in die neue Epoche als eine räumliche Verwandlung namens ‚Verwestlichung‘ verstehen.

Fukuzawa Yukichi, ein wichtiger Reformvertreter aus der Meiji-Ära, konstatierte beispielsweise sein sogenanntes *Datsuaron* (脱亞論). Er publizierte 1885 einen Zeitungsartikel unter dem Titel *Datsuaron*, was wortwörtlich ‚Argument über Asien hinausgehend‘ bedeutet. Darin definierte der Autor die Zivilisation im Allgemeinen – und die westliche im Besonderen – als eine „Epidemie“. Die japanischen Eliten wie beispielsweise auch Fukuzawa hielten die damalige zivilisatorische Strömung aus dem Westen quasi für unvermeidlich, so dass sie ganz aktiv die Bevölkerung sich mit dieser globalisierten Krankheit anstecken lassen wollten. Und zugleich vervollständigte Fukuzawa sein Argument zu *Datsuan'yûô* (脱亞入歐, wortwörtlich: über Asien hinaus- und in Europa hineingehend), indem er am Ende seines Artikels die Notwendigkeit eines dringenden Bruchs der alten Freundschaft mit den unzivilisierten „schädlichen Freunden aus Ostasien“ – unter anderem China und Korea – unterstrich.¹³⁸ Diese Auffassung veranlasste schließlich die Selbstassimilation der Meiji-Regierung sowie der zeitgenössischen japanischen Eliten mit dem Westen.¹³⁹ Aufgrund dieser Selbstassimilation klassifizierte Fukuzawa schließlich die

¹³⁶ Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, Tübingen; Basel: A. Francke, 2001 (1997), S.27-28.

¹³⁷ Vgl. ebd, S.36.

¹³⁸ Fukuzawa, Yukichi, *Datsuaron* (Argument for De-Asianization), in: ders, *Fukuzawa Yukichi Zenshû 10* (Gesamtwerke von Fukuzawa Yukichi Bd.10), Tokyo: Iwanami Shoten, 1960, S.238-240.

¹³⁹ Beispielsweise die Meiji-Regierung nahm für ihre extensive Sozialreform in Japan vor allem Preußen zum Vorbild, nachdem Preußen den Deutsch-Französischen Krieg von 1870-71 gewonnen hatte. Mit der Begeisterung für das hochentwickelte Sozial- und Militärsystem Preußens rezipierte die Meiji-Regierung viele preußische Institutionsmodelle, unter anderem sein Rechtssystem, seine Stadtplanung und vieles Weitere. Späterer produktiver Austausch der japanischen Tänzer mit den deutschen ging anscheinend zum Teil von dieser engen Beziehung zwischen den beiden Ländern aus. Tatsächlich verbrachten zwischen 1920er und 1940er Jahren die meisten Vertreter des japanischen modernen Tanzes wie Ishii Baku, Itô Michio, Eguchi Takaya, Takada Masao, Takada Seiko und Kuni Masami lange Zeit entweder zur Tournee oder zum Studium in Deutschland.

Vgl. Inoue Kiyoshi (übersetzt von Manfred Hubricht), *Geschichte Japans*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 1993, S.334-335.

asiatischen Länder nach dem Maßstab einer modernen westlichen Perspektive, indem er sie zwischen den Polen Zivilisation und Barbarei verortete.¹⁴⁰

Allerdings ist bemerkenswert, dass Fukuzawa andererseits die Verwestlichung Japans tatsächlich wiederum als ein Werkzeug zur Befreiung von der Gefahr der wirklichen Verwestlichung betrachtete. Das heißt, dass er zu der Auffassung kam, dass Japan notwendigerweise die hochentwickelte Technik des modernen Westens aktiv verwenden und erlernen müsse, um seine eigene Unterordnung zu vermeiden und damit letztendlich den japanischen Geist weiter erhalten zu können. Gewissermaßen strebte Fukuzawa keineswegs nach einer vollständigen Selbstidentifizierung mit dem fremden Westen.

Diese Art Zwischenposition des modernen Japan kann mit der folgenden Fragestellung zusammengefasst werden: „[H]ow to become modern while simultaneously shedding the objectivistic category of Oriental and yet not lose an identity.“¹⁴¹ Die Beschaffenheit der japanischen Moderne, dass das Werkzeug zur Zivilisierung seinen Ursprung außerhalb hatte, machte bei der Anwendung dieses fremden Werkzeuges eine ‚japanische‘ Herangehensweise erforderlich. Daher ging es im Fall Japans nicht um eine bedingungslose Ablehnung des fremden Wissens wie beispielsweise im Fall von China oder Korea, sondern vielmehr um die Transformation beziehungsweise Umstellung des westlichen Wissens innerhalb der eigenen Kategorien.¹⁴² Insofern lässt sich hier eine Parallele zu einem interessanten Gedanken Chakrabartys ziehen, den er in seinem Text *Provincializing Europe* dargelegt hat. Er sagt:

No country, thus, is a model to another country, though the discussion of modernity that thinks in terms of “catching up” precisely posits such models. There is nothing like the “cunning of reason” to ensure that we all converge at the same terminal point in history in spite of our apparent, historical

Zur japanischen Modernisierung von Staat und Gesellschaft zwischen 1868 und 1890 siehe, Wolfgang Schwentker, *Die „lange Restauration“: Japans Übergang vom Shōgunat zur Meiji-Ära*, S.53-61.

¹⁴⁰ Der koreanisch-japanische Politikwissenschaftler Kang Sang-jung weist darauf hin, dass eine orientalistische Transformation auf Fukuzawas Argument einwirkt. Nach Kangs Ansicht verstand Fukuzawa die anderen Kulturen nicht als solche. Stattdessen hätte er sich der westlichen Perspektive über den Orient genähert und den Orient als eine Art geschlossene Bühne betrachtet. Somit hatte er als der Sehende die verschiedenen Bühnenelemente nach den bestimmten Maßstäben – Chaos, Barbarei, Primitivität und Zivilisation – klassifizieren können.

Vgl. Kang Sang-jung (übersetzt von Lee Kyung-duk und Im Sung-mo), *Orientalismeul neomeoseo* (Beyond Orientalism), Seoul: Yeesan, 2007 (1997), S.87-88.

¹⁴¹ Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, Berkeley: University of California Press, 1993, S.3.

¹⁴² „The major Japanese historians, in short, accepted the possibility of Truth, objectivity, and progress – a belief in the scientific study of man generally and, more specifically, in Western Enlightenment and Romantic historiography – but not necessarily as set forth by Europeans.“

Stefan Tanaka, ebd.

*differences. Our historical differences actually make a difference. This happens because no human society is a tabula rasa. The universal concepts of political modernity encounter pre-existing concepts, categories, institutions, and practices through which they get translated and configured differently.*¹⁴³

Somit stellt Chakrabarty die Frage nach der Modifikation universaler Gedanken unter einem speziellen Kontext.¹⁴⁴ Eine ähnliche Fragestellung kann man aus der Analyse Eisenstadts ablesen. In seinem Aufsatz *Multiple Modernities* äußert sich Eisenstadt wie folgt:

*The actual developments in modernizing societies have refuted the homogenizing and hegemonic assumptions of this Western program of modernity. While a general trend toward structural differentiation developed across a wide range of institutions in most of these societies – in family life, economic and political structures, urbanization, modern education, mass communication, and individualistic orientations – the ways in which these arenas were defined and organized varied greatly, in different periods of their development, giving rise to multiple institutional and ideological patterns. Significantly, these patterns did not constitute simple continuations in the modern era of the traditions of their respective societies. Such patterns were distinctively modern, though greatly influenced by specific cultural premises, traditions, and historical experiences. All developed distinctly modern dynamics and modes of interpretation, for which the original Western project constituted the crucial (and usually ambivalent) reference point.*¹⁴⁵

Für die Untersuchung des modernen Zeitalters in Ostasien ist Eisenstadts Fragestellung besonders hilfreich. Er kritisiert den homogenen Zeitbegriff, der die Verwestlichung direkt als Modernisierung und gleichzeitig als Fortschritt interpretiert. Stattdessen wendet er einen Diskurs über die heterogene Zeitstruktur, in der die Modernisierung und Verwestlichung nicht miteinander kongruent sind, auf das Phänomen von sogenannten „Multiple Modernities“ an.¹⁴⁶ Damit verfolgt er diverse Aspekte der Modernität, in denen sowohl eine Nachahmung des Westens als auch Widerstand gegen den Westen eingeschlossen sind.

¹⁴³ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe*, Princeton: Princeton Univ. Press, 2007, S.12.

¹⁴⁴ “To provincialize Europe was then to know how universalistic thought was always and already modified by particular histories, whether or not we could excavate such pasts fully.”

Dipesh Chakrabarty, ebd, S.14.

¹⁴⁵ Shmuel. N. Eisenstadt, *Multiple Modernities*, in: ders (Hrsg.), *Multiple modernities*, New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2002, S.1-2.

¹⁴⁶ „One of the most important implications of the term ‘multiple modernities’ is that modernity and Westernization are not identical; Western patterns of modernity are not the only ‘authentic’ modernities, though they enjoy historical precedence and continue to be a basic reference point for others.“

Shmuel. N. Eisenstadt, ebd, S.2-3.

Demnach ist der Begriff „Multiple Modernities“ anzuwenden, um die komplizierten Übergänge des asiatischen Tanzes im modernen Zeitalter wissenschaftlich zu benennen und zu erklären. Das heißt, dass nicht nur der direkt vom Westen beeinflusste moderne Tanz in Asien sondern auch dessen reformierter traditioneller Tanz als moderne Erscheinungen interpretierbar sind. Dies zeigen uns vor allem die unterschiedlichen Veränderungsmodi der traditionellen Bühnenkünste und des modernen Tanzes in Japan sehr deutlich.

Für eine Untersuchung der modernen japanischen performativen Künste ist es von Bedeutung, deren zwar verschiedene aber zeitlich parallel verlaufende Entwicklungslinien zu verfolgen. Denn die Landschaft der modernen Bühnenkunst in Japan verfügt über vielfältige Charaktere – je nach der Genre politisch, kommerziell, realistisch oder rein ästhetisch – und spiegelt somit die geschichtliche und soziale Komplexität des modernen Japan. Bezüglich der Unterscheidung und Klassifizierung dieser Gattungen ist eine Bemerkung der Theaterkritikerin Maria Piper besonders aufschlussreich. In ihrem Buch *Das japanische Theater* stellt sie die neuen sich verzweigenden Richtungen der performativen Künste dar: Erstens das *Shinpa*-Theater, das von Kawakami Otojirô gegründet wurde, zweitens Tsubouchi Shôyôs reformiertes Theater, dessen Gewicht hauptsächlich auf der *Kabuki*-Reform lag und drittens die Entwicklung des *Teikokugekijô* (帝国劇場, Imperialtheater), das als das erste japanische Theater mit westlichem Bühnenstil gilt und meistens kommerzielle Stücke präsentierte. Des Weiteren führt Piper die Klein-Theater-Bewegung des *Tsukiji-Shôgekijô* (築地小劇場, Kleines Theater *Tsukiji*) in der Mitte der 1920er Jahren an, die ursprünglich von Otto Brahm's Freiem Theater motiviert worden war.¹⁴⁷ Jedoch diese letztgenannte Richtung hat hauptsächlich mit der Entwicklung des neuen Theaters zu tun, so dass die Klein-Theater-Bewegung aus dem thematischen Feld meiner Dissertation herausfällt.¹⁴⁸ In den folgenden Teilen setze ich mich deshalb besonders mit den drei zuerst genannten Richtungen auseinander. Insbesondere soll eine Analyse des Imperialtheaters Aufschluss bringen, dessen Ensemble viele Vertreter des modernen japanischen Tanzes angehörten.

¹⁴⁷ Vgl. Maria Piper, *Das japanische Theater*, Frankfurt am Main: Societäts, 1937, S.16-21.

¹⁴⁸ *Tsukiji-Shôgekijô* als der Ausgangsversuch zum modernen naturalistischen Theater deutet darauf hin, dass das reine Theater getrennt vom alten Gesamtkunstwerk wie dem *Kabuki* in der Taishô-Zeit verwurzelt ist. Ab Anfang des 1920er Jahren beschleunigt sich eine Tendenz zur deutlichen Trennung des sprachlich dominanten Theaters vom Tanz in Japan.

3.1.1. Reformierung der traditionellen japanischen Bühnenkunst

Die Reformbewegung der japanischen performativen Künste im 19. Jahrhundert ist auf die umfassende Wandlung des feudalen Japan zu einem modernen Nationalstaat zurückzuführen. „Der Nationalstaat knüpft meist an ein bereits vorhandenes Nationalgefühl an, instrumentalisiert es dann aber für eine *Politik* der Nationsbildung. Diese Politik setzt sich zum Ziel, mehreres zugleich zu schaffen: einen aus eigenen Kräften lebensfähigen Wirtschaftsraum, einen handlungsfähigen Akteur der internationalen Politik und manchmal auch eine homogene Kultur mit eigenen Symbolen und Werten.“¹⁴⁹ Dadurch, dass die Meiji-Regierung durch die Einführung der innovativen westlichen Nationalstaatsbildung ein stark integriertes Sozialsystem im Land etablierte, konnte Japan als der erste moderne Nationalstaat Asiens eine Rolle auf der internationalen Bühne spielen.¹⁵⁰ Im Gegensatz zu den europäischen Ländern wurde jedoch all dies von oben, quasi von der neuen kaiserlichen Regierung unter dem Namen des Tennôs initiiert und ermöglicht.

Im Rahmen der gleichen Maßnahme begann die Theaterreform am Ende des 19. Jahrhunderts in Japan. Ein Ausschuss zur Reformierung des Theaters war unter der Initiative der Minister Itô Hirobumi und Inoue Kaoru aus der Meiji-Regierung im Jahr 1886 gegründet worden. Auffällig ist, dass die Meiji-Regierung die Theaterreform als die erste Reform auf dem Gebiet von Kunst und Literatur vorantrieb.¹⁵¹ Dies könnte durch den Europabesuch der japanischen Regierungsdelegation unter der Leitung von Justizminister Iwakura Tomomi beeinflusst worden sein. Der Iwakura-Delegation gehörten sich Itô Hirobumi und weitere mächtige Staatsbeamte an. Sie besuchten zu Beginn der 1870er Jahre gemeinsam verschiedene westliche Länder, vor allem zum Zweck der Revision der ungleichen Staatsverträge mit den jeweiligen Ländern und gleichzeitig zur Besichtigung der industrialisierten Staaten.¹⁵² Und dort erlebten sie, wie beliebt Schauspielkunst und Oper in den gehobenen sozialen Kreisen Europas waren. Iwakura nahm den Geschmack sowie die Vorlieben der Europäer im Bereich der Hochkunst zum Vorbild, so dass er anschließend im

¹⁴⁹ Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2009, S.583.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S.596-597.

¹⁵¹ Vgl. Karatani Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, S.S.56-57.

¹⁵² Vgl. Inoue Kiyoshi (übersetzt von Manfred Hubricht), *Geschichte Japans*, S.334.

Jahr 1880 die Begründung von *Nôgakusha* (*Nô*-Gesellschaft) zur weiteren institutionellen Pflege für *Nô* initiierte.¹⁵³ Damit begann, dass die zuletzt ständig vom Verschwinden bedrohten traditionellen Bühnenkünste zu ihrer weiteren Bewahrung und Reformierung einer staatlichen Kontrolle sowie Unterstützung zugeführt wurden.

Durch die Kooperation mit wissenschaftlichen Reformern wie beispielsweise Tsubouchi Shôyô, der damals als der erste Shakespeare-Übersetzer in Japan berühmt geworden war, versuchten zudem die japanischen Künstler eine Erneuerung der klassischen Künste. Der Zeitraum dieser Versuche überschneidet sich mit der sogenannten *Rokumeikan*-Periode (1883-1887), während der eine starke Strömung zur Europäisierung aller Bereiche von Literatur und Kultur in Japan erfasste. Dies hatte beispielsweise die sogenannte *genbun itchi undô* (言文一致運動) im Bereich der Literatur zur Folge. *Genbun itchi undô* war eine „Bewegung für die Vereinheitlichung von Umgangs- und Schriftsprache“ in der Meiji-Periode und deren „Ziel war es, Literatur in der Umgangssprache zu schreiben.“¹⁵⁴ Soweit die Übersetzung fremdsprachiger Werke ins Japanische auf *genbun itchi* basierte, übte diese literarische Bewegung einen enormen Einfluss auf die geschriebene und zugleich gesprochene Sprache im Theater aus. Diese Bewegung zeigt allerdings, dass die japanischen Intellektuellen die Integration der verschiedenen Sprachformen als die entscheidende Bedingung zur Vervollständigung eines Nationalstaates betrachteten. Im Hinblick auf diese literarische Reformbewegung ist die Ansicht des japanischen Literaturwissenschaftlers Karatani Kôjin bemerkenswert.

*Ich habe erklärt, daß das Wesen des genbun itchi in der Schriftzeichenreform lag, in der ‚Abschaffung der kanji.‘ Natürlich ging es dabei nicht darum, ob die kanji wirklich abgeschafft wurden oder nicht, sondern vielmehr darum, daß die Vorherrschaft der geschriebenen Sprache (kanji) vollkommen gestürzt wurde, und zwar aufgrund der Idee der phonetischen Schriftzeichen. Die Vorherrschaft der geschriebenen Sprache läßt sich in unterschiedlichen Zusammenhängen reflektieren. Und auch Veränderungen in Bereichen, die auf den ersten Blick ohne direkten Bezug scheinen, können als Entwicklung des genbun itchi betrachtet werden.*¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. Lee, Sang-kyong, *Nô und europäisches Theater*, S.14-15.

¹⁵⁴ Karatani Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, im Glossar, S.210.

Zur *genbun itchi undô* siehe, Nanette Twine, *The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.33, No.3, Autumn, 1978, S.333-356.

¹⁵⁵ Karatani Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen*

In Karatani's Worten ist der allgemeine Aspekt der Kulturreform in der Meiji-Zeit anschaulich zusammengefasst, in welcher die deutliche Trennung vom vorherigen chinesischen Einfluss und dabei eine Anpassung an eine neue moderne Weltstruktur angestrebt wird. Ein solches Phänomen reflektiert Fukuzawas Auffassung überhaupt, die er in seinem Argument, *Datsuaron*, dargelegt hat. Wie Karatani allerdings andeutet, reduziert sich dieser Aspekt nicht nur auf den Wandel in der japanischen Literatur, sondern erstreckt sich bis hin zur Modifikation der performativen Künste.

Das Phänomen des modernen Theaters tauchte unabhängig von der Begründung des Ausschusses zur Theaterreform bereits am Ende der 1870er Jahre auf der *Kabuki*-Bühne auf. Zum Beispiel der Meisterschauspieler des *Kabuki* Ichikawa Danjûrô und der *Kabuki*-Dramatiker Kawatake Mokuami vom *Shintomi-Kabuki-Theater*¹⁵⁶ führten eine ganz neue Schauspielweise ein. Kawatake hinterließ etwa 360 *Kabuki*-Werke und transplantierte die wesentlichen Aspekte des naturalistischen Theaters in seine Werke hinein. Er führte außergewöhnliche theatralische Experimente durch, indem er beispielsweise einen Räuber als Hauptfigur für sein *Kabuki*-Stück aufnahm oder einen schnellen Umbau der Bühnenausstattung inszenierte, was im alten *Kabuki* unvorstellbar war. Dennoch bedienten sich diese kühnen Experimente Kawatakes keiner Kritik an sozialen Missständen, sondern beschäftigten sich weiterhin mit der Unterhaltsamkeit des üblichen *Kabukis*.¹⁵⁷ Von der neuen Schauspielkunst Ichikawas erwähnt der Literaturkritiker Itô Sei Folgendes:

*Aufgrund seiner neuen Art des Spiels beschimpfte man Ichikawa Danjûrô damals als Schmierenskomödianten. An die Stelle der altmodischen, übertriebenen Art des Rollensprechens setzte er eine Form der Umgangssprache, und statt des auffälligen Spiels, bei dem die Schauspieler ihren Körper in mächtigen Gesten ziellos herumführten, bemühte er sich um einen Ausdruck, der den Zuschauern einen geistigen Eindruck vermitteln sollte. [...] Allmählich gewöhnte sich die neue Intellektuellenschicht der Meiji-Zeit an das realistische, menschliche und vitale Spiel des Danjûrô, akzeptierte ihn und feierte ihn als den größten Schauspieler der damaligen Zeit.*¹⁵⁸

Literatur, S.53.

¹⁵⁶ Zum *Shintomi-Kabuki-Theater* siehe, Takahashi Yuichiro, *Kabuki Goes Official: The 1878 Opening of the Shintomi-za*, in: TDR, Vol.39, No.3, Autumn, 1995, S.131-150.

¹⁵⁷ Vgl. Kim Jae-suk, *Hanil Sinpageugui hyeongseonggwa teukseonge daehan bigyoyeongeukhakjeok yeongu* (Eine vergleichende Untersuchung über die Etablierung sowie die Eigenschaft des koreanischen und japanischen *Sinpa*-Theaters) in: The Korean Language and Literature Association (Hrsg.), *The Korean Language and Literature*, Vol. 67, Juni 1999, S.174-175.

¹⁵⁸ Itô Sei, *Nihon bundanshi Bd.1* (Die japanische Literaturgeschichte Bd.1), Tokyo: Kôdansha, 1953, S.131-

Es geht bei Ichikawa Danjûrô ebenso wie bei Kawatake Mokuami offensichtlich um ein naturalistisches Schauspiel, das sich der Umgangssprache bedient, was tatsächlich den Einfluss des westlichen zeitgenössischen Theaters widerspiegelt.¹⁵⁹ Itô's Beobachtung, dass Ichikawas Geste wohl als Medium seines geistigen Eindrucks fungiert, verweist darauf, dass der Schauspieler seine Gesten als eine Art Ausdrucksapparat beziehungsweise –mittel wahrgenommen hat. Dies ist ein großer Unterschied des reformierten *Kabuki* zum vorherigen, in dem die Trennung der Geste von deren Bedeutung unmöglich war. Anders als bei dieser neuen Unmittelbarkeit war vor der Reform jede Bewegung im japanischen Theater nicht als Ausdruck begrifflich interpretierbar.

Außerdem wurden Repertoire und Stil des traditionellen *Kabuki* in der Meiji-Zeit entsprechend der neuen Staatsphilosophie umgestaltet.¹⁶⁰ Zum Beispiel, die „Shinjû-Geschichten von unglücklichen Liebespaaren, die Doppelselbstmord begehen, oder *Kabuki*-Theaterstücke der Edo-Zeit, die wegen ihrer phantastischen Handlungen oder Bühnentechniken populär geworden waren,“ sollten „in moralische, das Prestige des Staates nicht verletzende Stücke“ umgewandelt werden.¹⁶¹ Dies zeigt uns im reformierten *Kabuki* seit den 1870er Jahren auch der *matsubamemono*, welcher im Japanischen ‚Kiefer-Prospekt Tanz‘ bedeutet. Zu diesem Zeitpunkt wollte man das Niveau des volkstümlichen *Kabuki* durch Reformierung auf das der etablierten Hochkunst heben, so dass sich die eleganten und prächtigen Elemente vom *Nô* auf das *Kabuki* übertragen ließen.¹⁶²

132, zitiert nach: Karatani Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, S.57-58.

¹⁵⁹ Im modernen *Kabuki* scheint außerdem der Einfluss von Stanislawskis Schauspielmethode spürbar gewesen zu sein. Der *Kabuki*-Schauspieler Bando Tsurunosuke sagte, „Whether he knew it or not, Danjuro was touching upon the ideas of Stanislavski.“ Samuel L. Leiter, *Four Interviews with Kabuki Actors*, in: *Educational Theatre Journal*, Vol.18, No.4, Special International Theatre Issue, December 1966, S.395.

¹⁶⁰ Zum Repertoire und Stil der traditionellen japanischen Bühnenkunst siehe, Inoura Yoshinobu & Kawatake Toshio, *The Traditional Theater of Japan*, Tokyo: The Japan Foundation, 1981 (1971); Ashihara Eiryô, *The Japanese Dance*, New York: A Division of Arno Press, 1980 (1964).

¹⁶¹ Kan Takayuki (übersetzt von Yasukawa Haruki), *Modernistisches Theater in Japan. Von der Jahrhundertwende bis 1960*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, S.30.

¹⁶² „Die symbolhafte, hintergründige Schönheit des *Nô*-Spiels tritt, unterstrichen durch die äußerst sparsame Ausstattung, die sich auf die gemalte Kiefer an der Bühnen-Rückwand und wenige die Umrisse wirklicher Gegenstände andeutende Requisiten beschränkt, bei einem Vergleich mit dem *Kabuki*-Stil noch deutlicher hervor.“

Lee Sang-kyong, *Nô und europäisches Theater*, S.105.

Der koreanischstämmige japanische Tänzer und Tanzwissenschaftler Kuni Masami erwähnt auch einen großen Einfluss der *Nô*-Bühne auf das *Kabuki*.

Vgl. Kuni Masami, *Tanz in Japan*, in: Richard Foerster (Hrsg.), *Kulturmacht Japan*, Wien: Die Pause, 1942, S.77.

Somit verwendete das neue *Kabuki* eine dem *Nô* ähnliche Technik, ein ähnliches Bühnenbild und Material – beispielsweise Kiefer-Prospekt auf der Bühne – woraus eine neue, elegante Atmosphäre resultierte. Das bedeutet, dass *matsubamemono* im *Kabuki* als ein vom *Nô* transformierter Theaterstil zu hybrid scheint.¹⁶³ ‚Hybrid zu sein‘ bedeutet in diesem Fall eine Gleichzeitigkeit, in der ein alter festgewurzelter Stil und eine über diesen Stil hinausgehende neue Bewegungsweise zugleich eingeschlossen sind. Aufgrund dieser charakteristischen Hybridität ist das reformierte *Kabuki* seit dem modernen Zeitalter als eine neue Form des traditionellen *Kabuki* zu betrachten, eine Form jedoch, die auf vorher nicht existierenden Stoffen und Techniken basiert. Dies ist wesentlich verschieden beispielsweise vom deutschen Ausdruckstanz, der einen neuen Tanz präzise herausisoliert aus dem traditionellen Tanz schaffen wollte.

Die Reformbewegung des *Kabuki* im modernen Japan lässt sich schließlich mit der Auffassung Tsubouchi Shôyôs zusammenfassen: Man muss einen neuen japanischen Tanz dadurch innerhalb eines neuen Konzepts schaffen, dass man die Irrationalität und die Obszönität des alten *Kabuki* ausschließt und dabei nur dessen traditionelle Schönheit in den neuen Tanz einbringt.¹⁶⁴ Diese Behauptung stimmt mit dem Grundsatz der Kulturpolitik der Meiji-Regierung überein. Aber andererseits beruht sie darauf, dass die Aufführung der übersetzten westlichen Dramen eine Umgestaltung des traditionellen Theaters erfordert. Seit etwa 1880 wurden zahlreiche Dramen aus dem Westen – vorzugsweise deutsche Dramen wie Schillers *Wilhelm Tell* (erstmalig übersetzt 1880), Lessings *Emilia Galotti* (1889), der *Faust* von Goethe (1897) oder *Die versunkene Glocke* von Hauptmann (1907) – ins Japanische übersetzt. Diese neue Welle aus dem Westen wirkte stark auf die *Kabuki*-Schauspieler ein, so dass diese begannen, das westliche Drama mit der *Kabuki*-Bühne zu verbinden. Ein Beispiel hierfür ist die Inszenierung des Stückes *Teja* von Sudermann 1914 durch den berühmten *Kabuki*-Schauspieler Ichikawa Ennosuke und seine Truppe.¹⁶⁵

Als einer der wichtigsten Übersetzer westlicher Dramen war Tsubouchi Shôyô zudem der

¹⁶³ “ [...] the *matsubamemono* was in good taste, far from the gaudy courtesan style, but on the other hand the result itself was hybrid, for it was neither the *nô* nor the *kabuki* dance.”

Ashihara Eiryô, *The Japanese Dance*, S.64-65.

¹⁶⁴ Vgl. Choi Hae-ree, *Ilbon, Hanguk, Junggugui Sinmuyong undong* (*Sinmuyong* Bewegung in Japan, Korea und China), in: Literarische Gruppe Chum•Jisung (Hrsg.), *Chum•Jisung* No.1, Seoul: Myeonggyeong, 2000, S.71-72.

¹⁶⁵ Zu Übersetzungen deutscher Dramen in Japan sowie Aufführungen deutscher Dramen in Japan vgl. Katô Mamoru, *Das Deutsche Drama auf der japanischen Bühne*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.3, No.2, Juli, 1940, Anhang I und II.

Erste, der die einheimischen Bühnenkünste mit den fremden verglichen hat. Hierbei sollte die Tatsache beachtet werden, dass er ein großer Vertreter der Geisteswissenschaft in Meiji-Japan war – was ihn aus seiner Perspektive in eine gefühlte Konkurrenz zu den westlichen Eliten versetzte. Seine vermittelnde Position als Übersetzer führte dazu, dass er vor den westlichen Wissenschaftlern das *Kabuki* als Untersuchungsobjekt ‚entdecken‘ wollte. Nach Tsubouchis Ansicht, muss das *Kabuki* als „the object of study“ angenommen werden, „so that we may become aware of the true substance, the strong and the weak points of our national theatre as exemplified in its representative form.“¹⁶⁶ Aus diesem Anlass erwähnt er drei wesentliche Nachteile des *Kabuki* für dessen Verbesserung und Erneuerung:

*The fathomless miscellany of Kabuki is certainly its greatest weakness. Because of this characteristic, the most important and the wisest of all the friends of Kabuki – the foreigners – and the young Japanese play-lovers, misunderstanding, and prejudiced against it, begin to grow indifferent to it. In other words, Kabuki has too many component parts for these people to penetrate its merits and demerits. This is the first drawback of Kabuki. [...] Kabuki has too many parts, vigorously guarded by history and tradition, to be an easy object of reform. While one part is brought under control for improvement, the other parts increase their activity or even take the offensive and keep on being conservative or retrogressive. [...] Any attempt to reform Kabuki so far has only resulted in walking round in a circle. This is the second drawback of Kabuki. [...] Now, we come to the third drawback of this monster. Traced to the earliest conceivable age, that is, to the time when dengaku or sarugaku was taking shape as its predecessor, Kabuki might be said to be at least seven hundred years old. Despite this fact, there has never been a well-organized written history of the Japanese theatre.*¹⁶⁷

An dieser Überlegung fällt ins Auge, dass Tsubouchi aufgrund seiner semiotischen Betrachtungsweise das *Kabuki* als eine Art Gesamtkunstwerk, sozusagen als eine komplexe Zusammensetzung der verschiedenen Bühnenkomponenten betrachtet. Zudem versucht er, das alte *Kabuki* durch Reformierung in einen zeitgemäßen und mit der anderen Kultur kommunizierbaren Begriff zu transformieren. Das dringende Bedürfnis nach dem wissenschaftlichen Arrangement über die *Kabuki*-Geschichte ist ebenfalls im Rahmen dieser Reform zu verstehen. Der diskursive Beitrag Tsubouchis zur *Kabuki*-Reform bezieht sich dabei direkt auf den Tanz. Tsubouchi konzipierte erstmals zu Beginn des 20. Jahrhunderts in

¹⁶⁶ Tsubouchi Shôyô (übersetzt von Matsumoto Ryôzô), *A Thorough Investigation of the Kabuki Drama* (May, 1918), in: ders und Yamamoto Jirô, *History and Characteristics of Kabuki*, Yokohama: Heiji Yamagata, 1960, S.167.

¹⁶⁷ Ebd., S.134-137.

Japan den neuen Begriff *Buyô*, welcher exakt mit dem Begriff *Tanz* übersetzbar ist. Dieser entsteht im Prinzip aus einer begrifflichen Verbindung der beiden Hauptcharaktere des *Kabuki*-Tanzes: *Mai* und *Odori*.¹⁶⁸ Insofern gilt Tsubouchi heute als „the first dance scholar, in the Western sense of scholarship“¹⁶⁹, so dass seine wissenschaftliche Begriffsfindung zum Symbol des Paradigmenwechsels im Meiji-Japan wird. Die japanische Tanzwissenschaftlerin Ohtani Kimiko bemerkt hierzu:

*Although Tsubouchi's purpose was not purely academic, his approach was scholastic. His aim was to create a new dramatic form of music and dance which could be 'a tool of a civilized country'. In order to create such a form, he analysed the dances which were performed at that time, and noted that Japanese traditional drama consisted of three components: text, music and dance (furi), and that those components should be analysed scientifically. His interest in dance was wide – dances in urban and rural settings, noh, Western dances such as ballet, and various dances of the Orient.*¹⁷⁰

Tsubouchis wissenschaftliche Arbeit fungiert gewissermaßen als eine moderne Entdeckung des Vorhandenen, die erst durch eine zeitgemäße Veränderung der Perspektive ermöglicht wurde. Jedoch hat eine solche Umkehrung des Wissens auf vielfältige Art und Weise auch einen Wandel der performativen Künste zur Folge. Beispielsweise der neue Theaterstil namens *Shinpa* kann als exemplarisch hierfür gelten.

3.1.2. Die japanische *Shinpa* (新派, Neue Schule): Entstehung einer homosozialen Bühnenkunst

Während die sogenannte *Shinpa* in Korea heutzutage ausschließlich mit dem

¹⁶⁸ “*Buyô* is a coined word combining *mai* or *bu* and *odori* or *yô*, both of which are important elements of Japanese dance. In 1904 Tsubouchi Shôyô (1859-1935) used the term *buyô* as *Tôyô no buyô to seiyô no buyô* (Oriental dance and Occidental dance) in the table of contents of a book which was announced, *Shin gakugeki hon ron* (On the new dramatic form of music and dance), but was never published. Later he explained that the reason why he invented the word *buyô* was that for scientific research a comprehensive word which could be applied to all kinds of dance was required.”

Ohtani Kimiko, *Japanese Approaches to the Study of Dance*, in: *Yearbook for Traditional Music*, Vol.23, 1991, S.25.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd, S.25-26.

melodramatischen Theater assoziiert wird, wurde sie in Japan von ihrer Entstehung an als eine neue, realistische Theaterform verstanden. Dieser Rezeptionsunterschied ist vor allem darin begründet, dass die japanische *Shinpa* von der Fragestellung nach den sozialen Missständen der modernisierten japanischen Gesellschaft in der Meiji-Periode ausging, wohingegen die koreanische *Sinpa* eine blühende Ära des kommerziellen Theaters in den 1920er Jahren einleitete.

In diesem Kapitel soll es um das Charakteristikum der früheren japanischen *Shinpa* als Zeichen eines soziokulturellen Paradigmenwechsels gehen.¹⁷¹ Indem man den Gang ihrer Entwicklung verfolgt, kann man gleichzeitig das mit der Beliebtheit der *Shinpa* verknüpfte, breite politische Interesse in Japan beleuchten. Damit wird ein deutlicher Unterschied zwischen der *Shinpa* in Japan und in Europa aufzeigbar, da bei der europäischen Weltausstellung die *Shinpa* zum Vehikel der Darstellung eines exotischen Japan wurde. Um hierauf genauer eingehen zu können, möchte ich mich mit dem als Vater der japanischen *Shinpa* geltenden Schauspieler Kawakami Otojirô auseinandersetzen. Erst damit wird eine komplexe kulturelle Topographie in Bezug auf die Verwandlung der performativen Künste im modernen Japan darstellbar.

Es scheint äußerst schwierig zu sein, eine eindeutige terminologische Grenze zwischen dem reformierten *Kabuki* und der frühen *Shinpa* zu ziehen. Im Vergleich zum *Shingeki* (Neuen Theater), welches Mitte der 1920er Jahre in Japan entstanden ist¹⁷² und eine vollkommene Identifikation mit dem zeitgenössischen westlichen Theater – überwiegend mit dem naturalistischen Theater – erzielte, befanden sich das reformierte *Kabuki* und die *Shinpa* gerade in einer Phase der Reformierung, etwa zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts. Diese beiden Gattungen wurden mit aktuellen Diskursen bezüglich der neuen Politik, der neuen Gesellschaft und der neuen Ästhetik verknüpft. Obwohl sie jeweils vom zeitgenössischen sozialen Kontext ausgingen, beschränkte sich die *Shinpa* anders als das reformierte *Kabuki* bei ihrer Entstehung nur auf die politisch

¹⁷¹ Laut der chinesischen Theaterwissenschaftlerin Liu Siyuan ist die Entwicklung der japanischen *Shinpa* in die frühere und die spätere Meiji-Ära zu unterteilen. Während sie zuerst als ‚sozialer Kommentar‘ fungierte, sei sie später hauptsächlich als ‚häusliches Melodrama‘ inszeniert worden. Dies könnte ein Grund sein, weshalb die *Shinpa* in Korea, die aus Japan besonders seit den 1910er Jahren bewusst übernommen wurde, nach wie vor ausschließlich als melodramatische Bühnenkunst verstanden wird.

Vgl. Liu Siyuan, *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju*, in: *Asian Theatre Journal*, vol.23 no.2, Fall 2006, S.349.

¹⁷² Zum Aufkommen des japanischen *Shingeki* siehe, Brian Powell, *Japan's First Modern Theater. The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-26*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol. 30, No. 1, Spring 1975.

orientierten Stücke. Die Ursache besteht darin, dass dieses neue Genre von Anfang an nicht von professionellen Schauspielern wie beim *Kabuki* sondern von sogenannten *Sôshi* (jungen politischen Aktivisten) aufgeführt wurde. Diese jungen politischen Aktivisten, die der liberalen Partei angehörten, inszenierten die politisch provozierenden Stücke gegen die Meiji-Regierung etwa von den 1870er bis in die 1880er Jahre. Jene provokativen Performance-Aktionen mit aktuellen politischen Themen wurden dann später als *Shinpa* bezeichnet und fanden bei der Bevölkerung großen Zuspruch.¹⁷³

Einer dieser Aktivisten war der junge Kawakami Otojirô, der sich besonders mit der Bürgerrechtsbewegung beschäftigte. Er hatte seine Karriere zwar als ein politischer Redner begonnen, aber seine Redeweise näherte sich bald einer Art Performance. Beispiel hierfür gibt eine satirische Ballade Kawakamis, die sogenannte *Oppekepê bushi*, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer schnell und erfolgreich auf sich gezogen hatte. Seit der Entstehung dieser Ballade im Jahr 1888 führte Kawakami experimentelle Performances „with injecting political commentary into comic storytelling“¹⁷⁴ durch. Er fügte einen bedeutungslosen Refrain – *Oppekepê, oppekepeppô-peppoppô* – in seine politische Aussage ein.¹⁷⁵ Somit schuf er einerseits einen musikalischen Rhythmus, der die Zuschauer zum Mitsingen anregte, und andererseits einen ironischen Kontrast zwischen den propagandistischen Schlagworten und dem apolitischen Refrain. Einen solchen Kontrast findet man ebenso in seinem Kostüm. Bei der Performance soll er ein auffälliges Kostüm getragen haben, welches aus einem orangefarbenen Kampfmantel, einer Haarschleife, einer blau gestreiften Hose sowie einem beim Krieg als Stab verwendbaren Fächer bestand.¹⁷⁶ Damit hatte die Kostümierung Kawakamis zum einen zwar eine kämpferische, zum anderen jedoch auch eine närrisch-komische Anmutung.

Was in Hinsicht auf seinen doppeldeutigen Charakter entscheidend ist, dass dessen Funktionen nicht gegeneinander opponierten, sondern sich vielmehr gegenseitig ergänzten. Das bedeutet, dass Kawakamis satirisches Lied eine den normalen Bürgern vertraute Ausdrucksweise gebrauchte und gleichzeitig die Ende des 19. Jahrhunderts verbreiteten und

¹⁷³ In Bezug auf die Entstehung der japanischen *Shinpa* vgl. Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk* (Kawakami Otojirô und Korea) in: Seo Yeon-ho (Hrsg.), *Hanguk yeongeugui jaengjeomgwa saeroun tamgu* (Auseinandersetzung und neue Forschung über das koreanische Theater), Seoul: Yeongeukgwa Ingan, 2001, S.203-205.

¹⁷⁴ J. Scott Miller, *Dispossessed Melodies. Recordings of the Kawakami Theater Troupe*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.53, No.2, Summer 1998, S.231.

¹⁷⁵ Vgl. Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk*, S.203-204.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

populären patriotischen Gedanken zu reflektieren vermochte. All dies trug letztlich zur Etablierung und Verstärkung des nationalstaatlichen Bewusstseins in der Bevölkerung bei. In der folgenden Übersetzung eines Teils der Ballade Kawakamis wird seine heftige Kritik an der unbesonnenen Abhängigkeit der modernen Japaner von der westlichen Lebensweise offenkundig.

*In these days of recession / you completely ignore the plight of the poor / Covering your eyes with tall hats / wearing gold rings and gold watches / You bow to men of influence and position / and spend money on geisha and entertainers / And pile up rice in your storehouses at home / But "special favors" get you nowhere in Purgatory / And when you meet the King of Hades in hell / just try to bribe your way to Heaven! / Think you'll succeed? / You'll never make it!*¹⁷⁷

Wie der Historiker Wolfgang Schwentker feststellt, ist um die Jahrhundertwende die Überfremdung durch den Westen in Japan häufig auf Kritik gestoßen. Zudem forderten die japanischen Traditionalisten eine kulturelle und religiöse Autonomie Japans.¹⁷⁸ Diese rechtsgerichtete politische Tendenz am Ende des 19. Jahrhunderts in Japan lässt sich auf der einen Seite als eine Art Widerstand gegen die Herrschaft der westlichen Kultur betrachten. Sie war gewissermaßen eine sozialpolitische Aktion, die als Reaktion auf die ‚weiße Gefahr‘ erschien. Insofern beweist offenbart sich diese starke patriotische und nationalistische Neigung zur Selbstverteidigung Japans als eine moderne Erscheinung. Allerdings ist diese politische Tendenz auf der anderen Seite sehr problematisch, insofern sie schließlich an den Imperialismus geknüpft war. Der Höhepunkt des japanischen Imperialismus war durch den Sieg Japans beim ersten Sino-Japanischen Krieg von 1894 bis 1895 und dem Machtübergang von China auf Japan innerhalb Ostasiens erreicht. Diese Veränderung wurde zur Grundlage der Entwicklung Japans zu einem imperialistischen Staat, der nach außen durch territoriale Eroberung und kolonialistisch agiert.¹⁷⁹

In diesem Zusammenhang ist Kawakami Otojirô über den Bereich der darstellenden Künste hinaus eine der wichtigsten und epochalsten Figuren schlechthin. Seine künstlerische Tätigkeit ist durch eine Ästhetisierung des politischen Diskurses gekennzeichnet, so dass Kawakamis Theaterstück besonders seit dem Sino-Japanischen Krieg entsprechend der

¹⁷⁷ J. Scott Miller, *Dispossessed Melodies. Recordings of the Kawakami Theater Troupe*, S.231.

¹⁷⁸ Vgl. Wolfgang Schwentker, *Die „lange Restauration“: Japans Übergang vom Shôgunat zur Meiji-Ära*, S.61.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S.61-62.

nationalistischen Propaganda der Regierung konzipiert und inszeniert wurde. Da Kawakamis Stücke die damals herrschenden sozialpolitischen Umstände Japans thematisiert und dargestellt haben, waren die Aufführungen der Kawakami-Truppe – im Gegensatz zu vielen anderen, leeren Theatern – immer gut besucht.¹⁸⁰ Als ein Hauptgrund von Kawakamis Erfolg weist die Literaturwissenschaftlerin Kano Ayako in ihrer wissenschaftlichen Analyse *Acting Like a Woman in Modern Japan* auf seinen naturalistischen Theaterstil hin. Sie greift hierfür beispielhaft ein bekanntes Stück Kawakamis mit dem Titel *Nisshin sensô* (Der Sino-Japanischer Krieg) auf. Nachdem der erste Sino-Japanische Krieg 1894 ausgebrochen war, hat Kawakami seine neue Produktion über diesen Krieg öffentlich angekündigt:

*With the purpose of enhancing the luster of national prestige, and of inciting the fighting spirit of our troops, we have arranged the Sino-Japanese War into a spectacular play. We strive to make the audience feel as if they were in the midst of the battlefield, and could see in front of their very eyes the valiant generals and brave soldiers battling like dragons and fighting like tigers. We humbly beg all of our fellow patriots under heaven to bring their true feelings of loyalty for our country, and come see this grand and magnificent new spectacle.*¹⁸¹

Dieses neue Stück wurde vom 31. August bis zum 07. Oktober 1894 in Tokyo aufgeführt.¹⁸² Am Vorhaben dieses Stücks ist besonders bemerkenswert, dass Kawakami einen Raum inszenieren wollte, der das Publikum auf das Kriegsfeld versetzt. Kawakamis Grundidee einer solchen Raumgestaltung führte zur Darstellung eines Schlachtfeldes auf der Theaterbühne. Im sechsten und siebten Aufzug des Stückes werden die Versenkung eines Schlachtschiffes dargestellt und Kriegsszenen durch die Verwendung von Feuerwerk inszeniert.¹⁸³ Dieser Versuch hatte eine Einfühlung des Zuschauers in das Geschehen im Theaterraum zum Ziel. Die Grenze zwischen Bühne und Realität wurde im Sich-Hineinversetzen des Zuschauers in Kawakamis politisches Theater verwischt. Hierdurch verband sich in beachtlicher Weise die beim Zuschauen hervorgerufene innere ‚Erregung‘ des Publikums mit dem ‚Wissen‘, das dem Zuschauer durch die Massenmedien jederzeit zugänglich war.

¹⁸⁰ Vgl. Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk*, S.207.

¹⁸¹ *Miyako Shimbun*, 19. August. 1894, zitiert nach: Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, New York: Palgrave, 2001, S.62.

¹⁸² Vgl. Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk*, S.208.

¹⁸³ Vgl. ebd., S.209.

In diesem Fall spielte die Performance der Kawakami-Truppe eine vermittelnde Rolle, welche die öffentlich zugänglichen Informationen in das Bewusstsein der Zuschauer eingraben sollte. Dieses Eingraben soll hier als ein performativer Versuch verstanden werden, welcher ein allgemeines Wissen durch einen Schock-Effekt mit der körperlichen Wahrnehmung des Zuschauers koinzidiert lässt. Damit strebte Kawakami letztlich nach der Politisierung des Zuschauers, so dass Kawakamis Theater als eine Art Lehrtheater gelten kann.¹⁸⁴ In dieser Art Lehrtheater geht es darum, dass die körperlich politisierte Wahrnehmung des Zuschauers über den Bühnenraum hinaus einen Einfluss auf dessen Alltag ausübt.

Die von Kawakami angestrebte Einfühlung des Zuschauers bewirkt allerdings eine Veränderung der Betrachtungsweise durch den Zuschauer im Rahmen der Bühnenkunst. Die traditionellen japanischen Bühnenkünste hielten das Publikum, das im Theaterraum ununterbrochen ist, plaudert und sich zerstreut, für einen notwendigen Teil der gesamten Theater-Landschaft. Währenddessen versteht die *Shinpa* das Publikum nun als ‚Zu-Schauer‘, also als denjenigen, der eine geschlossene Theaterbühne anblickt. Daraus ergibt sich eine unterschiedliche schauspielerische Darstellung bei der *Shinpa* beispielsweise vom *Kabuki*. Als sich Kawakami mit seinem politischen Theater beschäftigte, brachten auch die *Kabuki*-Reformer wie Ichikawa Danjûrô IX, der damals als der größte *Kabuki*-Schauspieler hochgeschätzt wurde, dieselben politischen Themen auf die Bühne. Obwohl Ichikawa eine neue Form des *Kabuki* initiiert und konzipiert hat, haben seine Bühneninszenierung und Schauspielmethode während der Übergangsperiode noch zum großen Teil an dem alten *Kabuki* orientiert. Entsprechend erscheint die Konstruktion der Bewegung bei Ichikawa nicht derart realistisch und modern wie bei Kawakami. Kano Ayako deutet, dass der Hauptgrund für die Popularität von Kawakamis Theater in „the realistic representation of battle scenes“ liegt.¹⁸⁵ Bei der Aufführung einer realistischen Kampfszene im *Nisshin sensô* beispielsweise wurden die Schauspieler in der Tat häufig verletzt. Des Weiteren waren

¹⁸⁴ Während Kawakamis Lehrtheater als ein ernsthaftes erklärbar wäre, ist Brechts Theater als ein ‚amüsantes Lehrtheater‘ zu nennen. Brecht schreibt:

„Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten. Es wurde also philosophiert; es wurde also gelehrt. [...] Die Lust am Lernen hängt also von vielerlei ab; dennoch gibt es lustvolles Lernen, fröhliches und kämpferisches Lernen. Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.“

Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, S.64-66.

¹⁸⁵ Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, S.65.

manche Zuschauer während der Aufführung auf die Bühne gesprungen, um nach dem einen chinesischen Soldaten verkörpernden Schauspieler zu schreien – “You pig-tail Chinese, you won’t get away with this!” – und ihn zu schlagen.

Im Vergleich hierzu war Ichikawa in seinem Stück über denselben Sino-Japanischen Krieg als „a sailor“ gekleidet „and used sticks of dried fish to demonstrate the movements of the Japanese navy’s battleships: He tried, in other words, to portray the war by *talking* about it.“¹⁸⁶ Der Kern der Bewegungssprache im alten japanischen Theater sind jene symbolisierenden Gesten und Requisiten, denen jeweils eine bestimmte Bedeutung innewohnt. Die Hauptaufgabe des *Kabuki*-Schauspielers ist keine bloße Kopie der Realität, sondern deren ‚symbolistische und indirekte Repräsentation‘. Dies wurde im reformierten *Kabuki* erneut beispielsweise durch Ichikawas Experiment gezeigt, bei welchem der Künstler eine Schlachtszene der Marine nicht mit den entsprechenden Waffen, sondern mithilfe eines stabförmigen getrockneten Fisches inszeniert hat.

Hingegen liegt der Schwerpunkt von Kawakamis *Shinpa*-Theater in einer absoluten Eindeutigkeit der Darstellung. Obgleich einige wichtige Elemente der Bühnenausstattung in Kawakamis *Shinpa*, wie die *Hanamichi* oder auch die Drehbühne, aus dem alten *Kabuki* stammten,¹⁸⁷ ließen sich diese gut in die westlichen Bühnen- sowie Inszenierungsformen integrieren, welche die Kawakami-Truppe während ihrer Welttournee unmittelbar erfahren und aufgenommen hatte. Zum Beispiel hat Kawakami Otojirô als erste in Japan versucht, die Bühnenausstattung während einer Verdunkelungspause zu wechseln, wie es in Europa zu diesem Zeitpunkt bereits üblich war. Zudem hat er das Skript von *Nisshin sensô* aus zwei französischen Dramen entlehnt, nämlich aus *Michel Strogoff* von Jules Verne und aus *La Prise de Pékin* von Adophe D’Ennery. Das erste thematisiert den Krieg zwischen den Russen und Tataren und das zweite beschreibt Peking während des Opiumkrieges.¹⁸⁸

In diesem Zusammenhang ist die Art und Weise auffällig, in der Kawakami einen neuen realistischen Theaterstil und ein aktuelles politisches Thema in seinem Stück zusammengeführt hat. Nachdem er mit *Nisshin sensô* einen enormen Erfolg gehabt hatte, war er nach Korea gegangen, das wegen seiner geographischen Lage zwischen Japan und China während des Sino-Japanischen Krieges ein Kampfgebiet geworden war. Die Zeitung *Yomiuri*

¹⁸⁶ Ebd, 66.

¹⁸⁷ Vgl. Maria Piper, *Das japanische Theater*, S.13.

¹⁸⁸ Vgl. Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk*, S.208; Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, S.63-64.

Shimbun berichtete über diese Korea-Reise, dass Kawakami Otojirô das Kriegsfeld in Korea zu besichtigen vor habe. Und dabei plane er zum einen, über koreanische Bevölkerung zu recherchieren und zum anderen, dort viele Kriegsobjekte zu sammeln. Außerdem hätte er einen Fotoapparat mitgenommen, um auf eigene Faust die elende Kriegslandschaft und die Opfer des Krieges fotografisch festzuhalten.¹⁸⁹

Anschließend wollte er ein Stück mit der neuen Technik produzieren und im *Ichimura Theater* in Japan präsentieren. Seine Grundidee war es, seine neue Inszenierung mit einer wissenschaftlichen und objektiven Feldforschung zu beginnen. Entsprechend war es seine Voraussetzung, alles, was er auf der Bühne zeigen wollte, ‚Vor Ort‘ selbst zu erfahren. Anstatt seine Darstellungsweise auf den symbolistischen Gesten des *Kabuki* aufzubauen, entwickelte dieser Vertreter der *Shinpa* damit eine Art neues ‚Reportage-Theater‘ durch Kameratechnik und Recherche über seine ‚Inszenierungsobjekte‘.

An dieser Stelle muss jedoch beachtet werden, wer welche Szenen unter welchem Kontext mit welchem Mittel aufnimmt und präsentiert. Nach der Korea-Reise im Dezember 1894 hatte die Kawakami-Truppe das neue Stück unter dem Titel *Kawakami Otojirô Senchi Kenmon Nikki* (Kawakami Otojirôs Tagebuch über die Kriegsbesichtigung) entsprechend ihrer Ankündigung im *Ichimura Theater* aufgeführt. Laut einem Zeitungsbericht hatte Kawakami viele Kriegsobjekte, wie unter anderem Militäruniformen, Schwerter, Flaggen und einiges Weitere, von getöteten chinesischen Soldaten mitgenommen und nach Japan gebracht, um mit diesen gesammelten Objekten das Stück umso realistischer in Szene zu setzen.¹⁹⁰ Das Stück wurde über 70 Tage lang aufgeführt und genoss große Popularität beim Publikum. Sein Gelingen lag laut zeitgenössischen Zeitungsberichten interessanterweise vor allem an der Anerkennung und dem Vertrauen des Publikums auf Kawakamis Bemühungen und Anstrengungen selbst auf den Kriegsschauplatz zu gehen, um seinem Theater die Realität beziehungsweise die Authentizität eines ‚Vor Ort‘-Eindrucks zu verleihen.¹⁹¹ *Senchi Kenmon Nikki* war als ein politisches Reportage-Theater zwar sicherlich kein eigentlich realistisches Theater im westlichen Sinne von Ibsen oder Stanislawski. Aber das beschriebene Stück hatte die Zuschauer auch nicht mit ‚realistischen‘, sondern mit quasi ‚realen‘ Mitteln, die sich einmal auf dem Kriegsfeld befunden hatten, erfolgreich angelockt.

Die realen Kriegsobjekte können zum einen als die medialen Dinge im Kawakamis

¹⁸⁹ Vgl. *Yomiuri Shimbun*, 09. Oktober. 1894, zitiert nach: Lee Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk*, S.211-212.

¹⁹⁰ Vgl. *Yomiuri Shimbun*, 25. November. 1894, zitiert nach: ebd., S.213.

¹⁹¹ Vgl. *Yorozu Choho*, 12. December, 1894, zitiert nach: ebd., S.216.

Theater gelten, die dadurch zum Symbol werden, dass sie sich nun nicht mehr im Schlachtfeld befinden. Sie verlieren ihre ursprüngliche Funktion und stattdessen gewinnen nun eine neue Funktion als Requisiten auf der Theaterbühne. Andererseits sind sie jedoch keine zweckmäßig für das Theater hergestellten Dinge, sondern waren – und sind noch – Gebrauchsgegenstände eines realen Krieges. Ihr medialer Charakter ist besonders bemerkenswert in Hinblick auf die Erwartungen der Zuschauer, die durch die nach Japan verbrachten Ausstattungsgegenstände eine reale Kriegs Atmosphäre wahrnehmen wollten, als ob sie eine echte Schlachtszene vor Augen geführt bekommen wollten. Worauf die Zuschauer entscheidenden Wert gelegt zu haben scheinen, war demzufolge die Kombination aus der Aura der Gegenstände und deren Einbindung in die Inszenierung im Theaterraum. Insofern haben die Kriegsgegenstände dem Publikum einen bedeutenden Impuls für seine Vorstellung und Wahrnehmung des ‚als ob‘ gegeben.¹⁹²

In diesem Zusammenhang ist eine kritische Betrachtung des Beitrags von Kawakamis Theater zur Verstärkung des japanischen Imperialismus unvermeidlich. Kano Ayako verweist darauf, dass Kawakamis ‚Straightening Theater‘¹⁹³ als ‚Homosoziales Theater‘ zu bezeichnen sei. Ihrer Ansicht nach ist das homosoziale Theater definierbar als „a theater focusing on masculine national subjects“, „a theater in which heterosexual relations are subdued and secondary, only serving to consolidate homosocial relations“ und „a theater where the model man is a loyal national subject and soldier, and the model woman is an obedient wife and comforter.“ Zudem beabsichtige das homosoziale Theater „to create a ‘sameness’ in society, and to that end seeks to manage various kinds of difference and deploy them for a unified national cause.“¹⁹⁴ Das homosoziale Theater heißt also gewissermaßen

¹⁹² Das Charakteristikum von Kawakamis ‚War Play‘ wurde vor allem von chinesischen Studenten und Theaterleuten, die lange in Japan gewesen waren, zur Kenntnis genommen und hatte daraufhin auch auf das moderne Theater in China enorm eingewirkt. Beispielsweise versuchte der chinesische Dramatiker Ren Tianzhi nach seiner Rückkehr von einem langjährigen Aufenthalt in Japan nach China – aufgrund des Einflusses Kawakamis – realistische Kampfszenen in seine Theaterinszenierungen einzufügen. Mit dieser Adaption erzielte er eine Auseinandersetzung mit den politischen Debatten.

Vgl. Liu Siyuan, *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju*, S.346-349.

¹⁹³ Nach der zweimaligen Welttournee der Kawakami-Truppe vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts strebte Kawakami die Etablierung des sogenannten ‚Straightening Theaters‘ auf der japanischen Bühne an, welches dem englischen ‚Straight Play‘ entlehnt worden war.

„As its etymological origins in the English term ‘straight play’ suggest, ‘straightening theater’ at the most fundamental level was a matter of reducing performance to spoken drama by eliminating the distractions of music and dance. Yet this had deeper implications having to do with the other meanings of ‘straight’: It amounted to the repression of the citationality of words, of gestures, and of gender, [...]“

Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, S.66-67.

¹⁹⁴ Ebd., S.83.

keine bloße Widerspiegelung der Realität, sondern vielmehr ‚eine Typisierung des Realen‘. Die *Shinpa* als ein solches repräsentiert das Reale beispielsweise dadurch, dass nicht mehr – wie in den traditionellen japanischen Bühnenkünsten – ein Mann sondern eine Frau die Frauenrolle übernimmt.¹⁹⁵ Hierbei bleibt jedoch zu bedenken, dass diese heterogenisierte Rollenübertragung auf die Schauspieler im Grunde ein einheitliches Vorgehen voraussetzt. Vorstellbar ist jedoch, dass hieraus eine sexuelle Typisierung – chauvinistische Männer gegen gehorsame sowie aufopfernde Frauen – wie bei Kawakami Otojirô und Kawakami Sadayakko entsteht, welche auf einer klischeehaften dichotomischen Rollenvorstellung beruht.

Andererseits nimmt die Etablierung des homosozialen Theaters bei der Kawakami-Truppe einen feststehenden Bezug auf den Blick von Außen. Denn die konsequente Anwendung dieses neuen Theatermodus beruht in der Tat auf den Erfahrungen aus zwei Welttourneen der Truppe. In einem Interview erwähnt Sadayakko, weshalb sie als Hauptdarstellerin auf der Bühne auftreten durfte, obwohl der Auftritt einer Frau im japanischen Theater bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wirklich kaum vorstellbar war. Sie spricht hier über ihre Erfahrungen während der Amerika-Tournee:

One thing came as a surprise to me: on the way to the hotel, I could see photographs of myself blown up larger than life plastered at every street-corner! When I asked the promoter what that was supposed to mean, he told me, “in this country, performers [haiyû] must be female.” I argued that it was a big mistake, that I had not come as a performer, that it was Kawakami who would perform, and that the play would be Sino-Japanese War [Nisshin sensô]. But I was told, “No, that just won’t do. Americans don’t know the difference between Japan and China – they think it’s the same country. If you perform a play like that, nobody will come see it. And you’ve got to have an actress. You’ve got to have a woman.” So there was nothing I could do; I had to become a performer and act.¹⁹⁶

In Sadayakkos Worten und ihren Beobachtungen ist der kultur-kommerzielle

¹⁹⁵ Die Homogenität der *Shinpa* lässt sich nicht nur an der sexuellen Konfrontation zwischen den Rollenfiguren festmachen, sondern ebenso an der nach westlichem Vorbild geänderter Bühnenstruktur. Durch den Kontrast zwischen der beleuchteten Bühne und dem verdunkelten Zuschauerraum in den *Shinpa*-Aufführungen lässt sich eine räumliche Kohärenz erzeugen. Das heißt, dass unterschiedlichen Konditionen der Räume beim Publikum eine stärkere Konzentration auf das Bühnengeschehen auslösten und die Bühne quasi nun als der einzige Fluchtpunkt im Theaterraum fungierte. Dies ist ein gewisser Unterschied zum alten *Kabuki*, wo sich der Zuschauer als Komponente des gesamten Theaterraums zerstreute.

¹⁹⁶ Kawakami Sadayakko, *interview*, “Meika shinsô roku 23” (True Records of Masters 23), in: *Engei gahô*, October 1908, S.89, zitiert nach: Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, S.85.

Mechanismus der damaligen Zeit recht deutlich erkennbar. Die eigene Präsentation auf der westlichen Bühne wurde sozusagen wegen der kulturellen Gewohnheiten des dortigen Publikums unabdingbar zur verständlichen Repräsentation des für natürlich gehaltenen Geschlechts. Aber was bedeutet ‚das Natürliche‘ in diesem Kontext? Wäre es unnatürlich, wenn ein Mann eine Frau spielt? Meines Erachtens ist es ein Charakteristikum der performativen Künste im naturalistischen Zeitalter, das natürliche Geschlecht des Darstellers – das Reale – mit dem naturalistischen Bühnenereignis – die Realität – zu identifizieren. Gewissermaßen war diese Hinwendung zur Selbst-Repräsentation die Genese der Homogenisierung der performativen Künste, in welchen das Reale in die Realität integriert wird.

Darüber hinaus ist es bemerkenswert, dass die Kawakamis *Shinpa* als ein homosoziales Theater dem Publikum aus anderen Kulturen offensichtlich eine ethnographische Typisierung – ein kriegslustiger und maskuliner Westen gegenüber einem fragilen, friedlichen und weiblichen Osten – bereitete. Die Verschmelzung der sexuellen Typisierung mit dem ethnographischen Diskurs kann als der Hauptgrund für die große Beliebtheit Sadayakkos beim westlichen Publikum gelten – im Vergleich zu dessen relativ unspektakulären Reaktion auf ihren Mann Kawakami. Der performative Versuch der ‚Repräsentation des für natürlich gehaltenen Selbst‘ in der *Shinpa* als homosozialem Theater geht zudem einer Verbindung mit der ‚Verinnerlichung des natürlichen Selbst‘ im japanischen modernen Tanz seit den 1910er Jahren ein. Dort geht es nun nicht mehr um eine Repräsentation des Selbst, sondern vielmehr um eine unmittelbare Präsentation des eigenen inneren Affekts im Bühnenraum.

3.2. Die Taishô-Demokratie und die Blütezeit des modernen Tanzes in Japan

Im Hinblick auf die Entstehung einer neuen modernen Tanzkultur in Japan in den 1910er bis 1930er Jahren sind die damaligen sozialen Umstände von besonderer Bedeutung. Von da an wird der Tanz überhaupt erst als eine unabhängige Einzelkunst wahrgenommen und gleichzeitig als ein Teil der Hochkultur anerkannt. Dies resultiert aus modernen Erscheinungen wie beispielsweise dem unmittelbaren Austausch japanischer Künstler mit westlichen Tänzern durch Tourneen oder andere Aufenthalte im Westen. Insofern verweisen die Entwicklung und die Veränderung des modernen Tanzes in Japan wiederum auf die

künstlerische Emanzipation der Tänzer im Westen, die den ‚Tanz der Zukunft‘ als synthetische Bewegung vom populären und säkularisierten Revue-Tanz unterscheiden wollten. Über eine reine Unterhaltungsform hinaus wird der Tanz als eine reine Kunst neu entdeckt. Wie also wirken die kulturellen Mechanismen des als Kunst neu entdeckten Tanzes in Japan? Um auf diese Frage zu antworten, möchte ich zuerst das prägende Zeitalter der Taishō-Demokratie mit dem Paradigmenwechsel innerhalb des japanischen Tanzes in Verbindung bringen. Anschließend werde ich versuchen, die Antwort im Detail zu finden, indem ich den Vertreter des modernen japanischen Tanzes, Ishii Baku (1886-1962) und seinen tänzerischen Begriff *Buyōshi* betrachte.

Die sogenannte Taishō-Ära begann offiziell mit dem Tod des Kaiser Meiji im Jahr 1912 und endete mit dem Tod des Kaiser Taishō im Jahr 1926. Auch wenn beide Kaiser-Perioden zeitlich klar benennbar aufeinander folgen, ist eine eindeutige Zuordnung der entwicklungsrelevanten Ereignisse und sozialen Veränderungen nicht sinnvoll fixierbar, da die Taishō-Periode zu großen Teilen von einem umfassenden gesellschaftlichen Paradigmenwechsel begleitet wurde.¹⁹⁷ Aus dieser historischen Dynamik heraus hat sich die Liberalität des neuen Zeitalters kristallisiert. Während die erste Restauration seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan als eine politische sowie militärische Reformphase charakterisiert wird, wird die Taishō-Zeit als eine kulturell blühende Epoche bezeichnet. Insofern nennt man diese Periode üblicherweise auch ‚Taishō-Demokratie‘. Der Historiker H. D. Harootunian versucht, die beiden Zeiträume anhand der jeweiligen zeitgenössischen Diskursen voneinander zu differenzieren:

In fact, the term „culture“ (bunka) was used on a wide scale for the first time in the Taishō period, in contrast to the associations raised by the description of Meiji Japan as bummei kaika (civilized and enlightened). Meiji civilization summoned purpose and goal – self-sacrifice and nationalism (fukoku-kyōhei and bussan kōgyō) – whereas Taishō culture, as it was conceived, evoked new associations related to the nuances of consumers’ life, to individualism, culturalism (bunkashugi), and

¹⁹⁷ Der japanische Historiker Matsuo Takayoshi wendet sich dagegen, dass die Periode der Taishō-Herrschaft mit der Taishō-Demokratie gleichzusetzen. Seiner Behauptung nach ist der Begriff ‚Taishō-Demokratie‘ überhaupt erst nachträglich nach dem Zweiten Weltkrieg erdacht worden. Und für ihn ist die Taishō-Zeit eher vom Ende des Russo-Japanischen Krieges im Jahr 1905 bis zum Ausbruch des zweiten Sino-Japanischen Krieges im Jahr 1931 einzugrenzen. Vgl. Matsuo Takayoshi, ‚*Daejung democracywa jeonhu minjujuui* (Volksdemokratie in der Nachkriegszeit), in: *Seoul National Univ. Papers on Asian History*, Vol.13, 1989 S.283-284.

*cosmopolitanism. The transfer from bummei to bunka also marked profound changes in modal personality types, from what the men of Meiji celebrated as shûgyô (education) to that the men of Taishô cherished as kyôyô (cultivation). The former meant a commitment to discipline, practical education and self-sacrificing service; the latter, a Japanese gloss on the German conception of allgemeine Bildung, stressed personal self-cultivation and refinement. The idea of shûgyô enjoined men to act publicly and to serve goals larger than themselves; kyôyô required men to operate in the private sphere and to serve only themselves; the former subordinated private choice to public expectation, while the latter subordinated public to private considerations.*¹⁹⁸

Die ‚Zivilisations- und Aufklärungsmission‘ zur Angleichung an den Westen in der Meiji-Periode gingen in der Taishô-Ära zu einer Initiative der ‚Kultur und allgemeinen Bildung‘ über. Diese Tendenz verschärfte sich besonders durch die veränderten nationalen Verhältnisse kurz nach dem Ersten Weltkrieg – unter anderem durch die industrielle Expansion und kapitalistische Entwicklung Japans – und zugleich durch den Einfluss neuer internationaler Ereignisse: unter anderem den Ausbruch des Weltkrieges sowie der russischen Oktoberrevolution.¹⁹⁹ Allerdings ist die Bedeutung der ‚Demokratie‘ im modernen japanischen Sinne nicht gleichzusetzen mit dem westlichen Demokratiebegriff. Dem Zeitgenossen Yoshino Sakuzô zufolge ist die Taishô-Demokratie „die spezielle japanische Variante der Demokratie im Rahmen des Tennô-Systems“. Das heißt, im Fall Japans sei es unumgänglich, „die Stellung des Tennô anzuerkennen“, weshalb der Platz für eine demokratische Regierung innerhalb des Rahmens der Meiji-Verfassung beziehungsweise des Tennô-Systems zu schaffen ist.²⁰⁰ Dieser Gedanke machte den politischen Mechanismus augenfällig, in dem die Demokratie der 1920er Jahren letztendlich in dem darauf folgenden Jahrzehnt systematisch vom Faschismus unterwandert werden konnte.

Andererseits ist das Aufkommen des modernen Tanzes in Japan vor dem Hintergrund zu sehen, dass sich die Perspektive der japanischen Künstler wegen der Dominanz kosmopolitischer Faktoren in der Taishô-Demokratie auf vielfältige Art und Weise

¹⁹⁸ H. D. Harootunian, *Introduction: A Sense of An Ending and the Problem of Taishô*, in: Bernard S. Silberman und ders (Hrsg.), *Japan in crisis: essays on Taishô democracy*, Princeton: Princeton University Press, 1999 (1974), S.15

¹⁹⁹ Vgl. Kato Shûichi, *Taishô Democracy as the Pre-Stage for Japanese Militarism*, in: Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian (Hrsg.), ebd, S.219-222.

Insofern ist die ‚Kulturalisierung‘ der Taishô-Gesellschaft wohl vergleichbar mit der Kulturentwicklung in der Weimarer Republik nach dem Ersten Weltkrieg.

Bezüglich des Vergleichs der beiden Gesellschaftsmodelle siehe, Kato Shûichi, ebd, S.224-225.

²⁰⁰ Sven Saaler, *Zwischen Demokratie und Militarismus: Die Kaiserlich-Japanische Armee in der Politik der Taishô-Zeit (1912-1916)*, Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt, 2000, S.121.

internationaler ausgerichtet. Diese kosmopolitische Ausrichtung bedeutet im Zusammenhang mit der modernen japanischen Kultur „an apparent rejection of a localized conception of culture in favor of participation in a universalized realm of modernity, one in which Japanese and European civilization are perceived to coexist in the same shared space.“²⁰¹ Damit sind die sich scheinbar gegenseitig ausschließenden, heterogenen Kulturen unter einem gemeinsamen modernen Kulturstandard miteinander verbunden, und gerade deshalb kommunikations- und kontaktfähig geworden. Voraussetzung hierfür war es allerdings, dass sich die japanischen Künstler nach der Kriegszeit an eine neue Weltordnung anpassten und sich die Körpersprache des modernen westlichen Tanzes aneigneten.²⁰² Sie mussten sich auf diese Weise sozusagen ‚verständlich‘ machen.

Wie lässt sich solch eine Verständigung ermöglichen? Inwiefern hat diese Verständigung mit der Taishô-Demokratie und deren Beitrag zum kulturellen Universalismus zu tun? Eine mögliche Antwort gibt uns der japanische Komponist Moroi Saburô, der zwischen 1932 und 1934 an der Berliner Hochschule für Musik Komposition studierte. Anstatt das Westliche völlig abzulehnen, war er der Auffassung, dass die Japaner die Essenz der fremden westlichen Kultur mit eigenen Augen durchschauen sollen, um die westliche Moderne letztlich zu überwinden.²⁰³ Bezüglich der kulturellen kosmopolitischen Ausrichtung in Japan scheinen Morois Worte insoweit symptomatisch, als er eine bloße Nachahmung des Westens ablehnt und entscheidenden Wert auf eine eigene japanische Interpretation der westlichen Kultur legt. Dies generiert den modernen Tanz in Japan während der Taishô-Demokratie.

Um den modernen Tanzstil Japans mit dem vorangegangenen traditionellen zu vergleichen, ist es übrigens notwendig, die unterschiedlichen Assimilationsmodi der beiden modernen Kaiserzeiten gegenüber dem Westen zu erwähnen. Um 1900 ging es in japanischen darstellenden Künsten vor allem um die Assimilation der ethnographische und exotische Phantasie des westlichen Publikums und westlicher Impresarios. Dies hatte eine ‚Japanisierung‘ der westlichen Themen oder Dramen zur Folge, wie man sie beispielsweise

²⁰¹ Seiji M. Lippit, *Topographies of Japanese modernism*, New York: Columbia University Press, 2002, S.12.

²⁰² Diese Art ‚Turn‘ in der japanischen Kultur als ein modernes Symptom zeigt sich unter anderem auch in der Literatur. Die japanischen Schriftsteller der 1920er Jahre haben viele Leit motive ihrer Vorstellung und ihres Schreibstils aus der modernen europäischen Literatur entlehnt. Ein Beispiel ist der Schriftsteller Akutagawa Ryûnosuke, nach dessen Namen der bekannteste Literaturpreis in Japan benannt ist.

Vgl. Seiji M. Lippit, ebd., S.16-17.

²⁰³ Vgl. Harry D. Harootunian, *Overcome by modernity: history, culture, and community in interwar Japan*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, S.75-76.

bei der Welttournee der Kawakami-Truppe beobachten kann.

Eine neue Art der Assimilation wurde dann seit Beginn der 1910er Jahren vorangetrieben, nämlich die Assimilation des zeitgenössischen Wissen aus dem Westen. In der Tanzkunst war dies zum Beispiel in der Einführung des westlichen Körpertrainings oder im Erlernen der westlichen Choreographie für eigene Bühnenstücke zu beobachten. Die eigentlich fremde Technik führte interessanterweise zur ‚Übersetzung‘ des geistig Japanischen in die westliche Körpersprache. Das Bewegungsprinzip des modernen westlichen Tanzes avancierte zur universalen Form, die auch zur Entfaltung der Gedanken des nicht-westlichen Tänzers geeignet ist. Allerdings kommen die modernen japanischen Tänzer gleichzeitig zur Feststellung, dass es ihnen wegen den ihnen eigenen körperlichen Voraussetzungen unmöglich ist, die Ausdrucksmethode des Westens perfekt auf den eigenen Körper zu übertragen. Mit dieser vielgestaltigen Erfahrung kreierten sie ihren einzigartigen Tanz der Moderne.

3.2.1. Zwischen der kulturellen Diaspora und Selbstverfremdungserfahrung

*My dancing is not Japanese. It is not anything – only myself.*²⁰⁴

– Itô Michio

Der Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre ist für die japanischen Tänzer als ein ‚Zeitalter der Erfahrung‘ gekennzeichnet. In der Meiji-Zeit ging die Kawakami-Truppe mit dem Repertoire der *Shinpa*-Stücke als ‚Pseudo-Kabuki‘ auf Tournee in den Westen. Ihr Vorhaben war es, die kulturelle Lücke zwischen ihrer eigenen Bühnenkunst und der für sie völlig fremden westlichen Kunst durch die Ausstellung ihrer eigenen Authentizität auf der Bühne wahrnehmbar zu machen. Dieses Vorhaben schlug jedoch in großen Teilen insofern fehl, als dass ihre Aufführungen mehr auf der Erzeugung einer exotischen Bühnenstimmung entsprechend des ästhetischen Geschmacks des westlichen Publikums basierten. Dies schloss, wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, auch ein,

²⁰⁴ Harriette Underhill, *Michio Itow*, in: *New York Tribune*, 19. August 1917.

dass die Frauenrolle verkörpernde Japanerin auf der Bühne auftrat und ihren Auftritt fast ausnahmslos mit der elegisch und zugleich feierlich-erhaben inszenierten *Harakiri*-Szene beendete. Zudem wurde jede spezifische theatralische Komponente – wie die emphatische Mimik der Schauspieler, ihre raffinierten Bewegungen oder das schlichte und zugleich symbolisch aufgeladene Bühnenbild mit Kirschblüten – von da an vom westlichen Publikum semantisch sozusagen als ‚das Japanische‘ an sich interpretiert.²⁰⁵ Es scheint von daher recht nachvollziehbar, dass die westlichen Schauspieler vorzugsweise diese von ihnen selbst semantisierte ‚Gestalt des Japanischen‘ verkörperten, wenn sie ein ‚Pseudo-*Kabuki*‘ nachträglich inszenieren wollten. Die Lücke zwischen beiden Bühnenstilen kann also eigentlich nur in der Wahrnehmung der Zuschauer erzeugt werden und scheint weniger als ein absolutes Faktum zu bestehen.²⁰⁶ In diesem Sinne lässt sich die Lücke eigentlich als eine Selbstreflexion beziehungsweise –projektion des Publikums auf die Bühnenerscheinung verstehen.

Im Unterschied zu der Kawakami-Truppe aus der Meiji-Periode haben die japanischen Tänzer der Taishō-Ära und der Shōwa-Ära (1926-1989) begonnen, einen viel direkteren

²⁰⁵ Solch eine semantische Interpretation des Fremden ereignete sich natürlich nicht nur im festen Theaterraum sondern auch außerhalb dieses Raumes, zum Beispiel im Atelier des Bildhauers Auguste Rodin. Nachdem Rodin Hanakos Bühnenauftritt bei der Kolonialausstellung 1906 in Marseille gesehen hatte, lud er sie in sein Atelier ein und bat sie, sein Modell zu werden. Rodin hatte sich damals besonders für die natürliche Bewegung des Körpers interessiert und war beim Anblick von Hanakos Schauspiels besonders von deren bizarrer und grotesker Mimik angetan. Obwohl Hanako in ihrer jeweiligen Mimik auf der Bühne maximal zwei bis drei Minuten lang innehielt, forderte Rodin sie auf, die gleiche Mimik während einer ganzen Arbeitssitzung beizubehalten. Hanako war von da an für Rodin etwa drei Jahre als Modell tätig. Aus einer Arbeit also, welche einen eigentlich flüchtigen Ausdrucksmoment des Menschen in die Ewigkeit auszudehnen versucht, entstand Rodins Skulpturenserie über Hanako, der seine ganze Faszination innewohnt.

Vgl. Asahi National Broadcasting Co., Ltd. und Take Systems Co., Ltd. (Production), *Petite Hanako: The Actress Who Captured Rodin's Heart*, 10. November 1994. (VHS)

²⁰⁶ Dies ist auch anhand der ganz anderen Wahrnehmung sowohl des asiatischen Publikums als auch asiatischer Wissenschaftler festzustellen. Aus dem Vergleich des *Kabuki* mit dem westlichen Theater konnte das asiatische Publikum wohl eher eine Ähnlichkeit beider als einen Unterschied zwischen beiden feststellen. Entsprechend einer Betrachtung des koreanischen Theaterwissenschaftlers Koh Seung-gil ähneln die Charakteristika des japanischen *Kabuki* anders als die anderer asiatischer Bühnengattungen vor allem dem westlichen Theater der Shakespearezeit: unter anderem in der Entwicklung der perspektivischen Bühnenausstattung und der melodramatischen Struktur des Dramas. In der Tat haben einige Wissenschaftler die Behauptung aufgestellt, dass das religiöse Theater des Westens die Etablierung des *Kabuki* mehr oder weniger beeinflusst haben könnte. So behauptet Koh, dass eine Untersuchung über das *Kabuki* in Bezug auf die Rezeption der westlichen Bühnenkunst in Japan darüber weitreichenden Aufschluss geben könnte. Für ihn reflektiert das *Kabuki* weder ‚das Japanische‘ noch ‚das Menschliche‘, sondern quasi ‚das Verwestlichte‘.

Vgl. Koh Seung-Gil, *Geundae Hangugeseoui seoyang gongyeon yesul suyong* (Rezeption der westlichen darstellenden Künste im modernen Korea), in: Korean Art Council und Yeonnakjae (Hrsg.), *Hanguk geundae muyongsai jaebalgyeon* (Wiederentdeckung der modernen koreanischen Tanzgeschichte), unpubliziertes Skript anlässlich des Symposiums *Hanguk chum 100 nyeonui yusan* (Erbe des hundertjährigen koreanischen Tanzes), Seoul, 29. 02. 2012, S.6.

Kontakt mit den westlichen Künstlern und Institutionen aufzunehmen. Es ist bemerkenswert, dass die Art und Weise ihres Kennenlernens nun nach dieser Phase eher beobachtender Auseinandersetzung vielfältiger geworden sind. Die meisten der Tänzer sind nicht nur auf Tournee in den Westen gegangen, sondern haben auch Tanzunterricht bei namhaften Lehrern wie Jaques-Dalcroze, Laban oder Wigman besucht und sich daraufhin als freie Tänzer und Choreographen eine eigene künstlerische Karriere außerhalb Japans aufgebaut. Zu diesen Tänzern zählen beispielsweise Itô Michio, Ishii Baku, Umemoto Rikuhei, Eguchi Takaya und Aoyama Yoshio, die alle zwischen den 1920er und 1930er Jahren in Deutschland entweder eigene Tanzstücke gezeigt haben oder zur Tanzschule gegangen sind. Außerdem sind Ishiis ehemalige Kollegen Takada Masao und Takada Seiko zu Beginn der 1920er Jahre zunächst in die USA und anschließend weiter nach England gegangen. Während ihres Aufenthalts in Amerika haben sie eine Zeitlang die renommierte Denishawn Dance School besucht.²⁰⁷ Darüber hinaus ist der koreanischstämmige Japaner Kuni Masami besonders erwähnenswert, weil er sich anders als seine japanischen Kollegen sowohl auf die praktische als auch auf die wissenschaftliche Seite des Tanzes konzentriert hat. Er hat sowohl als professioneller Tänzer aber als auch als anerkannter Tanzwissenschaftler zur Entwicklung des modernen japanischen Tanzes beigetragen. Nach seinem Studienabschluss in Ästhetik an der Kaiserlichen Universität Tokyo war er im März 1937 nach Deutschland gegangen und ist dort bis zum Kriegsende geblieben. Während dieser Periode hat er parallel zu seinem Studium an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität am Tanzunterricht bei Wigman teilgenommen und später eigene Stücke auf den Berliner Bühnen gezeigt. Zudem hat er als Tanzwissenschaftler mehrere Artikel über die japanischen darstellenden Künste geschrieben und diese unter anderem in Martin Rammings *Japan-Handbuch* von 1941 und Richard Foerstlers *Kulturmacht*

²⁰⁷ Ishii Baku, Itô Michio, Takada Masao und Takadas Frau Takada Seiko waren zuvor zusammen beim *Imperial Theater* in Tokyo unter der Leitung eines italienischen Ballettmeisters tänzerisch ausgebildet worden. Itô Michio hat dann von 1913 bis 1914 den Tanzunterricht bei Jaques-Dalcroze in Hellerau besucht und ist anschließend 1916 in die USA gegangen. Umemoto Rikuhei ist zwar ein ausgebildeter Tänzer im traditionellen japanischen Tanz, hat aber den westlichen Tanz in den USA und in Europa studiert. Zu Beginn der 1930er Jahre hat er sein Stück in Berlin gezeigt und mit seiner Frau einen Tanzworkshop für japanischen Tanz an der *Hochschule der Künste* gegeben. Zudem hat er den modernen Tanz bei Laban gelernt. Eguchi Takaya wurde von 1931 bis 1933 von Wigman im modernen Tanz unterrichtet. Aoyama Yoshio ist Mitte 1930er Jahre nach Europa gekommen und hat als Hospitant bei Wigman und Kreutzberg in Deutschland gearbeitet. Vgl. Mary-Jean Cowell and Shimazaki Satoru, *East and West in the Work of Michio Ito*, in: *Dance Research Journal*, Vol.26, No.2, Autumn 1994, S.12-13; Thomas Leims, *Von der Schwermut des Nichtverstehens: Berlin-Tokyô und die Darstellenden Künste*, in: Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin (Hrsg.), *Berlin-Tokyô im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin; Heidelberg: Springer, 1997, S.169-171; Lucia Schwellinger, *Die Entstehung des Butoh*, München: iudicium, 1998, S.30-32; Wakamatsu Miki und Koga Takeshi (übersetzt von Park Se-yeon), *Wonjeomeuroseoui Ishii Baku* (Ishii Baku als der Ursprung), in: Koh Seung-gil und Sung Gi-sook, *Modernization of Asian Dance and Korean Modern Dance*, Seoul: Minsokwon, 2005, S.95-99.

Japan von 1942 publiziert.²⁰⁸ In Bezug auf die wissenschaftliche Tätigkeit Kunis ist es wichtig zu erwähnen, dass seine Artikel über den japanischen Tanz die vorherige Perspektive der deutschen Tanzwissenschaftler und –kritiker eine andere Richtung lenkten. Der Tanzkritiker Fritz Böhme hat sich hierzu wie folgt geäußert:

Wenn man in früheren Jahren – und die Zeit ist noch gar nicht lange her – von japanischem Tanz sprach, dann dachte man in erster Linie und fast ausschließlich an die Geishas, die mit lauter kleinen niedlichen Komplimenten und Knixen durch die Teehäuser Japans trippeln sollten, um den Besuchern das Leben möglichst angenehm zu machen. Diese einseitige und klischeehafte Auffassung vom japanischen Tanz, die sogar heute noch durch deutsche Operetten und Podiumtänze spuken mag, ist dank der Aufklärungsarbeit japanischer und auch deutscher Wissenschaftler und Reisender revidiert worden; der japanische Tanz steht heute in einem anderen Lichte vor uns.

*Ganz besonders verdient gemacht haben sich bei dieser Arbeit in dem letzten Jahrzehnt Dr. Masami **Kuni**, selbst Tänzer und Tanzwissenschaftler, durch Tanzabende, Aufsätze und Vorträge mit Lichtbildern oder Filmstreifen aus seiner Heimat, und Herr **Nohara** (Berlin), der das Auftreten japanischer Tänzer in Deutschland mit geschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Erklärungen und Hinweisen zwischen den Tänzen begleitete. Von Deutschen war es u. a. Fritz **Rumpf**, der die geschichtlichen Entwicklungen des japanischen Theaters und Tanzes für uns klärte.²⁰⁹*

Theorie und Praxis des japanischen Tanzes sind demnach gewissermaßen vor allem von japanischen Intellektuellen in den 1920er und 1930er Jahren zusammengeführt und in Einklang gebracht worden. Allerdings ist die nunmehr bei den japanischen Künstlern verstärkt ausgelöste Rezeption der modernen westlichen Tanzkunst nicht unabhängig von Besuchen westlicher Startänzer in Japan zu betrachten. Kurz nachdem das *Imperial Theater* als das erste Theatergebäude nach dem Vorbild europäischer Theaterarchitektur am 1. März 1911 in Tokyo eröffnet worden war, ist dort ein westliches Tanzstück vorgestellt worden. Diese Aufführung ist bislang offenbar als erstmaliges, offizielles Bekanntwerden des japanischen Publikums mit dem westlichen Tanz aufgefasst worden. Ein Jahr darauf hatte die russische Balletttänzerin Smirnova eigene Tanzabende ebenfalls im *Imperial Theater* veranstaltet, und auch dadurch war das japanische Publikum mit dem konventionellen Tanz aus Europa in Berührung gekommen und von ihm begeistert worden.

²⁰⁸ Vgl. Kuni Masami, *Tanz in Japan.*; Thomas Leims, *Von der Schwermut des Nichtverstehens: Berlin-Tokyô und die Darstellenden Künste*, S.171.

²⁰⁹ Fritz Böhme, *Der japanische Tanz*, S.13.

Anlässlich der Begründung eines festen Ensembles am *Imperial Theater* ist der italienische Ballettmeister Giovanni Vittorio Rossi zum künstlerischen Leiter berufen worden, und durch ihn ist die Technik des Balletts den japanischen Ensemblemitgliedern vermittelt worden. Neben dem von japanischer Seite institutionalisierten Versuch zur Integration japanischer Tänzer in die westliche Tanzkunst sind zudem auch durch Vertreter der westlichen Tanzszene zahlreiche Tourneen nach Japan unternommen worden: unter anderem von Anna Pawlowa 1922, der Denishawn Company 1925, Ruth Page 1928, Antonia Mercé alias La Argentina 1929, Clotilde und Alexander Sakharov 1931, Teresina und ihre Tanztruppe aus Spanien 1932 und Harald Kreutzberg als Startänzer erstmals aus Deutschland 1934.²¹⁰ In seinem nur in Deutschland veröffentlichten Artikel hat Kuni Masami von seinem Eindruck von Kreutzberg bei seiner erstmaligen Begegnung mit ihm in Tokyo berichtet und wie diese in dem neugierigen, jungen japanischen Tänzer eine tiefe Prägung hinterlassen hat. Dieses Erlebnis muss ein entscheidender Anlass für Kunis Auswanderung nach Deutschland gewesen sein, wo er Gelegenheit hatte, mit eigenen Augen Wigmans Tanz anzuschauen und sich mit dem Ballettmeister Max Terpis zu unterhalten. Hierdurch war er zu der Erkenntnis gelangt, dass er – beziehungsweise die japanischen Tänzer im Allgemeinen – und die westlichen Tanzmeister „viele Berührungspunkte miteinander hatten“. Von Wigmans Tanz sagte er, „Schönheit an sich bleibt immer Schönheit.“²¹¹ Jene konstante Schönheit lässt sich

²¹⁰ Vgl. Ishii Baku (übersetzt von Kim, Chae-won), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), Seoul: Minsokwon, 2011, S.166-169; Kuniyoshi Kazuko, *Kreutzbergs Japan-Tournee*, in: Frank-Manuel Peter (Hrsg.), *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin: Ed. Hentrich, 1997, S.165.

Es ist zudem erwähnenswert, dass die damaligen Gastspiele der westlichen Tänzer einen enormen Einfluss auf die erste Generation der japanischen Butoh-Tänzer ausgeübt haben, die den modernen Tanz bei den modernen japanischen Tänzern wie Ishii Baku oder Eguchi Takaya gelernt haben und sich den Tanz der bekannten westlichen Tänzer bei ihren Gastspielen in Japan angeschaut haben. Der Vertreter des japanischen Butoh Ôhno Kazuo, der bei Ishii, Eguchi und Eguchis Ehefrau Miya Misako den modernen Tanz trainiert hatte, erinnerte sich sehr lebendig an das hervorragende Bewegungsvokabular von Kreutzberg und La Argentina:

„Etwas Beeindruckenderes als Kreutzberg hab ich in meinem Leben nie wieder gesehen. Auch heute kommt kaum ein Tänzer an ihn heran. Sein Tanz war wie eine Geburt. Er war groß und hatte eine überwältigende Technik, er war sehr gut trainiert, seine Bewegungen beeindruckten mich.“

Ohno Kazuo mit Tachiki Akiko, *das letzte interview*, in: *Tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Juli 2010, S.18.

„Vor mehr als fünfzig Jahren sah ich *La Argentina* [...] zum ersten Mal tanzen. Ich war damals Student der Sportakademie. Ein Freund von mir, *Yoshio Monden*, erzählte mir von ihrem Gastspiel und wir gingen beide, die spanische Tänzerin *Antonia Mercé* zu sehen. Wir saßen in der letzten Reihe im dritten Rang des Kaiserlichen Theaters und vom ersten Augenblick an war ich vom Tanz der *Argentina* fasziniert, ihr Zauber traf mich wie ein Blitzschlag. Ich kann diese Begegnung niemals vergessen. Fünfzig Jahre sind seither vergangen. Ich habe einen langen Weg zurückgelegt, sowohl im Tanz wie im Leben. Und ich habe an *La Argentina* gedacht in all den Jahren. Ich suchte sie mir wieder und wieder vor Augen zu rufen, vergeblich, obwohl sie tief in meiner Seele lebte.“

Ohno Kazuo, *Die Begegnung mit La Argentina*, in: Michael Haerdter und Sumie Kawai (Hrsg.), *Die Rebellion des Körpers. BUTOH. Ein Tanz aus Japan*, Berlin: Alexander, 1988 (1986), S.57.

²¹¹ Kuni Masami, *Odori. Japanische Empfindungen – deutsche Eindrücke*, in: *Der Tanz*, Internationale

nach Kunis Auffassung durch die miteinander harmonisierende Erziehung des Geistes und des Körpers vervollständigen. Dieses Argument verweist wiederum auf das künstlerische Manifest der westlichen Vertreter des modernen Tanzes, das den Tänzer auf einen künftigen, synthetischen Menschen ausrichtet.

Aus einem solchen gegenseitigen Austausch mit den bahnbrechenden Künstlern des Westens ergab sich „eine selbstständige Entwicklung des Tanzes unabhängig vom Theater“ in Japan.²¹² Besonders jene provokative Argumentation war unter den modernen japanischen Tänzern maßgeblich verbreitet, dass die Unterordnung der Bewegung unter die Musik vermieden werden soll – entsprechend Wigmans Proklamation aus früherer Zeit im Kampf um die Autonomie des Tanzes von der Musik. Die radikale Veränderung und Umstellung des traditionellen Gesamtkunstwerkes als einer Landschaft der Performativität zu einer semiotischen Einteilung in einzelne Bühnenkomponenten kann im japanischen Tanzbereich als ein weiterer Aspekt der Modernisierung nach westlichem Vorbild verstanden werden. Und dies Veränderung besteht, wie Ishii erwähnt, vor allem in der „Selbst-Auseinandersetzung der japanischen Tänzer mit dem vorhandenen japanischen Tanz, dem Impuls der Gastspiele der westlichen Tänzer, der Erfahrung des neuen Tanzes im Westen und der Entwicklung der Tanzkritik und -theorie“.²¹³

Doch wie haben die japanischen Tänzer während ihres Aufenthalts im Ausland konkret ihre Bewegungen unter dem modernen Kontext konzipiert und ausgeführt? Wie hat außerdem das westliche Publikum auf ihren Tanz reagiert, und welche Rolle hat seine Reaktion wiederum für die japanischen Tänzer gespielt? Dies sind die eigentlichen grundlegenden Fragen meiner Arbeit, die im nächsten Kapitel bezüglich koreanischer Tänzer in Japan und im Westen wiederholt gestellt werden sollen.

Die Verbindung des von modernen japanischen Tänzern entworfenen Programms mit der Empfindung des westlichen Zuschauers ließ bei ersteren das Bedürfnis nach der Bewusstwerdung über die eigene Kultur innerhalb der fremden kulturellen Umgebung entstehen, sozusagen einer ‚kulturellen Selbsterkenntnis‘. Dies hatte im Weiteren eine verstärkte Selbstinszenierung der japanischen Tänzer auf der westlichen Bühne zur Folge. Diese Selbstinszenierung scheint meines Erachtens jedoch weniger ‚selbstreferenziell‘, also

Fachschrift für Tanzkultur, Heft 7., Juli 1937, S.3.

²¹² Ishii Baku (übersetzt von Kim, Chae-won, hier übersetzt von Autorin), *Muyong yesul*, S.169.

²¹³ Ebd., S.172.

im Sinne einer Aufführung ihrer modernen japanischen Tanzkunst geschehen zu sein, sondern vielmehr ‚selbstfremd‘ im Sinne einer Nachahmung dessen, was sich das westliche Publikum unter traditioneller japanischer Bühnenkunst vorstellte. Dieses Phänomen möchte ich mit dem Begriff ‚Selbstverfremdung‘ beschreiben. Es wird recht deutlich erkennbar, wenn man unterschiedliche Kritiken deutscher Journalisten an den verschiedenen Tanzstilen der japanischen Repräsentanten des modernen Tanzes betrachtet.

Eguchi Takaya und seine Ehefrau Miya Misako sind in Ostasien nach wie vor bekannt für ihren modernen Tanz, während sie heutzutage in Europa eher als Tanzlehrer von Hijikata Tatsumi, dem Begründer des japanischen *Butoh*, bekannt geworden sind. Bald nach ihrer Heirat gingen sie im Jahr 1931 nach Deutschland und besuchten die Wigman-Schule in Dresden. Anschließend erhielt das Paar im Herbst 1933 die Gelegenheit, dem deutschen Publikum seine Kreationen zum ersten Mal offiziell zu präsentieren. Die Tanzabende wurden im Berliner *Bach-Saal* veranstaltet und zogen die Aufmerksamkeit des Publikums wie auch der Presse auf sich. Entsprechend ihrer Tanzausbildung bei Wigman und ihrer eigenen Ästhetik bestand das Programm aus einer Mischung aus Bewegungsstudien, ausdrucksstanzartigen Stücken und sogar aus volkstümlichen oder gesellschaftlichen Tänzen des Westens wie Tango und Walzer.²¹⁴ Jedoch waren ihre Bewegungsexperimente zwar kühn, scheinen jedoch auch auf Kritik gestoßen zu sein, die ihnen vorwarf, dass sie ihren modernen Tanz nicht auf japanische Art sondern unerwartet auf europäische ausgeführt hätten. Hier berichtet ein Zeitschriftenartikel, welcher die damaligen Pressereaktion gut widerspiegelt, von der Aufführung des Paares.

Ihre gemeinsamen Tänze sind durchweg formal klar aufgebaut und sauber ausgeführt, aber sie kommen nicht über das Formale hinaus. Und zwar über eine europäische Form, die zu dem Wesen der beiden in Widerspruch steht. Wir halten es für eine Selbstverständlichkeit, daß japanischer Tanz sich den neuen Lebensformen anpaßt, aber er müßte auf eine japanische Art modern sein, nicht auf eine europäische. – Warum aber sollte eine japanische Tänzerin nicht ebensogut das Recht auf einen

²¹⁴ “Programm: 1. Studie (Becken-Begleitung) Misao und Takaya Egutschi 2. Aus dem Weltschmerz zur Seelenerlösung – J. Brockton Takaya Egutschi 3. Schwermütige Irrsinnige – Dalcroze Misao Egutschi 4. Schwerttanz (Timpani-Begleitung) Takaya Egutschi 5. Im Operationssaal – Dalcroze-Hupperz Misao und Takaya Egutschi – Pause – 6. Streben nach der Hoffnung – Lake Misao und Takaya Egutschi 7. Tango – Donato Misao Egutschi 8. Vergeßlichkeit – Krenzlin Misao und Takaya Egutschi 9. Walzer – J. Strauß Misao Egutschi 10. Frühlingsstimmung auf dem Lande – K. Zimmer Misao und Takaya Egutschi Am Grotrian Steinweg-Flügel: Herbert Bernau“

Elli Müller-Rau, *Misao und Takaya Egutschi Bach-Saal, 26. Oktober 1933*, in: *Der Tanz*, Monatschrift für Tanzkultur, Heft 12. Dezember 1933, S.10.

Es scheint, dass die Autorin in ihrem Artikel den falschen Namen der Tänzerin erwähnt hatte.

Tango haben, wie eine europäische? Er ist weder in Japan noch in Europa gewachsen und steht doch auf außerordentlich vielen europäischen Tanzprogrammen. Warum sollte sie nicht, wenn sie ihn mit dem Temperament und dem Charme Misao Egutschis zu tanzen versteht. Daß ein Walzer uns recht fremd erscheinen will – nun ja, der ist eben in Deutschland zu Hause. Immerhin war es bewundernswert und spricht für ihre tänzerische Selbständigkeit, daß sie nach der auffallend unbeschwingten Begleitung Herbert Bernau's tanzen konnte.

*Dieses japanische Tänzerpaar ist durchaus sympathisch, keineswegs unbegabt und sogar sehr ausdrucksfähig. Nur ist bis jetzt die Form, in die es seine Fähigkeiten kleidet, eine, die seinem Wesen nicht entspricht.*²¹⁵

Worin besteht das ‚japanische Wesen‘, das man von Eguchis Tanz erwartete? Hat es mit einem eindeutigen Bewegungstopos zu tun, welchen man mit dem Wort, oder vielmehr mit dem Begriff ‚Das Japanische‘ unwillkürlich in Verbindung bringen könnte? Kann man die Bewegungsform der beiden Künstler als bloße Nachahmung beziehungsweise Reproduktion der europäischen Form verstehen, obwohl sie die erlernte Technik des modernen Tanzes auf ihren eigenen ‚nicht-europäischen‘ Körper übertragen? Eine gleichartige Kritik am Tanz eines japanischen Tänzers ist auch in einem anderen Artikel zu finden. Dieser bespricht eine Tanzaufführung von Shigyo Masatoshi, die noch früher als Eguchis Bühnenauftritt, nämlich im Februar 1932, ebenfalls im *Bach-Saal* stattfand. Shigyo hatte begonnen, den modernen westlichen Tanz zu studieren, seitdem er den neu interpretierten spanischen Tanz der legendären Tänzerin La Argentina 1929 in Tokyo gesehen hatte. Daraufhin hat er – ebenso wie Eguchi und Kuni – den modernen Tanz bei Wigman in Deutschland erlernt.²¹⁶ Eben daran scheint sich der Autor des Artikels zu stoßen:

[...] lehnen wir Herren Masatoshi Shigyo als der Verfälschung japanischen Tanzes verdächtig kompromißlos ab. Wir haben genug von den Wigman-Epigonen in europäischen Kostümen, als daß uns noch dasselbe Gericht – hier aber ohne jede innere Beziehung – in japanischer Tracht vorgesetzt würde. Langweilige rein pantomimische Vorwürfe durch langweilige Wigmansche Monotonien ausgedrückt [...] Denn – Scherz beiseite – das, was man im sogen. deutschen Tanz tut, sind tänzerische Abstraktionen. Mag man über ihren Wert und Sinn noch so streiten – sie sind als Ausdruck kosmischer Gehalte empfunden. Eine abstrakte Monotonie wirkt nachsinnlich; aber eine

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Zur Biographie von Shigyo Masatoshi, vgl. Japanese Contemporary Dance Association (Production), Kusaka Shiro (Regie), *History & Artists in Contemporary Dance in Japan Part II: Period of Great Change*, 1989, VHS.

*konkrete Monotonie, eine monotone Pantomime ist der Tiefpunkt tänzerischen Unvermögens.*²¹⁷

Die beiden auffälligen Erwiderungen der Tanzkritiker auf die Vorstellung der jungen japanischen Tänzer zeigen ganz offensichtlich eine bestimmte Erwartungshaltung des westlichen Publikums gegenüber dem japanischen Tanz, verweisen aber gleichzeitig auf die selbstfremde, gewissermaßen hybride Selbstdarstellungsweise der japanischen Künstler. Wie in beiden Artikeln beschrieben, sind die Kreationen der Tänzer offensichtlich grundlegend mit dem temperamentvollen Bewegungsvokabular des deutschen Ausdruckstanzes gekoppelt. Insofern ist es vorstellbar, dass ihnen der einheimische Tanz oder vielmehr ‚Das Japanische‘ generell, welches das westliche Publikum im Theaterraum zu sehen und zu erfahren erwartete, selbst fremd war. Aus jener sonderbaren Erfahrung der Selbstverfremdung resultierte die Unmöglichkeit einer Identifikation des japanischen Tänzers mit seinem vorgestellten Selbst.

Aus der Erfahrung dieser Selbstverfremdung gingen zwei grundsätzlich verschiedene Kreative Modi unter den modernen japanischen Tänzern hervor: Zum einen solche, die auf eine bedingungslose Anpassung an die Bedürfnisse des fremden Publikums verzichteten und sich weiterhin mit dem zeitgemäßen neuen Tanz beschäftigten. Diese allerdings wurden jedoch in Europa offenbar relativ gering geschätzt, wie es am Fall Eguchis und Shigyos nachvollziehbar geworden ist. Das Insistieren der europäischen Zuschauer und Journalisten darauf, dass die japanischen Tänzer über eine bloße Kopie der großen europäischen Künstler hinaus eigene neue Bewegungsprinzipien und –formen finden sollten, beeinflusste zudem die Konzeption der neuen Form, die eine eigenständige japanische Stimmung erzeugen sollte. Diese neue Form ist wesentlich untrennbar vom authentischen Inhalt, der zwar nicht unbedingt narrativ sein sollte, jedoch durch Bühnenelemente wie Musik oder Kostüm assoziativ hervorgerufen und wahrgenommen werden konnte. Daher spielt es weniger eine Rolle, ob der japanische Tänzer körpermethodisch gut trainiert ist, als die Frage, ob er fähig ist, mit seinem eigenen Körper seine kulturelle Eigenart sichtbar darzustellen.

Zum anderen strebten nicht wenige Vertreter des modernen japanischen Tanzes unermüdlich danach, entweder eine japanische oder eine orientalische Anmutung in ihren expressiven Tanz einzubeziehen. Dies ist jedoch nicht zu verwechseln mit dem orientalischen Tanz westlicher Tänzer wie beispielsweise Ruth St. Denis, die einen hybriden Ursprung des

²¹⁷ J. Lewitan, *Masatoshi Shigyo Bachsaa*. 26. Februar 1932, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 4. April 1932, S.9.

orientalischen Tanzes zu kreieren versuchten, indem sie eine exotische Imagination in ihren eigenen Körper übersetzten ohne jedoch die überlieferte Körpersprache des asiatischen Tanzes zu dekodieren oder zu trainieren. Im Vergleich dazu haben die japanischen Tänzer – unter anderem Itô Michio, Umemoto Rikuhei, Komori Toshi oder Nimura Eichi – das erlernte westliche Bewegungsfundament mit ihrem eigenen kulturellen Körpergedächtnis kombiniert.

Itô Michio, der bei Jaques-Dalcroze in Hellerau musikalische-tänzerische Rhythmik studiert hatte und später mit seinen Kollegen Martha Graham und Charles Weidman bei der Denishawn Company mittanzte, entwarf seine eigene Lernmethode zum Körpertraining. Diese durchaus eklektisch anmutende Methode enthält grundsätzlich verschiedene Bewegungsmechaniken – „the ballet, which trains the legs; acrobatic dancing, which trains the body; Oriental dancing, which trains the arms; and Dalcroze Eurhythmics, which develops the brain control of all three.“²¹⁸ Der Kernpunkt von Itôs Methode liegt vor allem in den in ‚A‘ und ‚B‘ unterschiedenen Armbewegungen, die ihren Bezug jeweils auf Maskulinität und Femininität nehmen. ‚B‘ ist entsprechend sanfter und elastischer konstituiert als ‚A‘. Itôs Betonung der Armbewegung reflektiert nicht nur ein auffälliges Merkmal des asiatischen Tanzes, sondern ist ebenso von der figurativen Bewegungsform der griechischen Antike inspiriert. Jenseits der bloßen geschlechtlichen Differenzierung konfigurieren die Bewegungen ‚A und B‘ eine ideale Balance zwischen den beiden gegensätzlichen und doch korrelativen Bewegungsempfindungen entsprechend dem asiatischen Prinzip des Yin und Yang.²¹⁹ Insofern können sie auch mit der harmonischen Zusammensetzung der nach dem Geschlecht streng geteilten Rollen im *Kabuki* assoziiert werden.

Allerdings hatte Itô den Schülern seiner Tanzklasse erklärt, dass sich seine zehn Grundbewegungen einschließlich der Armbewegungen ‚A und B‘ eigentlich aus den elementaren Bewegungen Jaques-Dalcrozés entwickeln. Entsprechend haben die Schüler bei der Übung zum Beispiel jeden Schritt und jede Bewegung zuerst nach dem vierten Takt ausgeführt.²²⁰ Bei Itô geht es gewissermaßen um die ‚Japanisierung‘ beziehungsweise ‚Orientalisierung‘ des ihm vertrauten modernen Tanzstils. Dies lässt sich jedoch andererseits gleichzeitig auch als Selbstmarkierung in eine nicht heimische Bewegungsgrammatik auffassen. Diese beiden kontrastierten Blickwinkel werden schließlich in einem Statement

²¹⁸ Keyes Porter, *As an Oriental Looks at Art*, in: *The Dance*, January 1926, S.62, zitiert nach: Mary-Jean Cowell and Shimazaki Satoru, *East and West in the Work of Michio Ito*, S.14.

²¹⁹ Über Itôs Trainingsmethode vgl. Mary-Jean Cowell and Shimazaki Satoru, ebd., S.14.

²²⁰ Ebd.

Itô über die „human nature“ zusammengeführt. Er sagt:

*I do not dance the legendary dances of my country as they are originally done in the East. I take the old legend as it stands. Then I combine what I learned in the East, and what I learned in my studies in Paris, Vienna and other European art centers, and blend them to make what I conceive to be a perfect harmonization. It is necessary for an artist to have – what do you call it? – insight into human nature.*²²¹

Anders als die Verknüpfung der Natürlichkeit des Menschen mit dem Tanz der Zukunft bei den modernen westlichen Tänzern ist dem von Itô formulierten Statement über „insight into human nature“ eine symptomatische Schwankung immanent, welche sich zwischen dem ‚Weder orientalisches noch westlich‘ und ‚Sowohl orientalisches als auch westlich‘ permanent bewegt. Eine Spur dieser Schwankung lässt sich auch in der Rezension über eine Pariser Aufführung von Nimura Eichi bemerken, der ebenso der Denishawn Company angehört hatte und später in Europa unter der Bezeichnung ‚Samurai‘ bekannt wurde.

*Yeichi Nimura [...] springt ausgezeichnet, hoch und gewandt, seine Gelenke und weniger stark verrottet, als es sonst bei Seinesgleichen der Fall ist. [...] Aber seine Choreographie krankt an den üblichen Schwächen. Der Japaner kennt den Tanz um der bloßen schönen Bewegung willen nicht. Sein Tanz ist durch und durch pantomimisch und zwar vielfach auf eine höchst primitive, phantasielose Art. Die Waffentänze, von denen auch Nimura einige eindrucksvolle Beispiele vermittelte, scheinen mir dabei das Beste zu sein. Tiertänze („Nekomata“) überraschen bisweilen durch zwar nebensächliche, aber fein beobachtete Einzelzüge. In diesen beiden Tanzgattungen haben wir wohl auch zwei hervorstechende Charakterzüge des japanischen Menschen: Kriegerischer Geist, wie er im europäischen Mittelalter in den Ritterturnieren seinen Ausdruck gefunden hat, und hingebende Beschaulichkeit.*²²²

Diese Rezension gibt interessanterweise die zwiefache Vorstellung von ‚dem Japanischen‘ deutlich wieder, die dem Widerspruch zwischen dem Kriegerischen/Modernen – Waffentänze – und dem Primitiven/Unkultivierten – Tiertänze – entgegenkommt. Demnach sollten die japanischen Tänzer im Westen nach und nach einerseits den Vorstellungen über die

²²¹ Madeleine Gray, *Eastern Art Spiritual, Western Art Material, Says Michio Ito*, in: *Musical America* 27/6, December 8, 1917, S.9, zitiert nach: Mary-Jean Cowell and Shimazaki Satoru, *East and West in the Work of Michio Ito*, S.19.

²²² Eduard Szamba, *Tanzbriefe Paris*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 1. Januar 1933, S.11.

fremde Kultur entsprechende aber andererseits ganz neuartige Bewegung gestalten. Das heißt, dass sie eine sichtbare Unübereinstimmung mit dem Westlichen darbieten sollten.

Außerdem präsentierte Komori Toshi, der früher in Tokyo ein Ensemblemitglied beim *Imperial Theater* war und in Ishiis Stück als Tänzer aufgetreten war, mit der bekannten indischen Tänzerin Menaka bei seinem Pariser Tanzabend ein Stück namens *Fantaisie Cambodgienne*. In der Darbietung des „Bewegungskanon[s] des königlichen Balletts von Kambodscha“²²³ war Komoris intensive Beschäftigung mit dem südostasiatischen Tanz erkennbar. Die Art und Weise einer solchen Integration des orientalischen Tanzes in ein eigenes Programm, die nicht nur von modernen japanischen Tänzern sondern in den 1930er und 1940er Jahren vor allem auch von modernen koreanischen Tänzern eingeführt worden war, ist hier besonders erwähnenswert. Ihre Interpretation über das fremde indische oder südostasiatische Bewegungsvokabular zeigte Anklänge an die westliche Deutung über dieses Vokabular, insofern ihr orientalischer Tanz überwiegend auf ihrer eigenen Vorstellung der jeweiligen ethnologischen Tradition basierte und dementsprechend eher ein imaginäres Bild wiedergab. Im Fall der modernen koreanischen Tänzer führte dies schließlich dazu, dass sie selbst aufgrund ähnlicher ethnographischen Vorstellungen ihre eigene heimatverwurzelte Bewegungskultur erst später neu entdeckten.

Beim selben Tanzabend zeigte Komori außerdem seinen „Tanz der Trunkenheit“. Es ist hierbei beachtlich, dass der Journalist Eduard Szamba in seiner Rezension über Komoris Stück diese Art Tanz mit dem „nationalen Repertoire“ verbindet.²²⁴ Die zeitliche Rückwendung des modernen, choreographierten Stückes auf die tradierte Kunst verweist wiederum auf die damals verbreitete Interpretation, die aus der asiatischen Kunst einen kulturellen Ursprung herauszufiltern versuchte. Jene Interpretation fungierte häufig als Instrument, um der ungewöhnlichen Kunstform mit einem bedeutungsschweren Diskurs eine bestimmte inhaltliche Tiefe zu geben und damit den Mythos oder Glauben an einen kulturellen Ursprung stetig zu reproduzieren.

3.2.2. Die ästhetische Erfahrung fremder Körpersprache im japanischen Tanz: *Buyôshi* (舞踊詩, Tanzgedicht)

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd, S.11-12.

Im vorangegangenen Kapitel sind die Tätigkeit und die allgemeine Vorgehensweise der modernen japanischen Tänzer im Westen dargestellt worden. Im Anschluss daran widmet sich das nun folgende Kapitel hauptsächlich der charakteristischen Tanzästhetik eines repräsentativen japanischen Choreographen des 20. Jahrhunderts, nämlich Ishii Baku. Eine Betrachtung seiner Tanzkunst ist im Hinblick auf die Thematisierung des modernen koreanischen Tanzes unerlässlich: nicht nur, weil die bekanntesten Vertreter des koreanischen *Sinmuyong* für mehrere Jahre bei ihm den modernen Tanz erlernt haben, sondern auch, weil sich in seiner Tanzkunst ein entscheidender Leitfaden für die Entwicklung und Veränderung der performativen Künste im modernen Asien kristallisiert.

Ishii Baku, der als Vertreter des modernen japanischen Tanzes und darüber hinaus auch als Urvater des *Butoh* gilt,²²⁵ wurde 1886 in der Präfektur Akita in Japan geboren. Nach dem Literaturunterricht bei dem Schriftsteller Kosugi Tengai in Tokyo verlagerte sich sein Interesse von der Literatur auf das Gebiet von Musik und Tanz, so dass er sich im Jahr 1911 für eine Ausbildung in der Opernabteilung des *Imperial Theaters* entschied. Das *Imperial Theater* in Tokyo war von Anfang an nicht als ein Raum für traditionelle *Kabuki*-Aufführungen, sondern eher als internationale Kunststätte erbaut und verfügte demzufolge über eine an westlichen Maßstäben orientierte Musik- beziehungsweise Opern- und Operettenabteilung²²⁶ und darüber hinaus über eine kommerzielle *Kabuki*abteilung. Außerdem unterstützte dieses Theater *The Imperial Actress Training Institute*, das von Sadayakko mit dem Ziel einer professionellen Schauspielausbildung für Frauen im Jahr 1908

²²⁵ In den meisten Publikationen über den japanischen *Butoh* ist auch der Name Ishiis aufgeführt, weil der *Butoh* bei Hijikata und Ohno methodologisch vom neuen Tanz Ishiis und dessen Zeitgenossen erheblich beeinflusst worden ist.

Vgl. Michael Haerdter und Kawai Sumie (Hrsg.), *Die Rebellion des Körpers. BUTOH. Ein Tanz aus Japan*, S.12-13; Lucia Schwellinger, *Die Entstehung des Butoh*, S.29-33; Sondra Horton Fraleigh, *Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, S.31-32; Christiane Berger, *Körper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript, 2006, S.26; Kuniyoshi Kazuko (übersetzt von Yasukawa Haruki), *Vom Ankoku-Butoh zum Contemporary Dance*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, S.238.

²²⁶ „Oper und Operette wurden ohne Unterschied als *kageki*, wörtl. ‚Gesangs-Theater‘, bezeichnet, wie auch die Fremdwörter *opera* und *operetta* nicht immer einer differenzierten Bezeichnung dienten. So wurde die leicht konsumierbare Form der Operette, die später im Vergnügungsviertel Asakusa aufgeführt wurde, mit *Asakusa-opera* (s.u.) bezeichnet.“

Lucia Schwellinger, *Die Entstehung des Butoh*, S.24, Anmerkung 3.

gegründet worden war.²²⁷ Offenbar aufgrund der japanischen Bühnentradition, in welcher der Tanz nicht unabhängig von Schauspiel und Gesang betrachtet werden kann, wurde im *Imperial Theater* keine selbstständige Tanzabteilung eingeführt. Stattdessen wurde der westliche Tanzunterricht lediglich im Rahmen der Unterrichtung von Oper und Operette durchgeführt.

Ishii begann seine künstlerische Laufbahn als einer der ersten Studenten dieser Opernabteilung, und erst später konzentrierte er sich hauptsächlich auf den Tanz. In seiner frühen künstlerischen Phase spielte sein Tanzlehrer Giovanni Vittorio Rossi eine entscheidende Rolle, welcher zuvor als Ballettmeister am *Empire Theater* sowie am *Alhambra Theater* in London tätig gewesen und 1912 als künstlerischer Leiter zum *Imperial Theater* nach Tokyo eingeladen worden war. Obwohl Rossi damals seine japanischen Schüler in klassischem Ballett unterrichtete, war seine Choreographie nicht eng an die Bewegungsprinzipien des klassischen und konventionellen Bühnentanzes gebunden. Stattdessen orientierte sich Rossis Bewegungsvokabular überwiegend an der schauspielerischen Mimik. Dennoch hat sich Ishii wegen der Unstimmigkeit zwischen seiner Körperkondition und den Prinzipien des westlichen Tanzes mit Rossis Unterricht stetig auseinandergesetzt und letztendlich 1915 das *Imperial Theater* verlassen.²²⁸

Zu dieser Zeit hatte Ishii sich bereits mit dem Komponisten Yamada Kôzaku angefreundet, der von 1910 bis 1913 in Deutschland gewesen war, um Komposition an der Berliner Hochschule für Musik zu studieren. Yamada zeigte Ishii aktuelle europäische Bewegungstendenzen, unter anderem die Bewegungsprinzipien von Duncan, Sacharoff, Nijinski, Wigman und Jaques-Dalcroze. Beide Künstler waren besonders von den eurhythmischen Bewegungsstudien Jacques-Dalcrozes begeistert, in denen vor allem eine neue Umgangsweise mit der Musik – wie beispielsweise Körpergymnastik nach dem schlichten Takt – dargestellt ist. Von dieser rhythmischen Körperwahrnehmung geht das sogenannte *Buyôshi* aus. Über den Tanz und die Musik hinaus haben Ishii und Yamada mit den Initiatoren

²²⁷ *The Imperial Actress Training Institute* war die erste japanische Schauspielschule für Frauen. Die Absolventen dieser Schule konnten daraufhin als *Kabuki*-Schauspielerinnen am *Imperial Theater* arbeiten, wo anders als üblich die Frauenrollen in *Kabuki*-Darbietungen von Frauen übernommen wurden. Die Studentinnen wurden in der Schule nicht mehr als *Geisha* betrachtet, sondern als professionelle Künstlerin anerkannt, obwohl sie in der Tat durch den Vergleich mit den Schauspielerinnen aus der literarischen Gesellschaft oft mit der *Geisha* identifiziert wurden.

Vgl. Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, S.73f.

²²⁸ Über Ishiis Biographie und die Geschichte des *Imperial Theaters* in Tokyo vgl. Wakamatsu Miki und Koga Takeshi (übersetzt von Park Se-Yeon), *Wonjeomeuroseoui Ishii Baku* (Ishii Baku als der Ursprung), S.97-98; Lucia Schwellinger, *Die Entstehung des Butoh*, S.23-29.

des neuen Theaters, wie beispielsweise Osanai Kaoru, zusammengearbeitet, so dass sie ihre ersten Stücke in der Konzeption des *Buyôshi* im Rahmen einer gemeinsamen Veranstaltung mit zeitgenössischen Theatermachern im *Imperial Theater* 1916 aufgeführt haben.²²⁹

Bei dieser ersten Präsentation hat Ishii die zwei Stücke *Eine Seite des Tagebuches* und *Die Legende* gezeigt. Im ersten geht es um einen Jugendlichen, der von einer Traumwelt aus auf seine Realität zurückkehrt. Im zweiten Stück wird die Legende von Altair und Vega zur Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy thematisiert.²³⁰ Bei den zweiten Tanzabenden des *Buyôshi* im selben Jahr hat Ishii sein neues Stück *Licht und Schatten* aufgeführt, das bis heute nach wie vor als eines seiner Meisterstücke gilt und seit seiner Premiere im Jahr 1916 sechsfundfünfzig Jahre lang im Repertoire Ishiis verblieb. Es ist ein Stück für das Duett und erzählt eine Geschichte von Bettler und Mönch: Der Mönch verachtet den blinden Bettler, der mit dem Flötenspiel im Schrein bettelt, und stiehlt diesem sogar sein Geld. Eines Tages erblindet der Mönch plötzlich selbst, während der Buddha den blinden Bettler sehend macht. Nun belästigt der sehende Bettler den erblindeten Mönch und verhält sich ihm gegenüber brutal ganz so, wie er es früher selbst durch den Mönch erfahren hat.

Ishii hat diese von ihm erdachte Geschichte nicht mit präzisen und erzählerischen Handlungen, sondern mit temperamentvollen und mimetischen Bewegungen inszeniert. Es ist darüber hinaus bemerkenswert, dass die von Yamada komponierte Musik zu diesem Stück von der Verbindung traditioneller Komponenten japanischer Musik – wie dem Shamisenpiel oder der eigentümlichen Gesangsmethode – mit der westlichen Komponenten – wie der Klavierbegleitung – getragen wird.²³¹ Jedoch wurden diese früheren Stücke von Publikum und Kritikern kaum wertgeschätzt, da diese solch – im Vergleich zu den traditionellen Bühnenkünsten – experimentelle und abstrakte Bewegungsformen für zu fremdartig hielten und keinen Zugang fanden. Dies kann damit zu tun haben, dass jeder Gedanke in Ishiis Stück durch eine vom Inhalt unabhängige Bewegung ausgedrückt wurde.²³² In seinen Tanzstücken wurde zudem keine Sprache eingesetzt, welche jedoch in den traditionellen darstellenden

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Vgl. Kim Chae-hyun, *Ishii Bakuui hyeondae muyong jeongshin* (Der Sinn des modernen Tanzes bei Ishii Baku), in: Kang I-hyang (Hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), Seoul: Jiyangsa, 1993 S.245.

²³¹ Zum Stück *Licht und Schatten* vgl. Sung Gi-sook, *A Study on Ishiik Bakwoo – A Forerunner of Japanese Modern Dance*, in: The Korean Society for Dance Studies (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance Studies*, Vol.11 Spring 2003, S.52-53.

²³² Vgl. Kim Eun-hee, *A Study on Ishii Baku's Artistic World – with reference to Buyoshi Movement*, Department of Dance at Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 1990, S.25.

Künsten in Japan eine wesentliche Rolle spielt.²³³

Nach dem Misserfolg weiterer Aufführungen desselben Programms des *Buyôshi* in Tokyo ging Ishii in den Westen Japans und war dort als Tanzlehrer unter anderem bei der *Takarazuka-Revue* tätig. Im Jahr 1917 organisierte er gemeinsam mit anderen Künstlern einen Wettbewerb für modernen Tanz in Ôsaka und kam damit schließlich zu öffentlicher Anerkennung. Aufgrund dieses Erfolges kam er wieder nach Tokyo zurück und begann dort, ein gemischtes Programm von *Buyôshi*-Stücken mit der kommerziellen Revue in verschiedenen Theatern aufzustellen, wo sich seit den 1910er Jahren bis zum Kriegsende im bei der Arbeiterklasse sehr beliebten Vergnügungsviertel Asakusa befanden. Obwohl es Ishii gelang, eine eigene Theatergemeinde namens *Tokyo Kagekiza* (Tokyoer Operntheater) zu begründen und die Anerkennung des Publikums zu gewinnen, löste er seine Gemeinde 1922 auf, weil er nach und nach dem kommerziellen und vulgären Klima in Asakusa gegenüber misstrauisch wurde. Dies führte schließlich zu seinem Entschluss, mit seinen *Buyôshi*-Stücken auf eine Tournee nach Europa zu gehen, wo er auf einen Wendepunkt stieß.²³⁴

Vor der Betrachtung seiner Tournee ist es jedoch notwendig, das sogenannte *Buyôshi* in Ishiis Sinne darzulegen. Im Gegensatz zur traditionellen japanischen Tanzform, welche der literarischen Sprache unterstellt ist, sind in Ishiis Tanz die fließenden körperlichen Bewegungen zum eigentlichen Subjekt des Ausdrucks avanciert. Somit wird der Tanz nicht zur Erzählung in zweiter Instanz, sondern zum Gedicht.²³⁵ Ishii hat entsprechend den Begriff *Buyôshi* gefunden und danach gestrebt, die Poesie des Tanzes selbst durch seine eigene, transparente Bewegungssprache sichtbar und wahrnehmbar zu machen.²³⁶ Die Bewegungskonzeption des Tanzgedichtes geht übrigens von zwei unterschiedlichen Ansatzpunkten aus: Zum einen von der ambivalenten Auseinandersetzung Ishiis mit der

²³³ Im Gegensatz zu Ishiis Tanz ist im *Kabuki* eine Mitteilung des Inhaltes durch die Sprache enorm wichtig. Dieser Inhalt ist entweder durch die Erzählung der Schauspieler oder durch den Liedtext der Musikgruppe mitteilbar. Während des raffinierten Tanzes der Darsteller schildern die Sänger dadurch den Sinn der Bewegung, dass sie einen Text begleitet durch traditionelle Musikinstrumente singen. Eine solche Bewegung, welche mithilfe des gesungenen Textes deutlicher wahrnehmbar wird, ist insofern nicht als eine abstrahierte Ausdrucksform, sondern als eine performative ‚Epiphanie‘ des Inhaltes des Textes zu verstehen.

²³⁴ In Bezug auf Ishiis Tätigkeit in Ôsaka und Tokyo nach seinem Beitrag am *Imperial Theater*, vgl. Wakamatsu Miki und Koga Takeshi (übersetzt von Park Se-yeon), *Wônjeomeuroseoui Ishii Baku* (Ishii Baku als der Ursprung), S.98-101; Ishiguro Setzko (übersetzt von Lee Ju-hee), *Ishii Bakuui yesul segye* (Die Kunstwelt Ishii Bakus), in: Koh Seung-gil und Sung Gi-sook (Hrsg.), *Modernization of Asian Dance and Korean Modern Dance*, Seoul: Minsokwon, 2005, S.117-119; Kim Eun-hee, *A Study on Ishii Baku's Artistic World – with reference to Buyoshi Movement*, S.18-21; Lucia Schwellinger, *Die Entstehung des Butoh*, S.29-30.

²³⁵ Vgl. Ishiguro Setzko (übersetzt von Lee Ju-hee), ebd., S.117.

²³⁶ Vgl. Ishii Baku, *Watakushi no buyô seikatsu* (Mein Tanzleben), Tokyo: Kôdansha, 1951, S.24.

konventionellen westlichen Bewegungssprache – besonders mit dem Ballett, was er bei Rossi am *Imperial Theater* erlernt hatte – und zum anderen vom Einfluss der durch Yamada kennengelernten zeitgenössischen Tanzformen aus dem Westen.

Obwohl Ishii eine Unstimmigkeit zwischen seiner Körperbewegung und den Ballettprinzipien erfahren und lebenslang überwiegend moderne Tanzstücke choreographiert hatte, hat er nicht völlig auf die Anwendung der Balletttechnik in seiner Choreographie und Körperübung verzichtet. Vielmehr wollte er eine andere Art Ballett schaffen, welches vielfältige ‚Bewegungssuffixe‘ – unter anderem vom modernen westlichen Tanz, japanischen Tanz oder anderen ostasiatischen Tänzen – einschließt und damit über eine Üppigkeit der Bewegung verfügt. Allerdings hat er in der Tat kein eigentliches Ballettstück choreographiert und sich selbst als moderner Tänzer positioniert.²³⁷ Denn für Ishii bedeutete das Ballett andererseits eine überkommene Form des Tanzes, welche die innovativen westlichen Tänzer zu überwinden versuchten; ähnlich wie das *Kabuki*, das während der japanischen Reformierungsphase vom neuen Tanz und Theater abgelöst wurde. Daher ist das *Buyôshi* als Realisierung eines reinen Bewegungsvokabulars zu verstehen, der einen Widerstand gegen die japanischen und westlichen konventionellen Tänze wie *Kabuki* und Ballett leistete und hauptsächlich auf der Technik und Theorie des modernen westlichen Tanzes – und teilweise auch auf der Grundbewegung des Ballets – basierte.²³⁸

Der entscheidende Einfluss des modernen Tanzes, insbesondere des deutschen Ausdruckstanzes, ist aus den Worten Ishiis ablesbar, in denen er den Schwerpunkt auf die ‚Ausdrückbarkeit‘ der innerlichen Welt des Menschen legt. Er sagt:

Ob der Tanz zur Kunst wird, hängt vom Problem des Ausdruckes ab. Jede gymnastische Bewegung kann ein Tanz sein. Aber wenn sie nichts ausdrückt, kann sie als keine Tanzkunst betrachtet werden. [...] Ausdruck setzt voraus, dass man in seinem Inneren etwas auszudrücken hat. Eine bloße

²³⁷ Vgl. Ishii Baku (übersetzt von Kim Chae-won), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), S.174-182.

²³⁸ Vgl. Kim Eun-hee, *A Study on Ishii Baku's Artistic World – with reference to Buyoshi Movement*, S.6.

Einen besonderen Akzent legte Ishii bei der Körperübung darauf, eine un stabile und asymmetrische Körperhaltung mit der Unterstützung der eurythmischen Bewegungsmethode zu korrigieren. Demnach programmierte er sein Körpertraining anhand der verschiedensten Takte, Schrittweisen und Arm- sowie Beinbewegungen und bot dieses seinen Schülern an. Diese Trainingsmethode hat auf seine Schüler einen großen Einfluss ausgeübt. Cho Taek-won habe zum Beispiel bei der Probe seines eigenen Stückes *Verführung einer Bewegung* 1929 mit dem Metronom den Takt gezählt und nach diesem Takt eigene Bewegung konstituiert.

Über den Entwurf der Körperübung bei Ishii vgl. Ishiguro Setzko (übersetzt von Lee Ju-hee), *Ishii Bakuui yesul segye* (Die Kunstwelt Ishii Bakus), S.126-130.

In Bezug auf die Probe bei Cho vgl. Cho Taek-won, *Gasahojeop*, Seoul: Jipmoondang, 1973, S.40.

*gymnastische Bewegung ohne Etwas Innerliches ist keine Tanzkunst. Das Ballett, der Revue-Tanz oder die gymnastische Körperübung sind zwar Tanz, können jedoch das Publikum nicht hinreißen, weil sie keine Energie zum Ausdruck des Inneren besitzen. Wenn man nur nach dem äußerlichen Anlass technisch tanzt, kann man lediglich eine bloße Technik verkörpern. Das ist kein Ausdruck, sondern nur eine tänzerische Bewegung.*²³⁹

Der Ausdruck des Inneren verweist deutlich auf das Manifest der Vertreter des Ausdruckstanzes, die in ihrem Tanz sowohl Freude und Humor als auch Verzweiflung und Groteskes entfalteten. Im Hinblick auf die Bühnenerscheinung ihrer expressiven Bewegungen war der Umgang mit der Musik besonders relevant. Dies ist ebenfalls in Ishiis Gedanken über die Bewegung spürbar. Er ist der Meinung, dass „man durch die Körperübung letztendlich einen absoluten Rhythmus verkörpern muss, um eine pure Grazie des Tanzes auszustrahlen.“²⁴⁰ Das heißt, dass man erst dann imstande sein wird, eine freie Gesamtbewegung des Körpers auszuführen, wenn man durch eine kontinuierliche Körperübung den mechanisierten Takt verinnerlicht hat. Ein solcher vom Tänzer perfekt vorgeführter Rhythmus auf der Bühne ruft eine bessere Wahrnehmung des Publikums der rhythmischen Bewegung durch das Publikum hervor, so dass sich dieses in den bewegenden Tänzer einfühlen und innerlich mitbewegen kann.²⁴¹ Dem *Buyôshi* als einer neuen Tanzform ist sozusagen vorausgesetzt, dass der Tanz selbst als ein rhythmischer Ausdruck seine eigene Musikalität unabhängig vom Einfügen der erzählerischen Melodie der Musik entfaltet.²⁴²

²³⁹ Ishii Baku (übersetzt von Kim Chae-won, hier übersetzt von Autorin), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), S.174-175.

²⁴⁰ Ebd., S.186.

²⁴¹ Dies verbindet sich mit der ästhetischen Erfahrung des Publikums im Theaterraum, worauf Erika Fischer-Lichte hinweist.

„Dabei wird davon ausgegangen, daß eine Aufführung immer als ein Ereignis geschieht, das auf alle Beteiligten in je besonderer Weise Wirkungen ausübt, und zugleich von den Zuschauern als ein theatraler Text rezipiert werden kann, dem sie Bedeutungen beizulegen versuchen. Im Mittelpunkt des Interesses steht gerade die Wechselbeziehung zwischen den besonderen Reaktionen, die eine Aufführung beim Zuschauer auszulösen vermag – wie Irritation, Schock, Ekel, Scham, Begierde, Aggressivität, Freude, Glück, Langweile –, und dem Wunsch des Zuschauers, dem Wahrgenommenen, das diese Reaktionen hervorgerufen hat, Bedeutung beizulegen. In der Aufführung und ihrer Rezeption gehen Semiotisches und Performatives eine unauflösbare Verbindung miteinander ein.“

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*, Tübingen; Basel: Francke, 2001, S.23.

²⁴² Vgl. Ishii Baku (übersetzt von Kim Chae-won), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), S.186.

Insofern verknüpft sich der Tanz Ishiis eng mit dem Wigmans. Als die drei wichtigsten Faktoren des Neuen Tanzes verweist Ishii auf ‚das Geistige‘, ‚das Nackte‘ und ‚das Nicht-Musikalische‘ hin. Auf den dritten Faktor, den er in Wigmans Tanz – beispielsweise in Wigmans bekanntem Stück *Totenmal* (1929) – herausfiltert, legt er besonderes Gewicht. Ishii setzt dem von der schönen Melodie der Musik beherrschten Tanz den Tanz Wigmans entgegen, der als reine Bewegung nach dem unmelodischen Klang beziehungsweise Takt des Schlagzeuges aufgeführt wird.

Aus einer solchen ‚ästhetischen Erfahrung der Selbstständigkeit‘ ergeben sich verschiedene Umgangsweisen Ishiis mit der Musik: unter anderem freie Bewegungskonstruktion nach der taktmäßigen Begleitung des Schlagzeuges oder die Choreographie anhand eigener Assoziation beziehungsweise freier Interpretation über weltberühmte Orchesterstücke.

Die oben dargelegten Eigenschaften des *Buyôshi* sind durch Ishiis Tournee in Europa und in den USA weltweit bekannt geworden. Ishii hat diese Tournee von 1922 bis 1925 zusammen mit seiner sechzehnjährigen Schwägerin Ishii Konami als seiner Tanzpartnerin unternommen. Die Welttournee bedeutete ihm mehr als der unmittelbare Kontakt mit den westlichen Künstlern und ihrer ihm respektabel erscheinenden Tanzstile. Vor seiner Abreise hatte Ishii den Anlass zu dieser Reise in der Zeitung *Miyako Shimbun* öffentlich bekannt gegeben. Dort erwähnte er, dass er vor allem dem ausländischen Publikum seine Stücke zeigen wolle, um auf diese Weise den Eindruck und die Reaktionen des fremden Publikums erfahren zu können. Ishii zufolge sollte dies einen wesentlichen Beitrag zur weiteren Entwicklung und Ausprägung seines eigenen Tanzes leisten, so dass er die Welttournee als einen Teil der Untersuchung seines Tanzes betrachtete.²⁴³

Unter dieser Prämisse choreographierte er sogar einige neue Stücke, deren Premiere noch während der Tournee im Westen stattfand. Ishii Baku und Ishii Konami haben ihre Karriere im Westen damit begonnen, bei einer Berliner Showcase im März 1923 Ishiis Tanzstücke aufzuführen. Aufgrund des Erfolges dieser eher kleinen Veranstaltung haben sie mehrere Gelegenheiten zu weiteren Aufführungen erhalten. Die Anerkennung und Wertschätzung ihrer Tanzkunst verbreitete sich von Deutschland – unter anderem Berlin, Leipzig, München und Dresden – über die Tschechoslowakei, nach Polen, Frankreich und Belgien bis in die USA.²⁴⁴ Man kann die Ursachen für diese weltweite Anerkennung anhand der Betrachtung von Ishiis Meisterstück *Der Gefangene* erläutern, welches seine Premiere in Berlin gehabt hatte.

Etwa einen Monat nach der ersten Showcase wurde der zweite Tanzabend Ishiis ebenfalls in Berlin veranstaltet. Zu dessen Programm gehörte das Stück *Der Gefangene* (Abb.1), welches einige Jahre später bei seiner ersten Korea-Tournee einen tiefen Eindruck auf das

Zu Ishiis Analyse von Wigmans Tanz vgl. ebd, S.134-140.

²⁴³ Vgl. Ishii, Baku, *Watakushi no buyô seikatsu* (Mein Tanzleben), S.76.

²⁴⁴ Vgl. Wakamatsu Miki und Koga Takeshi (übersetzt von Park Se-yeon), *Wonjeomeuroseoui Ishii Baku* (Ishii Baku als der Ursprung), S.101-102.

dortige Publikum hinterlassen sollte.²⁴⁵ In diesem Solostück stellt Ishii in seiner Nacktheit – nur mit einem kurzen Rock bekleidet – einen zuerst gefesselten Körper dar, dessen entfesselte und bald eskalierende Körperbewegungen ihn schließlich befreien. Um den Bewegungskontrast zwischen Anfang und Ende des Stücks in seinem Verlauf sichtbar zu machen, konfiguriert Ishii durch seine Tanzbewegungen zwei grundlegende Bewegungslinien im Raum: von hinten nach vorne und gleichzeitig von unten nach oben. Durch eine solche zuerst symmetrische und systematische Raumgestaltung wird anschließend der innere Affekt des Tänzers, seine entfesselte und bis ins Groteske reichende Bewegung und Mimik noch deutlicher wahrnehmbar.

Dazu verwendet er eine weiße Fessel, so dass das Thema des Stücks am Ende der Aufführung mit einer Befreiungsszene expliziert wird. Von der Bewegung lässt sich außerdem sagen, dass Ishii in diesem Stück zum Teil expressive Bewegungen mit dem Ballettvokabular zu kombinieren versucht. Kurz vor der Szene seiner Entfesselung beispielsweise führt er mit den Füßen einen schnellen und unstabilen Spitzentanz aus, so dass seine innere Nervosität, aber gleichzeitig auch seine Erwartung der Freiheit zum Ausdruck kommen. Über die Bewegungskonstruktion hinaus hält Ishii die Musik für besonders entscheidend. Während die Musik für andere im Westen gezeigte Stücke Ishiis meistens von Yamada komponiert worden war, wählte Ishii nun *Prelude* von Rachmaninow als Begleitmusik für *den Gefangenen* aus. Obwohl Rachmaninow bei seiner Komposition tatsächlich von der historischen Niederlage der Truppen Napoleons in Moskau inspiriert worden war, choreographierte Ishii sein Tanzstück unabhängig von diesem Hintergrund frei nach seiner eigenen Sinndeutung.²⁴⁶

*Musik als Medium zu betrachten, bedeutet keinerlei Übersetzung des musikalischen Motives in den körperlichen Ausdruck. Sondern es bedeutet vielmehr eine Expression des eigenen Gefühls und der eigenen Inspiration, die man durch die Musik wahrnimmt.*²⁴⁷

Solch eine selbständige Interpretation des Choreographen als eine ästhetische Erfahrung

²⁴⁵ Das Stück *Der Gefangene* ist bei seiner Aufführung in Berlin aufgenommen worden und diese Aufnahme ist teilweise noch in Form von Videokassetten zugänglich. Die Erklärung und Betrachtung dieses Stücks beruhen von daher auf der Kenntnis des vorhandenen Materials.

Vgl. Japanese Contemporary Dance Association (Production), Kusaka Shiro (Regie), *History & Artists in Contemporary Dance in Japan*, 1989, VHS.

²⁴⁶ Vgl. Ishii Baku (übersetzt von Kim Chae-won), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), S.200.

²⁴⁷ Ebd.

fremder Bühnenfaktoren hatte unterschiedliche Reaktionen des internationalen Publikums zur Folge. Laut einiger Zeitungs- sowie Zeitschriftenartikel haben die meisten westlichen Journalisten in *dem Gefangenen* nicht nur den Affekt und die Kraft des Tänzers wahrgenommen, sondern durch seine Bewegung und seine Mimik ebenso einen Eindruck des japanischen Geistes bekommen.²⁴⁸ Währenddessen hat beispielsweise der koreanische Choreograph Cho Taek-won in demselben Stück, das er 1927 bei der zweiten Korea-Tournee Ishiis in Seoul gesehen hatte, eine thematische Kopplung mit der düsteren und unbefreiten Realität des kolonisierten Korea erkannt.²⁴⁹ Diese Verschiedenheit des Eindrucks von Ishiis Stück beruht selbstverständlich auf dem verschiedenen kulturellen Hintergrund des Publikums. Allerdings deutet sie gleichzeitig darauf hin, dass dem *Buyôshi* aufgrund von dessen Unabhängigkeit vom Inhalt des Stücks ein freier Deutungsraum innewohnt. Der Tanz Ishiis fungiert quasi als ein abstrahierter und damit interpretierbarer Raum, in den jeweils verschiedene subjektive Betrachterperspektiven hineinprojiziert werden können. Dies beeinflusst später, etwa um die 1930er Jahre, vor allem die modernen koreanischen Tänzer enorm, jedoch auf völlig andere Art und Weise: Sie selbst nehmen als ‚Zuschauer‘ den überlieferten Tanz aus ihrer Heimat wahr und deuten ihn. Mit dieser ‚Selbstspiegelung‘ möchte ich mich dann in folgenden Kapiteln auseinandersetzen.

²⁴⁸ Vgl. Park Nan-young, *The Comparative Study on Choreographic Process in the Works of Seung-hee Choi and Baku Ishi-ie*, Department of Dance at Sungkyunkwan Univ. (Ph.D Thesis), 2011, S.140-144.

²⁴⁹ Vgl. Cho Taek-won, *Nai chum bansegiui yeongyok* (Glorie und Schande in meinem 50-jährigen Tanzleben), in: *Chum*, März 1976, S.51-52.

4. Übergang von der Vormoderne zur Moderne im koreanischen Tanz

4.1. Tanzkunst in Korea

*Weißer, spitzer Hut aus feiner Seide / Hübsch gefaltet wie ein Schmetterling / Der blasse kahle Kopf / Im schmalen hohen Hut verborgen / Lichter gleiten die Wangen herab / Lieblich und traurig / Wenn nächtliches Kerzenlicht still am Docht brennt / Senkt sich der Mond auf jedes einzelne Blatt des Paulownia-Baumes / Lange Ärmel wehen und fliegen im weiten Himmel / Auf leisen Sohlen mit leicht gelupften Socken.*²⁵⁰

– Cho Chi-hoon, *Seungmu* (1939)

Eine sublimen und spirituellen Anmutung des *Seungmu*, was im Koreanischen ‚Mönchstanz‘ bedeutet, schildert der koreanische Dichter Cho Chi-hoon sehr anschaulich in seinem berühmten und ebenso betitelten Gedicht. Die Momente, in denen die Tänzerin mit langen weißen Seidenärmeln und ihren abstrahierter Bewegungen die eigenen verletzten Emotionen anrührt, um sich schließlich mit ihrem inneren Kummer zu versöhnen, markieren besondere Attribute des koreanischen Tanzes. Das im traditionellen koreanischen Tanz tief geprägte Versöhnungsritual verweist damit auf dessen schamanische Wurzeln etwa im vierten vorchristlichen Jahrhundert. Aus diesem Zeitraum stammen der traditionelle koreanische Volkstanz und das Volksspiel vor allem zur Versöhnung des Menschen mit dem Geist der Toten beziehungsweise der Natur und entwickelten sich weiter zum Volksfest. Wegen der damaligen agrarkulturellen Bedingungen in Korea wurde das Fest insbesondere vor und nach dem Reisanbau veranstaltet. Dieses Fest war eine Art Massenveranstaltung für die Bewohner des jeweiligen Dorfes und sein Tanz war vor allem von den verschiedenen Schlagbewegungen der diversen Arbeitsgeräte des Reisanbaus gekennzeichnet.

Im Anschluss an diese Antikezeit entstanden drei große Monarchien im koreanischen Territorium: Shilla (57 v. Chr. – 935 n. Chr.), Koguryo (37 v. Chr. – 668 n. Chr.) und Paekje

²⁵⁰ http://rki.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=31613

(15 v. Chr. – 660 n. Chr.). Im Jahr 668 wurden die beiden letzteren, souveränen Monarchien unter der mächtigeren Monarchie Shilla zu einem Einheitsstaat vereinigt, und dieser sogenannte Tongil Shilla (der vereinigte Staat Shilla) existierte bis zum Jahr 935. Während dieser Vereinigungsperiode nahm der koreanische Staat einen aktiven Kontakt mit der chinesischen Tang-Dynastie (618-907) auf, so dass zum Beispiel die koreanischen Künstler nach China gesandt wurden zum Zweck der unmittelbaren Erfahrung der herrschenden chinesischen Kultur. Bei der Rückkehr nahmen sie musikalische Instrumente, tänzerische Eigenheiten sowie Kostüme aus China mit und stellten sie überall in Korea vor.²⁵¹

Nach dem Untergang des ersten koreanischen Einheitsstaates Tongil Shilla etablierte das Reich Koryo (918-1392) im 10. Jahrhundert wiederum einen neuen vereinigten Staat in Korea. Die offiziell anerkannte Nationalphilosophie von Koryo basierte auf dem Buddhismus nach chinesischem Vorbild, und dies übte damals einen umfassenden Einfluss auf die koreanischen performativen Künste aus. Der interkulturelle Austausch mit dem alten chinesischen Kaiserreich dauerte an, und daraus entstanden zwei unterschiedliche Richtungen bezüglich des koreanischen Hoftanzes: *Dangakmu* (唐樂舞) beziehungsweise *Dangak Jeongjae* (唐樂 呈才) und *Sogakmu* (俗樂無) beziehungsweise *Hyangak Jeongjae* (鄉樂 呈才). Während der *Dangakmu* ein ursprünglich chinesischer Tanz ist, der nach Korea importiert und dort koreanisch geprägt wurde und somit grundsätzlich einen chinesischen Bewegungsstil repräsentiert, ist der *Sogakmu* ein ursprünglich koreanischer Tanz, der nur durch chinesische Bewegungselemente beeinflusst wurde.²⁵² In dieser Zeit vermehrten sich parallel zur Entwicklung des Hoftanzes die dem Volkstanz entsprechenden Wandertruppen, welchen Schmanen, Clowns oder auch Akrobaten angehörten.²⁵³

Nach dem Ende des Koryo entstand in Korea die konfuzianische Dynastie Joseon (1392-

²⁵¹ Allerdings wurde der chinesische Tanz in Korea mehr oder weniger verändert. Die US-Amerikanische Tanzwissenschaftlerin Judy Van Zile erwähnt beispielsweise folgenden Unterschied des originären koreanischen Hoftanzes von dem chinesischen.

„In the dances of Chinese origin, a formal procession by individuals holding various kinds of standards precedes and follows the dance, the dance name is announced, and the dance is interrupted for a brief song sung in Chinese by the dancers; in the dances of Korean origin, the dancers begin with a bow to the king and brief song sung in Korean praying for his happiness, and end with a bow to the king, but there are no standard bearers or processions. Any early movement differences between the dances of Chinese origin and those originating in Korea no longer exist.“

Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001, S.7.

²⁵² Vgl. Kim Cheon-heung, *Hanguk jeontong muyongsa* (Die Geschichte des traditionellen koreanischen Tanzes), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), Seoul: Minsokwon, 2006 (2005), S.270-275.

²⁵³ Vgl. Chung Byung-ho, *Hanguk chum* (Der koreanische Tanz), Seoul: Yeolhwadang, 1995 (1985), S.25-26.

1897), die bis zum Aufbau des neuen koreanischen Kaiserreiches Daehan Jeguk (1897-1910) über fünfhundert Jahre andauerte. Es ist bemerkenswert, dass während der Joseon-Dynastie viele neue Stücke sogar für den königlichen Hofanz geschaffen worden sind. Besonders seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts erhöhte sich die Zahl dieser neuen Tanzkunstwerke erheblich, so dass beispielsweise allein während der Herrschaft des dreiundzwanzigsten Königes Sunjo (1800-1834) etwa dreißig neue Stücke für den Hofanz präsentiert worden sind. Im Gegensatz dazu waren nur insgesamt fünfzehn Hofanzstücke während der vorherigen zwei Epochen Tongil Shilla und Koryo entstanden.²⁵⁴ Zudem genoss die Volkskultur ab Mitte der Joseon-Dynastie besonders große Beliebtheit bei der Bevölkerung. Dieses Phänomen führte zur sowohl volkstümlichen als auch ästhetischen Entfaltung des Volkstanzes, dessen Spur noch bis heute im traditionellen koreanischen Tanz erkennbar ist.²⁵⁵

4.1.1. Verschiedene Klassifizierungsmodelle des koreanischen Tanzes

Bisher haben viele Tanzwissenschaftler und Künstler den alten koreanischen Tanz nach seinem Tanzstil klassifiziert, obwohl dies in der Tat aufgrund der mangelnden Nachweise und Materialien schwierig erscheint. Trotzdem sind einige Klassifizierungsbeispiele erwähnenswert, um mit ihnen einen ungefähren Überblick über die Tanzkunst aus Korea zu erhalten.

Der bekannteste Meister des koreanischen Hofanzes, Kim Cheon-heung, der selbst zu Beginn der 1920er Jahre am *Yiwangjik Aakbu* (李王職雅樂部, dem Vorgängerinstitut des heutigen *National Center for Korean Traditional Performing Arts*) den traditionellen Tanz und Musik erlernt hatte und bis zu seinem Tod im Jahr 2007 als *Human Cultural Asset* in Korea verehrt wurde, hinterließ seine Betrachtungen der koreanischen Tanzgattungen in mehreren Aufsätzen. Er gruppiert diese vielfältigen Tanzgattungen nach ihrem Ursprung und

²⁵⁴ Vgl. Kim Cheon-heung, *Hanguk jeontong muyongsa* (Die Geschichte des traditionellen koreanischen Tanzes), S.275-276.

Allerdings entspricht die Schaffung eines solchen koreanischen Hofanzes auf keinen Fall dem modernen westlichen Verständnis einer ‚Choreographie‘, welche eine Objektivierung der Bewegung in einer einheitlichen Raum-Zeit-Konstruktion und somit eine Übertragung der Bewegungsstruktur auf jeden Körper ermöglicht.

²⁵⁵ Vgl. Chung Byung-ho, *Hanguk chum* (Der koreanische Tanz), S.26.

nach ihrem Tanzstil wie folgt: erstens „Hoftanz (宮中舞踊)“, zweitens „Volkstanz (民俗舞踊)“, drittens „Ritueller Tanz (儀式舞踊)“, viertens „Neu Coreographierter Tanz (新作舞踊)“, fünftens „Ausländischer Tanz (外國舞踊)“.²⁵⁶ Innerhalb dieser Gruppierung nimmt der „Neu Choreographierte Tanz“ Bezug auf den *Sinmuyong*, welcher seit den 1920er Jahren auf der kreativen Idee beziehungsweise der Interpretation der Choreographen über den traditionellen Tanz beruht. Der „ausländische Tanz“ verweist in diesem Zusammenhang hauptsächlich auf den westlichen Tanz und hierin vor allem auf das europäische Ballett.

Nach der Erläuterung von Kim Cheon-heung ist es ein typisches Charakteristikum des koreanischen Hoftanzes, dass sich das Thema sowie der Inhalt des Tanzes durch den sogenannten *Changsa* (唱詞, Liedtext) entweder bereits ganz zu Beginn oder nach der Hälfte des Tanzes erklären lässt. Zudem seien die verwendbaren Tanzbewegungen des Hoftanzes, die streng auf einer kleinen Bewegungsauswahl beschränkt sind, monoton und schlicht konstituiert.

Im Unterschied zu einem solchen Hoftanz erlaubt der Volkstanz dem Tanzenden die Entfaltung seiner eigenen Kreativität, um seinem Gefühl körperlichen Ausdruck zu verleihen. Und dabei legt diese Art Tanz das Gewicht auf zwei spezifische koreanische Begriffe, *Meot* (멋) und *Heung* (흥), welche den ekstatischen aber zugleich ästhetischen Zustand des tanzenden Menschen begrifflich fassen. *Meot* and *Heung* sind zwar die Schlüsselbegriffe zum Verständnis des koreanischen Tanzes, jedoch sind sie fast unübersetzbar in eine andere Sprache, weil keine entsprechenden Termini außerhalb des Koreanischen greifbar sind. Man könnte die beiden als „an inner spiritual quality of charm or grace and a feeling of lively animation or enthusiasm, both of which lead to an almost irrepressible joy or giddiness“ definieren.²⁵⁷ Ansonsten kann man die Nuance des Begriffs *Meot* anhand einer Beschreibung vom traditionellen koreanischen Musikmeister Hwang Byong-ki nachvollziehen:

We can say that an object has môt or that we have become conscious of the môt within it, if, when we come in contact with the object, our spirit by some means seems to enter into the spiritual rhythm of the object. Just as a heartbeat is symbolic of the existence of human life, an experience of the rhythm

²⁵⁶ Kim Cheon-heung, *Muyong gaeseol* (Einleitung in den Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.146-147.

²⁵⁷ Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.12.

*of an object involves an apprehension of its essence. Through the appreciation of its mỗt we spiritually dance with an object. At that point, in which a state of possession is reached, there is a similarity with the characteristics of Korean indigenous shamanism; although there is a difference in the degree to which the mỗt is realized, the fundamental experiences are analogous.*²⁵⁸

In den meisten Fällen ist übrigens die Etablierung sowie Entwicklung des Volkstanzes ziemlich unbekannt, während der Hoftanz aufgrund einer zu jeder Zeit viel ausführlicheren Dokumentierung und entsprechender Kenntnis lange Zeit auf die gleiche Art und Weise praktiziert wurde.²⁵⁹ Darüber hinaus ist der rituelle Tanz als der religiöse zu betrachten, der vom Performer – ohne dass dieser seine Individualität beziehungsweise Autonomie reflektiert hätte – lediglich nach dem festen zeremoniellen Ablauf ausgeführt wird. Dazu gehören vor allem der schamanische Tanz, der buddhistische Tanz und der konfuzianische Tanz.²⁶⁰

Der auf den koreanischen Tanz spezialisierte Tanzwissenschaftler Chung Byung-ho erarbeitete allerdings ein anderes Schema zur Klassifizierung der klassischen koreanischen Tanzgattungen. Aufgrund seiner Feldforschung teilt er die koreanischen Tanzgattungen in zwei große Kategorien namens Hoftanz und Volkstanz ein. Im Unterschied zu Kims Analyse erachtet er den konfuzianischen Tanz nicht als ein Teil des rituellen und religiösen Tanzes sondern eher des Hoftanzes. Denn diese Tanzgattung war hauptsächlich entweder den großen Heiligen oder den verstorbenen Königen als eine rituelle Zeremonie gewidmet und hatte als eine königliche Veranstaltung stattgefunden.

Des Weiteren ist Chung Byung-ho der Auffassung, dass der Volkstanz die religiösen Tänze wie den schamanistischen und den buddhistischen Tanz bereits mit enthält. Daher sollen ihm zufolge nicht nur die allgemein volkstümlichen Solo- und Gruppentänze, die unter der Bevölkerung verbreitet waren, sondern auch diese beiden rituellen Tänze zum Volkstanz dazugehören. In diesem Zusammenhang werden die volkstümlichen Tänze von ihm interessanterweise in den dörflichen und den theatralischen Tanz unterteilt. Während der dörfliche Tanz als etwas Feierliches, Unprofessionelles oder Spielerisches erscheint, vertritt

²⁵⁸ Hwang Byong-ki, *Aesthetic Characteristics of Korean Music in Theory and in Practice*, in: *Asian Music*, Vol.9, No.2, Korean Music Issue, Texas: University of Texas Press, 1978, S.30.

²⁵⁹ Eine Zusammenfassung der Eigenschaften des koreanischen Hof- und Volkstanzes siehe, Kim Cheon-heung, *Muyong gaeseol* (Einleitung in den Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.146-150.

²⁶⁰ Vgl. Kim Cheon-heung, *Hanguk jeontong muyongsa* (Die Geschichte des traditionellen koreanischen Tanzes), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd, S.306.

der theatralische Tanz eine professionelle und auch kommerzielle Position,²⁶¹ wie sie beispielsweise durch den koreanischen Bühnentanz *Sinmuyong* vertreten wird.

Ein weiteres Klassifizierungsmodell stammt von der koreanischen Tanzwissenschaftlerin Choi Hae-ree und kann aufgefasst werden als eine Mischung aus den oben genannten Klassifizierungsformen von Kim und Chung. Aus Chois Perspektive ist der traditionelle koreanische Tanz, grob zusammengefasst, in drei unterschiedliche Gattungen zu unterteilen, nämlich in Hoftanz, Volkstanz und rituellen beziehungsweise religiösen Tanz. Den Hoftanz unterteilt sie in *Dangak Jeongjae* mit chinesischem Ursprung und *Hyangak Jeongjae* mit koreanischer Herkunft. Zum Volkstanz gehören für Choi der dörfliche und der theatralische Tanz. In ihrem Schema – genauso wie in dem von Chung Byung-ho – befindet sich der *Sinmuyong* als ein Teil des theatralischen Tanzes im Volkstanz. Der rituelle beziehungsweise religiöse Tanz schließlich wird in schamanistischen, buddhistischen und konfuzianischen Tanz eingeteilt.

Im Chois Klassifizierungsmodell taucht der *Sinmuyong* jedoch noch einmal als eine vom Volkstanz unabhängige Gattung auf, welche nicht zum traditionellen Tanz sondern eher zu dessen übergeordneter Kategorie, dem ‚koreanischen Tanz‘ gehört. Mit anderen Worten kann der *Sinmuyong* – folgt man den hier vorgestellten Klassifizierungsmodellen – zwei unterschiedlichen Gruppen zugeordnet werden: einerseits als eine Art theatralischer Volkstanz und andererseits als ein vom Volkstanz unabhängiger Teil des koreanischen Tanzes. Während der Eine sein Hauptmotiv aus dem überlieferten alten Tanz herauslöst und von daher eng an diesen gekoppelt ist, interpretiert der Andere den traditionellen Tanz ganz unabhängig von seinem Ursprung und verbindet im Grunde diese alte Tanzform streng mit dem Bewegungsvokabular des modernen westlichen Tanzes.²⁶²

Am Maßstab der jeweiligen Definition beziehungsweise Klassifizierung ist allerdings

²⁶¹ Vgl. Chung Byung-ho, *Hanguk chum* (Der koreanische Tanz), S.27.

²⁶² Vgl. Choi Hae-ree, *Ch'angjak Ch'um: History and Nature of a Contemporary Korean Dance Genre*, Department of Dance Ethnology at Hawai'i Univ. (MA Thesis), 1995, S.27.

Allerdings befasst sich meine Arbeit nur mit der zweiten Auffassung dieses Tanzes, da ich den sogenannten *Sinmuyong* als einen Begriff definieren will, in dem sich eine zeitliche Umstellung des neuen Tanzes auf den alten nachträglich ereignet. Zudem soll der *Sinmuyong* in meiner Betrachtung als ein Tanz beschrieben werden, der deutlich von fremden Bewegungsprinzipien, unter anderem vom westlichen Bewegungsvokabular, geprägt ist. Im Vergleich dazu möchte ich die erste Form des *Sinmuyong* in Chois Schema vielmehr als ‚rekonstruierten alten Tanz‘ bezeichnen. In dieser Art Tanz werden die Hauptmerkmale des alten Tanzes teilweise immer noch überliefert.

erkennbar, dass der *Sinmuyong* in jedem Fall entweder als traditioneller koreanischer Volkstanz oder zumindest als genuin koreanischer Tanz aufgefasst wird, als wäre er von Beginn an ein künstlerisches Exempel des einheimischen koreanischen Tanzstils gewesen. Bei einer solchen Auffassung geht der eigentliche Ursprung dieser hybriden Bewegungsform sowie deren komplizierter Modifikationsverlauf ganz offensichtlich verloren. Vor einer eingehenden Beschäftigung mit dem *Sinmuyong* ist jedoch eine ästhetische und tanzwissenschaftliche Analyse über den traditionellen koreanischen Tanz Voraussetzung, um damit einen Vergleich der originären Bewegungsgrammatik mit der des *Sinmuyong* in den folgenden Kapiteln zu ermöglichen.

4.1.2. Ästhetische Grundlagen des koreanischen Tanzes

Um die überlieferten Bewegungsprinzipien des koreanischen Tanzes zu erkennen, ist es notwendig, deren Eigenheiten konkret zu analysieren. Daher möchte ich in diesem Kapitel die drei ästhetischen und philosophischen Grundlagen des traditionellen koreanischen Tanzes vorstellen: ‚Funktion der Atmung‘, ‚Abwechslung der Bewegungen zum Verknoten und Entknoten‘ und ‚Bewegung im Stillstand‘.

Als Kern der koreanischen Tanzkunst besitzen vor allem verschiedene Atemtechniken einen hohen Stellenwert. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zum Mechanismus des westlichen Tanzes. Während das traditionelle westliche Bewegungsvokabular auf der Basis des regelmäßigen Herzschlags des Menschen konstituiert ist, geht der traditionelle koreanische Tanz hingegen von einer auf den Unterbauch (丹田) konzentrierten Atmung aus. Die Tänzerin Chung Seung-hee fasst die unterschiedliche Eigenschaft der westlichen und koreanischen Atemtechnik mit folgenden Worten zusammen:

The western dancing needs to breathe without limits through the lower abdomen to the upper thymic part, whereas Korean dancing requires to make the static state by drawing abdomen muscle(contraction) based on the hypogastric breathing during which, in other words, Ki(energy) is concentrated into the mid point(center point) where the upper body part joins the lower body part. At this time, the body remains in a stable condition which enables energy to be circulated in curved

lines.²⁶³

Der Unterbauch fungiert gewissermaßen als organische Quelle jeder Bewegung im koreanischen Tanz. „Beim Einatmen wird die Bewegung als Ausdruck der Anspannung bzw. des Verknötens angehalten. Beim Ausatmen geschieht die Bewegung als Ausdruck der ‚Erlösung‘ dynamisch und räumlich.“²⁶⁴ Dies verweist auf einen spezifischen Atem, welcher von oben nach unten oder auch umgekehrt durch den ganzen Körper hindurch fließt. Durch diesen Atem wird dem koreanischen Tanz eine auffällig vertikalisierte Bewegungsdynamik verliehen, beispielsweise die Schulterbewegung „emanates from an internal feeling generally manifest in the flow of the breath rather than from a conscious, mechanical action of the shoulders.“²⁶⁵ Das ist im Übrigen eine besonders auffällige Differenz zu vielen anderen ostasiatischen Tänzen, beispielsweise dem japanischen, in dem eine horizontale Bewegungsformation viel häufiger als ein vertikales Schütteln der Schultern oder eine ständige Auf- und Abbewegung wie Beugen und Dehnen der Knie zu sehen ist.

Die Atemtechnik des koreanischen Tanzes, deren energetischer Ursprung im Unterbauch verortet wird, verzweigt sich in verschiedene Unterbegriffe, unter anderem in ‚Auf-Ab-Atmung‘, ‚Links-Rechts-Atmung‘, ‚Innen-Außen-Atmung‘, ‚Zentrifugale Atmung‘ oder ‚Zentripetale Atmung‘. ‚Auf-Ab-Atmung‘ bedeutet, dass man die Wirbelsäule als die vertikale Achse des ganzen Körpers wahrnimmt und gleichzeitig rhythmisch auf- und abatmet. ‚Links-Rechts-Atmung‘ entsteht im Vergleich dazu aus der Bewegung der Brust von der linken zur rechten Seite oder umgekehrt. Bei der ‚Innen-Außen-Atmung‘ geht es darum, durch die Drehbewegung der Taille eine dreidimensionale Räumlichkeit mit dem Körper wahrzunehmen. Darüber hinaus hat die ‚Zentrifugale Atmung‘ mit der Imagination zu tun, dass der Tänzer durch seine Atmung subjektiv eine Kurvenform innerhalb seines Körpers wahrnimmt. Im Gegensatz zu dieser zentrifugalen Methode der Atmung richtet man bei der ‚Zentripetalen Atmung‘ eine extreme Konzentration auf den Unterbauch.²⁶⁶

Jede Art der Atmung übt einen signifikanten Einfluss auf die Bewegungskonzeption des

²⁶³ Chung Seung-hee, *Traditional Dance of Han Seong-Jun & Han Young-Suk School – Seung-Mu*, Seoul: Minsokwon, 2010, S.61.

²⁶⁴ Won Sang-hwa, *„Innehalten“: Die Rolle des Innehaltens im Tanz: Untersuchungen zu philosophischen und kulturellen Aspekten des Innehaltens im Tanz in Tradition und Moderne im Westen und in Korea*, Berlin: dissertation.de, 2004, S.148-149.

²⁶⁵ Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.13.

²⁶⁶ Vgl. Lee Mi-young, *A Study on Body Characteristics*, in: Research Institute of Korean Dance (Hrsg.), *Institute of Korean Dance Vol.9*, 2009, S.62.

Tänzers aus, so dass beispielsweise die Meistertänzerin Han Young-sook ihre Bewegung auf Basis von Auf- und Abatmungsmethode sowie die Konzentration der Atmung auf den Unterbauch ausführte, ganz ohne durch die Brust zu atmen. In ihrem Tanz wurde zudem die Wirbelsäule in einem senkrechten Stand gehalten, und mit einer solchen Körperhaltung konnte ihre raffinierte Bewegung noch eleganter und impressionistischer inszeniert werden.²⁶⁷

Allerdings ist die Entwicklung jeder Atemtechnik nicht unabhängig vom Raum der Bewegungsausführung. Das heißt, dass die Methode der Atmung je nach räumlichen Maßen, Struktur oder Atmosphäre eines Aufführungsortes unterschiedlich ausgeführt wird. Die Bewegungskunst aus den südlichen Regionen Koreas wurde früher überwiegend als *Zimmertanz* ausgeführt, so dass der Tanzende das Zimmer als einen geschlossenen Bühnenraum wahrgenommen hat. Diese Raumbedingung führte zur streng konzentrierten und nach innen gerichteten Atmung des Tanzenden. Währenddessen wurden die meisten Tanz- wie Spielgattungen aus dem nördlichen Korea auf einem öffentlichen Marktplatz beziehungsweise auf einem Hofplatz dargeboten. Demzufolge entstanden in dieser Region viele sprunghafte Bewegungen oder freie, improvisatorische Bewegungsformation. Entsprechend dieser ganz anderen räumlichen Voraussetzung war auch die Atmung des Tänzers kraftvoller und stärker nach außen gerichtet.²⁶⁸

Darüber hinaus ist der entscheidende Einfluss der koreanischen Musik auf die Atemtechnik zu nennen. Weil die darstellende Kunst Koreas ursprünglich als ein Gesamtkunstwerk praktiziert wurde, in dem die Musik, der Gesangstext beziehungsweise das Gedicht und der Tanz (樂歌舞一體) miteinander verflochten waren, sind bis heute musikalische Faktoren und Kategorien im Tanz erkenn- und spürbar. Die im koreanischen Tanz bevorzugte Musik ist die im Dreivierteltakt geschriebene Musik, ähnlich dem Walzer oder der Mazurka in Europa. Jedoch liegt ihre Besonderheit im vom eigentlichen Takt ständig abweichenden Verlauf des Rhythmus, da sich der koreanische Musiker beim Spielen der Musik stark an den Aufführungsbedingungen, dem Raum und dem Publikum orientiert. Dabei entsteht das interessante Phänomen, dass jeder Musiker denselben Takt ganz

²⁶⁷ Vgl. ebd, 58-59.

²⁶⁸ Vgl. ebd, S.57; Park Jeong-jin, *Muyong inryuhageuro bon Hanguui jeontong muyong* (Der tanzanthropologisch betrachtete traditionelle koreanische Tanz), in: Chung Bum-tae (Hrsg.), *Hanguk chum baek nyeon 1* (Hundert Jahre des koreanischen Tanzes 1), Seoul: Noonbit, 2006, S.12-13.

andersartig spielen und in seiner Spielgeschwindigkeit variieren kann, indem er einen Takt ganz nach seinem inneren Empfinden verlängern oder auch schneller spielen kann. Daher setzt das Spiel der traditionellen koreanischen Musik nicht nur das Verstehen des jeweiligen Taktes, sondern vor allem einen eigenständigen Umgang des Musikers mit dem Transformationsübergang zwischen den Takten voraus.²⁶⁹

Solch ein musikalisches Attribut wirkt bei der Bewegungsausführung unmittelbar auf deren Darstellungsweise ein, so dass sich der Tanzende selbst zwar nach dem Takt, gleichzeitig aber auch vollkommen unabhängig vom Takt bewegen kann. Wenn er auf die vom Musiker interpretierte Taktfolge aufmerksam wird, interpretiert auch er sie wiederum instinktiv. Und gleichzeitig verwandelt er den Rhythmus der Taktfolge in eine innere und äußere Musikalität durch seine spontan schneller werdende beziehungsweise verlangsamte Bewegung. In den darstellenden Künsten Koreas interagieren die Musik und der Tanz in diesem Sinne besonders eng miteinander.²⁷⁰ Im Hinblick auf die Atmung ist es zudem aufschlussreich zu bemerken, dass die koreanische Musik im Vergleich zur westlichen Tanzmusik mit einer starken Phrase beginnt und in einer stillen und ruhigen endet. Dementsprechend atmet der Tänzer von Anfang an sehr gespannt mit einer hohen Konzentration auf den Unterbauch ein, und schließlich atmet der Tänzer ganz am Ende langsam und entspannend aus.

Dieser Prozess, der eine innere Dynamik des Tänzers reflektiert, ist als ‚Abwechslung der Bewegungen zum Verknoten und Entknoten‘ beschreibbar. Der traditionelle koreanische Tanz wird im Prinzip auf eine strenge Struktur zurückgeführt, welche aus drei Phasen besteht, nämlich dem ‚Verknoten‘, dem anschließenden ‚Wiegen‘ und schließlich dem ‚Entknoten‘. Diese allgemeine Struktur beherrscht jede Strophe des Tanzes. Deshalb ist ein koreanisches Tanzstück, grob gesagt, als eine Wiederholung derselben Struktur zu betrachten. In diesem Zusammenhang ist die Darlegung zur Tanzästhetik der koreanischen Tanzwissenschaftlerin Won Sang-hwa erwähnenswert:

²⁶⁹ Vgl. Chung Byung-ho, *Hanguk muyongui mihak* (Die Ästhetik des koreanischen Tanzes), Paju: Jipmoondang, 2004, S.168-169.

²⁷⁰ „Das heißt, die koreanische Musik, deren Rhythmus manchmal für das ungetübte Ohr wie ein verzögerter oder beschleunigter Takt klingt, gewinnt im Tanz einen besonderen Ausdruck. Außerdem gewinnt diese Musik durch die Übereinstimmung mit dem Tanz einen anderen Ausdruck, als wenn sie allein auf sich selbst angewiesen wäre.“

Won Sang-hwa, „*Innehalten*“: *Die Rolle des Innehaltens im Tanz: Untersuchungen zu philosophischen und kulturellen Aspekten des Innehaltens im Tanz in Tradition und Moderne im Westen und in Korea*, S.151.

Langsame, mit voller Energie geladene Bewegungen führten zu Momenten des Innehaltens zum ‚Verknoten‘, die Bewegungshöhepunkte waren. Diese mühsam geführte volle Energie wurden langsam oder schnell in einem Moment entladen. Das ist die Schönheit der ‚Leere‘, eine Vorstellung, die vom Buddhismus beeinflusst worden ist, und das ist auch das kreisende und wiederkehrende Leben.²⁷¹

Der traditionelle koreanische Tanz scheint paradox, insofern der Tänzer seine innere Energie, Emotion, Konzentration sowie seine Atmung durch seine körperliche Bewegung miteinander ‚verknotet‘ und dabei ganz nach konzentriert innen gerichtet ist, um anschließend – wiederum durch das ‚Entknoten‘ – sein Gefühl, seine Bewegung und Energie nach außen zu entfalten. Wie die koreanische Musik, die von starken aber gleichzeitig sehr schlichten Anfangstakten charakterisiert ist, zeigt die erste Bewegung im koreanischen Tanz zwar eine strikt körperlich kontrollierte Darstellung: jedoch wird auch aus dieser Bewegung der intensivste und kräftigste Ausdruck von – konzentrierter – Energie hervorgerufen. Und dann versetzt sich der Moment des ‚Verknotens‘ in einen Zustand des ‚in Trance‘, welcher als ‚Wiegen‘ bezeichnend wird. In seiner mittleren Position kontrolliert und harmonisiert gleichzeitig diese Bewegung des ‚Wiegens‘ die zwei gegensätzlichen Bewegungsmechanismen und -pole des ‚Ver- und Entknotens‘. Diese mediale Bewegung soll sich ereignen, wenn man sich entweder nur innerlich, emotional oder äußerlich mit der körperlichen Expression bewegt. Dies knüpft weiter an eine Schlussphase des ‚Entknotens‘ an. Die Bewegung des ‚Entknotens‘ kann beim Tanzen ganz plötzlich oder auch langsam und bedächtig ausgeführt werden. Allerdings wird diese Art Bewegung wegen des entleerten inneren Zustandes des Tänzers von ihm besonders spirituell wahrgenommen.

Kurzum, im alten koreanischen Tanz wohnt der Stillstand der Bewegung inne und umgekehrt die Bewegung dem Stillstand. Diese ästhetische Eigenheit der koreanischen Tanzkunst lässt eine permanente Spannung zwischen diesen beiden Bewegungsqualitäten aber auch ihre Interrelation entstehen. Für dieses Phänomen existiert im Koreanischen ein entsprechender Begriff: *Jeong Jung Dong* (靜中動), was wortwörtlich ‚Bewegung im Stillstand‘ bedeutet. In der westlichen Tanztradition hat der Begriff ‚Bewegung‘ eine ganz unzweideutige physikalische Bedeutung, so dass der Stillstand überhaupt als der Zustand

²⁷¹ Ebd, S.148.

eines Sich-Nicht-Bewegens und die Bewegung als der eines Sich-Bewegens exakt gegensätzlich verstanden werden. Indessen ist dem Stillstand und der Bewegung im koreanischen Tanz scheinbar ein wahrnehmbarer Transformationsvorgang inhärent, so dass eine innere Bewegung aus dem Stillstand und dabei ein innerer Stillstand aus der Körperbewegung entstehen können.²⁷²

4.2. Kolonialzustand und Politisierung des tanzenden Körpers in Korea

Die durch mehrere Jahrhunderte etablierten ästhetischen Prinzipien der koreanischen Bewegungskunst stoßen nun auf einen enormen Wendepunkt. Dieser begann mit der Kolonialisierung durch das Nachbarland Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Aufgrund des Kriegsgewinns Japans gegen China 1895 und Russland 1905 erhielt die japanische Regierung eine sichere Basis für eine territoriale Expansion. Es ereignete sich eine Okkupation Japans in Korea, das sich geographisch zwischen China und Japan befindet und daher als Einfallstor zur weiteren Eroberung des chinesischen Kontinents für Japan eignete. Zunächst schloss Japan am 17. November 1905 einen japanisch-koreanischen Protektoratsvertrag ab, so dass Korea zum bloßen Schutzgebiet Japans herabgestuft wurde. Daran anschließend unterzeichnete Japan einen neuen Staatsvertrag zur endgültigen Annektierung Koreas am 29. August 1910. Dadurch ließ sich der Untergang des koreanischen Kaiserreiches Daehan Jeguk letztendlich besiegeln und gleichzeitig wurde Korea als ein neuer Teil Japans dem Kolonialvaterland unterstellt.²⁷³

Die japanische Kolonialpolitik in Korea war vor allem von einer Assimilationspolitik gekennzeichnet, welche durch Slogans artikuliert worden war wie „Macht das beherrschte Volk zu Untertanen“, „Prinzip der Inlandserweiterung“, „Vereinheitlichung zwischen dem Inland und der Kolonie“ oder „Brüderlichkeit zwischen Japan und der Kolonie“²⁷⁴. Diese Art der Assimilationspolitik erzielte eine „Japanisierung der kolonisierten Bevölkerung vor allem auf die geistige und kulturelle Anpassungserziehung“.²⁷⁵ Jene politische Strategie Japans

²⁷² Vgl. Chung Byung-ho, *Hanguk muyongui mihak* (Die Ästhetik des koreanischen Tanzes), S.157-158.

²⁷³ Vgl. Sung Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*, S.59-65.

²⁷⁴ Ebd., S.60.

²⁷⁵ Ebd., S.62.

geht im Grunde von einer besonderen kolonialistischen Haltung aus, die mit seiner Geopolitik gegenüber Ostasien zu tun hat. Die tropischen Kolonialländer des Britischen Empires und Frankreichs in Afrika sowie Südostasien und Indien zeigen weit weniger direkten kulturellen und historischen Zusammenhang mit ihren Kolonialherren. Im Gegensatz dazu wollte die japanische Kolonialherrschaft auf Grund des gemeinsamen soziokulturellen Hintergrundes mit China einen geopolitischen, asiatischen ‚Osten-Block‘ in den japanischen Kolonien konstituieren²⁷⁶.

Die japanischen Intellektuellen haben zu Beginn der Meiji-Periode das europäische Wissen über die Weltgeschichte genutzt und mithilfe des neuen Wissens versucht, Japan eine eigene Rolle innerhalb dieser Weltgeschichte zuzuordnen.²⁷⁷ Darüber hinaus haben sie im Osten ein neues Zivilisationsmodell als eine Opposition zum Westlichen etabliert, um den unterworfenen Osten der hegemonialen westlichen Weltordnung gegenüber zu stellen.²⁷⁸ Daher sind bereits am Ende des 19. Jahrhunderts in Japan zahlreiche Bücher erschienen, die die Kultur des Ostens thematisierten. Diese Bücher haben den Osten interessanterweise nur mit seinem altzivilisatorischen und friedlichen Charakteristika dargestellt, ohne aber die politischen Auseinandersetzungen innerhalb der asiatischen Länder zu thematisieren.²⁷⁹

²⁷⁶ Die japanische Kolonialexpansion begann mit der Besetzung Taiwans 1895 und dauerte bis zur Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg 1945 an. Während dieser Zeit gehörten Taiwan, Korea, die Mandschurei, Birma, Indonesien und die Philippinen zu den japanischen Kolonien.

Vgl. ebd., S.65.

²⁷⁷ Diese Weltanschauung der japanischen Intellektuellen übte einen enormen Einfluss auf die zeitgenössischen koreanischen Intellektuellen aus.

Vgl. Lee Eun-jeung, *Der Traum vom starken Staat: Das Staatsverständnis von Yu Kil-chun*, in: dies und Thomas Fröhlich (Hrsg.), *Staatsverständnis in Ostasien*, Baden-Baden: Nomos, 2010.

²⁷⁸ Stefan Tanaka zufolge ist die japanische Übersetzung des Ostens, *tôyô*, ein japanisches Konzept aus dem 20. Jahrhundert. Vorher ging dieses Wort nicht den Osten im heutigen Sinne an, sondern das Gewässer um die Insel Java herum. Das bedeutet, dass das Wort *tôyô* erst im modernen Zeitalter vor allem von japanischen Reformern in Besitz genommen wurde und dadurch abstrahiert wurde.

Vgl. Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.4.

²⁷⁹ In diesem Zusammenhang ist die ästhetische Behauptung des japanischen Kunstwissenschaftlers Okakura Tenshin sehr symptomatisch. In seinem Buch *The Book of Tea* schreibt er:

„Strangely enough humanity has so far met in the tea-cup. It is the only Asiatic ceremonial which commands universal esteem. The white man has scoffed at our religion and our morals, but has accepted the brown beverage without hesitation. [...] There is a subtle charm in the taste of tea which makes it irresistible and capable of idealization. [...] It has not the arrogance of wine, the self-consciousness of coffee, nor the simpering innocence of cocoa.“

Okakura Kakuzo, *The Book of Tea*, Tokyo: Kenkyusha, 1939, S.8-11.

In diesem Buch beschreibt Okakura den Taoismus, Zen und die Tee-Zeremonie als eine Art Metapher der Relativität gegen den europäischen Absolutismus. Jedoch gelingt es ihm meines Erachtens nicht, den Absolutismus schlüssig zu kritisieren oder gar aufzulösen. Für Okakura erscheint Relativität nicht als eine Verneinung beziehungsweise ein Gegenpol des Absolutismus. Stattdessen verweise sie darauf, dass die Art und Weise des (hegemonialen) Absolutismus nicht immer gleich ist, sondern selbst auch relativiert werden kann.

Angesichts des ‚untergegangenen‘ oder ‚verloren gegangenen‘ Ostens führt solch eine positivistische Darstellung schließlich zu einer idealisierten Darstellung des chinesischen Ursprungs.²⁸⁰ Das heißt, „[w]hile Europe, as the West, became an other, that against which Japan compared itself, *shina* became a different other: it was an object, an idealized space and time from which Japan developed.“²⁸¹ Diese Praktiken Japans ermöglichten seinen Kolonialländern eine Orientierung an einen gemeinsamen chinesischen soziokulturellen Ursprung, was wohl als ein bewusstes Gegenmodell zur europäischen Vorstellung einer Gründung auf der griechischen und römischen Kultur erdacht worden war.

Jedoch spiegelt all dies die Tatsache wider, dass Japan die anderen asiatischen Länder gewiss nicht mehr nur als heterogene, diffuse Orte wahrgenommen hat, sondern vielmehr als einen homogenisierten konzentrierten Gegenbegriff gegen den Westen neu entdeckt hat. Diese veränderte Wahrnehmung Japans der räumlichen Konstellation in Asien mündete letztlich darin, den von Japan entworfenen Ost-Block später in den 1940er Jahren radikal in eine faschistische geopolitische Sphäre namens *Greater Asian Co-Prosperty Sphere* zu verwandeln und dabei zum Kriegsplan Japans enorm beizutragen.²⁸²

Dem Politikwissenschaftler Kang Sang-jung zufolge verbindet sich der japanische Entwurf des Ostens mit einem unvermeidlichen Dilemma des modernen Japan.²⁸³ Dieses Dilemma beinhaltet über ein Paradox: Das moderne Japan versuche einerseits, das asiatische Territorium zu übersteigen, aber andererseits könne es sich nicht von der territorialen und kulturellen Umklammerung Asiens befreien. Aus jener Überlegung entstünden dann Fragen von japanischer Seite: Wodurch kann Japan sich selbst von Asien entfremden, gewissermaßen von seinem eigenen Ursprung? Und wie kann Japan mit dem Westen auf Augenhöhe

Das heißt, die Macht des Westens ist keine absolute und unantastbare, sondern eine übertragbare auf den Anderen. In diesem Sinne lässt sich die Hegemonie keineswegs auflösen, sondern sie bewegt sich nur. Entsprechend sind die Begriffe (und Modelle) wie Osten oder Orient in Okakuras Betrachtung eine Konstruktion beziehungsweise eine Transformation des westlichen Prinzips. Insofern ist die folgende Kritik von Karatani Kōjin plausibel.

„Für Okakura gibt es kein ‚Ideal des Ostens‘. Sondern für ihn ist ‚der Osten‘ ein Ideal.“

Karatani Kōjin (übersetzt von Cho, Yeung-il, hier übersetzt von Autorin), *Neisheongwa mihak* (Nation und Ästhetik), Seoul: b-book, 2009, S.143-144.

²⁸⁰ Vgl. Stefan Tanaka, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, S.4-7.

²⁸¹ Ebd., S.13.

²⁸² Über *Greater Asian Co-Prosperty Sphere* siehe, Lewis H. Gann, *Western and Japanese Colonialism: Some Preliminary Comparisons*, in: Ramon H. Myers und Mark R. Peattie (Hrsg.), *The Japanese Colonial Empire 1895-1945*, Princeton: Princeton University Press, 1984, S.502-503.

²⁸³ Vgl. Kang Sang-jung (übersetzt von Lee Kyung-duk und Im Sung-mo), *Orientalismeul neomeoseo* (Beyond Orientalism), S.118-120.

kommunizieren? Als Antwort auf diese Fragestellungen hätte die japanische Kolonialherrschaft die Behauptung aufgestellt, dass der Osten ‚sich selbst‘ vertreten müsse. Das heißt, dass der Osten nur von einem Vertreter aus dem Osten repräsentiert werden und nur durch ihn Fürsprache erfahren kann.²⁸⁴ Er erweist sich hierfür als derjenige, der imstande ist, aufgrund der erfolgreichen Modernisierung eine Führungsposition in Asien übernehmen zu können und schließlich den dem Westen untergeordneten Osten retten zu können. Nach der imperialistischen Parole Japans ist dies unzweifelhaft der Japaner.²⁸⁵

Hinsichtlich jener taktischen Feststellung Japans zur Apologie seines Kolonialismus sind die unterschiedlichen Benennungen der koreanischen Kolonie durch das japanische Kolonialvaterland und auch seine Selbstbezeichnung beachtenswert. Während der Kolonialzeit wurden die japanischen Kolonien offiziell von Japan als *Oeji* (外地, Außenland) bezeichnet, während sich Japan selbst *Naeji* (内地, Innenland) genannt hat.²⁸⁶ Im Vergleich zum *Naeji*, welches direkt von der japanischen Staatsregierung regiert wurde, übernahm das japanische Generalgouvernement in *Oeji* eine Vertretung der Staatsführung. Aus einer solchen begrifflichen Differenzierung ergibt sich die kontradiktorische Logik, dass Korea zum Kolonialvaterland gehört aber gleichzeitig von ihm ausgeschlossen ist. Diese widersprüchliche topographische Vorstellung findet einen Widerhall in einem politologischen Argument von Giorgio Agamben. Agamben bringt das Problem des ‚Ausnahmezustandes‘ und ‚des bloßen Lebens‘ folgendermaßen zur Betrachtung:

²⁸⁴ In diesem Zusammenhang nimmt das Repräsentieren einen Bezug auf „eine paradoxe Privilegierung des Subjekts“ im Sinne von Spivak: „Repräsentation als ‚sprechen für‘, wie in der Politik, und Repräsentation als ‚Re-präsentation‘, als ‚Dar-stellung‘ bzw. ‚Vor-stellung‘, wie in der Kunst oder der Philosophie. [...] Diese zwei Bedeutungen von Repräsentation – im Rahmen der Ausgestaltung von Staatlichkeit und im recht einerseits sowie im Zusammenhang von Subjekt und Prädikation andererseits – sind aufeinander bezogen, aber es gibt einen irreduziblen Bruch zwischen ihnen. Den Bruch mit einer Analogie zuzudecken, die als Beweis präsentiert wird, spiegelt einmal mehr eine paradoxe Privilegierung des Subjekts wider.“

Gayatri Chakravorty Spivak (übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny), *Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subaltern Artikulation*, Wien: Turia+Kant, 2008, S.29.

²⁸⁵ Vgl. Kang Sang-jung (übersetzt von Lee Kyung-duk und Im Sung-mo), *Orientalismeul neomeoseo* (Beyond Orientalism), S.118-120.

²⁸⁶ Eine ähnliche topographische Vorstellung findet man in der Argumentation von Fukuzawa Yukichi. Ihm zufolge ist der Unterschied zwischen dem Inneren, wie dem Geistigen, und dem Äußeren, wie der Technik, unvermeidlich. Dabei legt Fukuzawa einen Wert auf den Inneren, der als der Kern der Zivilisation angesehen werden soll. Solch ein Vorstellungsmodell mit einem Diskurs von ‚Innen und Außen‘ taucht in der kolonialen Haltung Japans gegenüber Korea erneut auf.

Vgl. Ryu Jun-pil, *Munmyeonggwa geundae, mobang ganeungseonggwa bulganeungseong* (Zivilisation und Moderne, Möglichkeit und Unmöglichkeit der Nachahmung), in: Korea Culture Research Institute at Ewha Womans Univ. (Hrsg.), *Hangukui geundaewa geundae gyeongheom* (Moderne und Erfahrung der Moderne in Korea), Spring 2003, S.26-27.

Die politische Macht [potere], die wir kennen, gründet sich indes in letzter Instanz immer auf die Trennung einer Sphäre des bloßen Lebens vom Zusammenhang der Lebensformen. [...] Die puissance absolue et perpétuelle, die die staatliche Macht definiert, gründet sich in letzter Instanz nicht auf einen politischen Willen, sondern auf das bloße Leben, das lediglich in dem Maße erhalten und geschützt wird, wie es sich dem Recht des Souveräns (oder des Gesetzes) über Leben und Tod unterwirft. (Dies und nichts anderes ist der ursprüngliche Sinn des Adjektivs sacer in Bezug auf das menschliche Leben). Der Ausnahmezustand, über den der Souverän jeweils entscheidet, bedeutet nun, dass das bloße Leben, das in der Normalsituation an die vielfältigen Formen des gesellschaftlichen Lebens angebunden erscheint, explizit als letzter Grund der politischen Macht aufgerufen wird. Das letzte Subjekt, das es auszunehmen und zugleich in die Stadt einzuschließen gilt, ist immer das bloße Leben.²⁸⁷

Der Begriff ‚Ausnahmezustand‘ im Sinne Agambens ist auf die kolonialen Umstände Koreas gut anwendbar. Korea verkörperte als das ‚ins Kolonialvaterland eingeschlossene Ausland‘ ein soziopolitisches Paradox, so dass Korea von seiner Kolonialherrschaft nicht nur ausgeschlossen, sondern buchstäblich gar ‚herausgenommen‘ erschien.²⁸⁸ Es scheint nachvollziehbar, dass aus einem solchen Ausnahmezustand dem Kolonisierten das Bedürfnis nach einer Mimikry der Kolonialmacht entsteht. Dem Koreanisten Ryu Jun-pil zufolge hat das Objekt der Imitation keinen inneren Anlass zur Imitation inne. Dieser Anlass muss nur vom Imitierenden selbst konfiguriert werden, und in diesem Sinne versucht der Imitierende stetig, etwas Nicht-Imitierbares zu imitieren.²⁸⁹ Wie das moderne Japan uns zeigt, strebt sozusagen das Subjekt der Imitation danach, sich selbst über das Imitierte – im Fall Japans über den modernen Westen – hinaus zu gestalten. Soweit Ryus Behauptung einen freien Interpretationsraum des Imitierenden voraussetzt, stimmt diese Behauptung teilweise mit dem Diskurs Bhabhas überein, der die Mimikry mit einer „Repräsentation einer Differenz“ verbindet.²⁹⁰

²⁸⁷ Giorgio Agamben (übersetzt von Sabine Schulz), *Mittel ohne Zweck – Noten zur Politik*, Freiburg; Berlin: diaphanes, 2001, S.14-15.

²⁸⁸ „Der Ausnahmezustand ist also nicht das der Ordnung vorausgehende Chaos, sondern die Situation, die aus ihrer Aufhebung hervorgeht. In diesem Sinn ist die Ausnahme wirklich, der Etymologie gemäß, herausgenommen (excaptum < excapere) und nicht einfach nur ausgeschlossen.“

Giorgio Agamben (übersetzt von Hubert Thüring), *Homo sacer – Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S.27.

²⁸⁹ Vgl. Ryu Jun-pil, *Munmyeonggwa geundae, mobang ganeungseonggwa bulganeungseong* (Zivilisation und Moderne, Möglichkeit und Unmöglichkeit der Nachahmung), S.29.

²⁹⁰ „[...] wäre die koloniale Mimikry das Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen *als dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist*. Das bedeutet, daß der Diskurs des Kolonialismus um eine *Ambivalenz* herum konstruiert ist; [...] Mimikry entsteht als die Repräsentation einer

Ich möchte hingegen vielmehr das ‚Imitieren‘ innerhalb des kolonialen Kontextes als eine interaktive Erscheinung beschreiben. Allerdings beruht eine Interaktivität in diesem Sinne auf keinen Fall auf einem idealisierten Ausgleich zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Imitation. Hingegen erweist sich die Interaktivität als ein kolonialistischer Mechanismus, in dem die Begierde des Subjekts nach einem Imitieren des Objekts stimuliert wird. Wenn man dies auf eine koloniale Landschaft überträgt, wird deutlich, dass es also hierbei um die Mechanismen einer Selbstassimilation in Kolonialländern geht. Hierbei ist darauf zu achten, wann und weshalb der Kolonisierte seinen Kolonialherren imitiert.

Als ein Schlüssel dafür gilt die *Gisaeng*, die als ein Sozialstatus der traditionellen koreanischen Unterhaltungskünstlerinnen anzusehen ist. Die *Gisaeng* wurde bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts als Trägerin der traditionellen Bewegungskünste betrachtet, wurde jedoch nach dem Untergang des koreanischen Kaiserreiches auf moderne Art und Weise enorm institutionalisiert. Die *Gisaeng* nimmt zudem den koreanischen *Sinmuyong* vorweg, insofern sie teilweise erstmals eine hybride Bewegungsform unter westlichem Einfluss in den 1910er Jahren in Korea ausführte. Außerdem lehrte sie die meisten *Sinmuyong*-Tänzer den alten koreanischen Tanz, so dass der Einfluss dieser Art Tanz im ‚koreanisierten‘ *Sinmuyong* seit den 1930er Jahren deutlich sichtbar wird. In den kommenden beiden Kapiteln werden daher die soziokulturellen Umstände bezüglich der *Gisaeng* thematisiert.

4.2.1. Die sozialpolitische Veränderung der *Gisaeng* im kolonialen Kontext

Vor der Annexion durch Japan war die *Gisaeng* vor allem verantwortlich für offizielle Unterhaltungsveranstaltungen, beispielsweise zum Geburtstag des Königs oder beim Besuch ausländischer Abgesandte. *Gisaeng* als ein etablierter Sozialstatus im Rahmen der höfischen Unterhaltung ist bereits in der mittelalterlichen Koryo-Periode zu erkennen und existierte bis zum Ende der Joseon-Dynastie. In der Tat gehörte die *Gisaeng* als gesellschaftliche Dienerin zur untersten Schicht. Sie wohnte und erlernte die Hofkünste in einer Behörde namens *Gyobang*, die sich als eine Art Lehranstalt sowohl im Königspalast in der Hauptstadt als auch

Differenz, die ihrerseits ein Prozeß der Verleugnung ist.“

Homi K. Bhabha (übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl), *Die Verortung der Kultur*, S.126.

in den administrativen Behörden in jeder großen Provinz befand. Allerdings besaß die *Gisaeng* ganz im Gegensatz zu ihrer niedrigen sozialen Stellung eine intellektuelle Bildung, da sie sich zur Unterhaltung und Kommunikation mit den königlichen Familien oder Gelehrten Kenntnisse aus Bereichen der Hochkultur sowie traditionelle Hofkünste angeeignet hatte.

Obwohl die *Gisaeng* in Korea mittlerweile ausschließlich mit einer sich prostituierenden Unterhaltungsdienersin assoziiert wird, hat sie von ihrer Entstehung her ein sehr diverses Wesen. Daher werden zur näheren Klassifizierung der *Gisaeng*, also ihrer sozialen und gesellschaftlichen Stellung, durch die koreanische Tanzforschung mehrere Vergleichsmaßstäbe angesetzt: Sie wird nach der Zugehörigkeit in *Gwangi* (官妓, dem Amt zugehörend),²⁹¹ *Gagi* (家妓, dem privaten Bereich zugehörend) und *Sagi* (私妓, niemandem beziehungsweise keinem Bereich zugehörend) ebenso wie nach dem Wohnsitz in *Gyeonggi* (京妓, in der Hauptstadt wohnend) und *Jibanggi* (地方妓, außerhalb der Hauptstadt wohnend) eingeteilt. Außerdem lässt sie sich nach ihrem Aufgabenbereich jeweils in *Yegi* (藝妓, Höfische Künste darbietend) und *Saeggi* (色妓, Prostituierte) sowie des Weiteren nach ihrer Klassenzugehörigkeit in *Ilpae* (一牌, dem Amt angehörende *Gwangi*), *Ipae* (二牌, ehemalige *Gwangi*) und *Sampae* (三牌, Prostituierte) klassifizieren.²⁹²

Anhand dieser zwar komplizierten aber aufeinander bezogenen Kategorien zur Charakterisierung der *Gisaeng* ist die Schwierigkeit ihrer begrifflichen Definition gut erkennbar. Eine exakt begriffliche Bestimmung und soziale Einordnung dieser speziellen Schicht scheint besonders schwierig, weil die der Lokalbehörde angehörenden *Gisaeng* angesichts mangelnder Tänzer für das königliche Bankett zeitweise zum Königspalast

²⁹¹ Nach der Aussage des koreanischen Tanz- und Musikmeisters Kim Cheon-heung sollen während der Joseon-Dynastie sogar jene *Gisaeng*, die im Königspalast für die Medizin und auch die Näharbeit zuständig waren, zum *Gwangi* gehört haben. Sie trugen die Verantwortung überwiegend für die Zeremonien für die Frauen aus der königlichen Familie, während die Jungen aufgrund der konfuzianischen Staatsphilosophie bei der Veranstaltung für die königlichen Männer getanzt haben.

Vgl. Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), Seoul: Korean Culture Council, 2004, S.82-86; Kim Ye-jin, *The Evolutions of Gyobang*, in: <http://gyobang.tistory.com/entry/교방의-변천사>, 2012.

Über die ausführliche königliche Zeremonie in der Joseon-Dynastie mit dem Beispiel der Geburtstagsfeier von König Kjong siehe, Redaktion des Minsokwon (Hrsg.) (übersetzt von In Nam-sun und Kim Jong-su), *Yeoryeong Jeongjae Holgi* (Notation des Hoftanzen für die Hofkünstlerinnen), Seoul: Minsokwon, 2001.

²⁹² Vgl. Song Bang-song, *Historical Aspects of Korean Traditional Music*, Seoul: Bogosa, 2008, S.430-432; Hwang Mi-yeon, *A Study Colonial Modernity through the management of Gwonbeon and the activities of Gisaeng in Jeolla Bukdo Province*, Department of archaeological and cultural Anthropology at Chonbuk National Univ. (Ph.D. Dissertation), 2010, S.35-37.

berufen wurden. Dadurch erhielten sie die entscheidende Chance, sich den dem König gewidmeten Hoftanz innerhalb einer größeren Formation vor Ort anzueignen. Nach ihrer Rückkehr verbreiteten sie den erlernten Tanz offensichtlich in ihrer Heimat weiter. Parallel dazu lernten sie den Volkstanz aus ihrer Heimat kennen, obwohl sie als amtliche Künstlerinnen hauptsächlich an offiziellen Veranstaltungen teilnahmen. Die *Gisaeng* verkörperten insofern eine mediale Rolle, und übertrugen zudem aus verschiedenen Räumen entstandene Bewegungsformen auf ihren eigenen Körper. Der Körper der *Gisaeng* wurde somit sozusagen heterogenisiert.

Jene mediale Heterogenität der koreanischen *Gisaeng* war allerdings zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammen mit der Kolonialisierung Koreas zu einer weiterreichenden Transformation gelangt. Aufgrund der Tatsache, dass Korea 1905 zum japanischen Schutzgebiet herabgestuft worden war, ist die Lehreinrichtung für die *Gisaeng* nach und nach verkleinert und letztendlich im Jahr 1908 aufgelöst worden. Infolgedessen verstreuten sich die *Gisaeng* aus dem Palast oder den Behörden überall auf der koreanischen Halbinsel. Somit waren die *Gisaeng* nicht mehr an ihren bisherigen Sozialstatus und auch nicht mehr an ihre amtliche Dienstleistung gebunden.

Jedoch hatte diese Befreiung von der monarchischen Institution andererseits eine neue Art der Institutionalisierung zur Folge. Nach dem Kolonialgesetz mit dem Namen *Gisaeng Control Law* aus dem Jahr 1908 übernahm die japanische Polizeibehörde die institutionellen Aufgaben der bisherigen koreanischen Musik- und Tanzbehörde. Von da an durften alle Aufführungen der koreanischen darstellenden Künste nicht ohne Bewilligung der polizeilichen Instanz veranstaltet werden. Entsprechend dieses neuen Gesetzes wurde von staatlicher Seite von den *Gisaeng* verlangt, sich bei der Polizei für eine Genehmigung anzumelden, mit der sie weiterhin als Unterhaltungskünstlerinnen arbeiten durften, ohne damit gegen das Gesetz zu verstoßen. Darüber hinaus durften sie als modernisierte Berufstätige nach demselben Gesetz nur im Rahmen des privaten *Gisaeng*-Vereins tätig sein, so dass ihre künstlerische Karriere nun unausweichlich mit einer regelrechten Kommerzialisierung verbunden war.²⁹³ Entsprechend wurde es, wie es bereits im Namen des neuen Gesetzes anklingt, schließlich möglich, die Tätigkeit der *Gisaeng* unter moderne

²⁹³ In Bezug auf das *Gisaeng Control Law* vgl. Hwang, Mi-yeon, ebd, S.50-54; Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, in: The Society for Korean Historico-Musicology (Hrsg.), *Journal of the Society for Korean Historico-Musicology* Vol.33, 2004, S.200-201; Shin Hyun-gyu, *Kkocheul japggo* (Greifen die Blumen), Seoul: Gyeongdeok, 2005 S.47-49.

staatliche Kontrolle zu bringen.

Die Einführung dieses neuen Gesetzes unter kolonialen Bedingungen übte einen erheblichen Einfluss auf die Veränderung der künstlerischen Arbeitsbedingungen in Korea aus.

Erstens hatte dies eine deutliche Abnahme der mit der traditionellen Kunst beschäftigten Künstler zur Folge. Kurz nachdem das japanische Kolonialregime das überlieferte *Gisaeng*-System schon am Anfang seiner Beherrschung auflöste, richtete es ein verkleinertes Konservatorium für den traditionellen Hoftanz und die Hofmusik zum Zweck ihres Schutzes im Königspalast ein. Ein Jahr nach der Annexion wurde der sogenannte *Yiwangjik* (李王職, The Office of the Yi Dynasty), der das koreanische Kaiserreich Daehan Jeguk offiziell herabstufte, von Japan eingesetzt. Dementsprechend war das neu eingeführte Konservatorium ebenso als *Yiwangjik Aakbu* (李王職 雅樂部, Royal Conservatory of Yi Dynasty) bezeichnet worden.²⁹⁴ Bei der Begründung des *Yiwangjik Aakbu* im Jahr 1913, betrug die Zahl der traditionellen Meisterkünstler für den Hoftanz und die Hofmusik wegen der ständigen Entlassungen insgesamt nur 105, während sie sich um 1900 wohl noch auf 772 belief.²⁹⁵

Viele von diesen entlassenen Meistern sind später in die Ausbildungsanstalt für die *Gisaeng* übergesiedelt, so dass diese Meister den jungen *Gisaeng* die alten koreanischen Hofkünste weitervermittelt haben. Jene starke Verminderung der Meisterkünstler führte jedoch zudem zu einer schleichenden Veränderung der überlieferten Bewegungsformationen des traditionellen Hoftanzes. In einem Interview erzählt Kim Cheon-heung eine Anekdote, welche er selbst beim Studium am *Yiwangjik Aakbu* zwischen 1922 und 1926 erfahren hat. Für eine Ausführung des konfuzianischen Hoftanzes namens *Ilmu* (佯舞, Line Dance) braucht man im Prinzip entweder vierundsechzig Tänzer (acht Reihen mit je acht Tänzern)

²⁹⁴ Alle Mitglieder dieser neuen Abteilung waren übrigens Männer. Im Gegensatz zur vorherigen Konvention war es außerdem für die Bewerbung keine notwendige Voraussetzung mehr, ob der Junge aus einer Meisterfamilie der Hofkunst stammte. Der Meister der Hofkunst Kim, Cheon-heung hat ebenfalls sein Musikstudium bei der *Yiwangjik Aakbu* in den 1920er Jahren absolviert. Ihm zufolge stammten sein damaligen Lehrer aus den besonders geachteten Hofkünstlerfamilien, während Kims eigener Vater Holzarbeiter war. Dieses königliche Konservatorium hatte zum ersten Mal im Jahr 1918 Schüler angenommen und die meiste kamen aus den Hofmusikerfamilien. Währenddessen kamen im Jahr 1922 nur weniger als die Hälfte der Bestehenden aus solchen berühmten Musikerfamilien.

Vgl. Kim Cheon-heung, *Gungjung muyongui gyeseungjadeul* (Nachfolger des Hoftanzes), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.36-40; Kim Cheon-heung, *Gomsaga ureonaneun momjiseuro* (Mit der reifenden Bewegung), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd., S.360.

²⁹⁵ Vgl. Song Bang-song, *Historical Aspects of Korean Traditional Music*, S.428-429.

oder sechsunddreißig Tänzer (sechs Reihen mit je sechs Tänzern). Allerdings konnte Kims Lehrer diese originale Fassung des Tanzes nicht mehr aufführen lassen, da die Zahl der Mitglieder des Konservatoriums inzwischen noch mehr abgenommen hatte und daher in den 1920er Jahren viel weniger als die für diesen Tanz benötigte Mindestanzahl von sechsunddreißig Tänzern zur Verfügung stand. Daher habe der Lehrer den Bekannten beziehungsweise den Familien der übrig gebliebenen Mitglieder den *Ilmu* kurzfristig beigebracht, und dadurch konnten diese Laien statt nur der professionellen Künstler bei der Veranstaltung mittanzen.²⁹⁶ Wegen eines solchen Problems war eine Vereinfachung der originalen Tanzversion unvermeidlich. Nach der jeweiligen Aufführung haben die Laien zudem das volle Honorar kassiert. Man hielt somit quasi die Rolle des Hoftänzers nun für ersetzbar, und gleichzeitig wurde die künstlerische Tätigkeit mit einem modernen kommerziellen System gekoppelt.

Zweitens hat das neue Gesetz zur Kontrolle der *Gisaeng* die Voraussetzungen dafür geschaffen, die traditionellen darstellenden Künste als ‚eine Art ethnologisches Objekt zur Entwicklung eines modernen Schul- beziehungsweise Ausbildungssystems‘ zu gebrauchen. Wie bereits erwähnt, durfte nach der Einführung des *Gisaeng Control Law* im Jahr 1908 jede *Gisaeng* als Unterhaltungskünstlerin lediglich im Rahmen von einem polizeilich angemeldeten privaten *Gisaeng*-Verein weiter tätig sein. Als direkte Folge hieraus wurde der *Hanseong*-Verein als der erste *Gisaeng*-Verein in Seoul im Jahr 1909 gegründet, und daran schlossen sich weitere Eröffnungen neuer Vereine an, wie unter anderem der *Dadong*- und der *Gwanggyo*-Verein 1913 im Jahr ebenfalls in Seoul.²⁹⁷

Angesichts der vom Aussterben bedrohten traditionellen performativen Künste hat der *Gisaeng*-Verein tatsächlich eine wichtige Rolle gespielt. Denn es ging dieser Art Verein vor allem darum, die Funktion der vorherigen Lehranstalt *Gyobang* zu übernehmen und damit die alte Tradition der koreanischen Hochkultur weiter zu tragen. Allerdings darf man nicht übersehen, dass ein solcher *Gisaeng*-Verein andererseits von modernen kulturpolitischen Mechanismen ausgegangen war. Jeder *Gisaeng*-Verein hat zusätzlich eine Ausbildungsanstalt für die künftigen *Gisaeng* eingerichtet, deren Lehre unter anderem aus traditionellem Gesang,

²⁹⁶ Vgl. Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), S.106-107.

²⁹⁷ Vgl. Song Bang-song, *Hanguk geundae eumaksa yeongu* (Eine Untersuchung der koreanischen modernen Musikgeschichte), Seoul: Minsokwon, 2003, S.533-560; Hwang Mi-yeon, *A Study Colonial Modernity through the management of Gwonbeon and the activities of Gisaeng in Jeolla Bukdo Province*, S.54-57.

Tanz sowie dem Spiel der Musikinstrumente bestand. Die Ausbildung dauerte durchschnittlich etwa drei Jahre, und nach dem Abschluss konnten die Mädchen als professionelle *Gisaeng* mit koreanischem Tanz und Musik ihre Gäste in berühmten Vergnügungsstätten oder in kleinen Gaststätten unterhalten. Dazu schloss der Verein einen Vertrag mit den Vergnügungsstätten ab, und gemäß dieses Vertrages vermittelte er ihnen die zu ihm gehörende *Gisaeng*. Der Verein gewann dadurch die Vermittlungsgebühr, und so ergab sich eine „Popularisierung und Vermarktung der Kunst“²⁹⁸ aus der Dreieckskonstellation zwischen Verein, Vergnügungsstätten und *Gisaeng*. Insofern nahm die Funktion des damaligen *Gisaeng*-Vereins gewissermaßen Strukturen des heutigen Kulturmanagements vorweg.

Drittens ermöglichte das *Gisaeng Control Law* darüber hinaus eine Homogenisierung der koreanischen *Gisaeng*-Gesellschaft durch die Einführung eines neuen Kontrollsystems, des *Gwonbeon*. Der *Gisaeng*-Verein erfuhr eine Umänderung, als das japanische Generalgouvernement im Jahr 1915 das neue *Gwonbeon*-System nach japanischem Vorbild in Korea eingeführt hatte. Der *Gwonbeon* hat von da an in Korea ähnlich wie der vorherige *Gisaeng*-Verein als Ausbildungsstätte sowie Managementbüro für die *Gisaeng* fungiert, so dass diese beiden Arten von Institutionen in vielen koreanischen Städten unterschiedslos wahrgenommen wurden.

Der Ursprung des Wortes *Gwonbeon* führt eigentlich auf den Etablisement-Verein der japanischen *Geisha* im 17. Jahrhundert zurück. In Japan übernahm der *Gwonbeon* seit seiner Entstehung eine Rolle des Büros beziehungsweise des Vereins, welche sich mit der Kontrolle über die *Geisha* und zugleich deren Management beschäftigte.²⁹⁹ Die japanische Kolonialherrschaft zielte in diesem Sinne darauf, ein ähnliches Modell im koreanischen Territorium zu etablieren, um die *Gisaeng* noch stärker und effizienter zu überwachen und dabei deren Tätigkeit noch systematischer zu organisieren.

Die blühende Zeit des koreanischen *Gwonbeon* überschneidet sich andererseits genau mit der japanischen Taishô-Ära in den 1920er und 1930er Jahren, die im Gegensatz zur Meiji-Periode vor allem von der Kommerzialisierung der Kultur tief geprägt ist. Wegen seines kommerziellen und populären Charakters hat sich der *Gwonbeon* in Korea überwiegend an Handelsplätzen verortet, während sich die alte Lehranstalt für traditionellen Tanz und Musik,

²⁹⁸ Hwang Mi-yeon (übersetzt von Autorin), ebd, S.56-57.

²⁹⁹ Vgl. ebd, S.58-61.

Gyobang, in den Verwaltungszentren befand.³⁰⁰ Darüber hinaus ist der *Gwonbeon* sogar in Korea als eine der frühesten Aktiengesellschaften im Rahmen der kulturellen Institution zu betrachten. In den 1920er und 1930er Jahren haben sich die meisten koreanischen *Gwonbeon* in moderne Aktiengesellschaft umgewandelt, um damit eine Betriebsnot zu überwinden.³⁰¹ Das bedeutet, dass sich die *Gisaeng* nun über die Position einer bloßen Unterhaltungskünstlerin hinaus mit einem modernen Subjekt unter kapitalistischen Lebensbedingungen identifizieren musste.

In Bezug auf die Einsetzung des neuen *Gwonbeon*-System ist es bemerkenswert, dass die Verpflichtungen der *Gisaeng* seitdem von den Kolonialgesetzen streng abgestuft wurden. Die *Gisaeng* war demnach nach ihrem jeweiligen Status in *Yegi*, *Jakbu* und *Changbu* unterschiedlich kategorisiert. Während die *Yegi* weiter als Unterhaltungskünstlerin in den Gaststätten tätig sein durfte, war es der *Jakbu* nur erlaubt, die Gäste zu bedienen ohne sie künstlerisch zu unterhalten. Im Unterschied zu diesen beiden wurden ausschließlich die Berufsprostituierten als *Changbu* bezeichnet. Außerdem waren die erlaubten Arbeitsorte der *Gisaeng* je nach ihrer Kategorie und Status gesetzlich strikt festgelegt.³⁰² Nur innerhalb dieses festen Rahmens entschied sich also, ob eine *Gisaeng* das moderne Kolonialgesetz bezüglich ihrer Arbeit einhielt oder dagegen verstieß. Unter einer solchen strengen Klassifizierung spiegelt die Stellung der *Gisaeng* gewissermaßen eine homogenisierte moderne Sozialpolitik wider, welche in hohem Maße zentralisiert worden ist.³⁰³

In der Zeit der Gründung des *Gwonbeon* wurde die zum *Gisaeng*-Verein gehörende Ausbildungsanstalt zur neuen *Gisaeng*-Schule (Abb.2) entwickelt. In dieser Schule konnten sich die Schülerinnen über alle wichtigen Gattungen der Unterhaltung nicht nur künstlerisch oder technisch sondern überdies auch wissenschaftlich ausbilden lassen. Der Lehrplan der *Gisaeng*-Schule in der heutigen nordkoreanischen Hauptstadt Pjöngyang am Ende der 1930er Jahre zeigt uns beispielsweise, dass er vor allem aus vielfältigen Unterrichtseinheiten zu Sprache, Schreiben, Gesang, Malerei und Musikspiel bestand. Jeder Schultag war während

³⁰⁰ Vgl. ebd, S.68.

³⁰¹ Vgl. ebd, S.65; Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), S.105.

³⁰² Vgl. Hwang Mi-yeon, ebd, S.59.

³⁰³ Dies ist ein deutlicher Unterschied zur *Gisaeng* aus der Joseon-Dynastie, welche hauptsächlich als Medizinerin beziehungsweise Näherin tätig war aber bei königlichen Veranstaltungen als professionelle Tänzerin auftrat. Mithilfe des modernisierten und zugleich moralisierten Urteilsmaßstabes begann man im kolonialisierten Korea, ein neues Urteil über die vorhandenen Begriffe zu fällen, wie man im Fall der *Gisaeng* feststellen kann.

der Wochentage in sechs Unterrichtsstunden unterteilt und am Samstag fand der Unterricht nur bis zum Mittag statt. Zur erfolgreichen Ausbildung waren allerdings einige Regeln von der Schule aufgestellt worden. Im Fall der Schule in Pjöngyang mussten alle Mädchen der der Schule eine monatliche Schulgebühr bezahlen, und am Ende jeder Klasse mussten sie eine Abschlussprüfung zur Weiterbildung ablegen. Nach der dreijährigen Ausbildung konnten sie dann ihre Arbeit in verschiedenen großen Städten beginnen.³⁰⁴ Insoweit repräsentiert die *Gisaeng*-Schule ein modernes Schulsystem, welches während der Kolonialzeit erstmals offiziell in Korea eingeführt worden war, und gleichzeitig ein modernisiertes Kulturinstitut, welches auf die zeitlichen Veränderungen von der vergangenen *Gyobang* bis zum heutigen Managementbüro verweist.

4.2.2. Neue Bühnenbedingungen und die Modifikation des koreanischen Tanzes

Während ich im vorherigen Kapitel mit der Institutionalisierung des koreanischen Tanzes unter den kolonialen Bedingungen auseinandergesetzt habe, möchte ich in diesem Kapitel die Veränderungen des traditionellen koreanischen Tanzes thematisieren. Zudem analysiere ich den Zusammenhang zwischen der Einführung der westlichen Aufteilung des Theaterraums in Korea und deren Einfluss auf die Bewegungstransformation des überlieferten koreanischen Tanzes.

Als das erste Theatergebäude Koreas gilt das kaiserliche Theater *Hyeopryulsa*. Der Bau dieses Theatergebäudes war 1902 anlässlich des vierzigsten Jubiläums der Thronbesteigung des damaligen koreanischen Kaisers Kojong initiiert worden. Angesichts der imperialistischen Bedrohung wollte der koreanische Kaiser durch eine große, festliche Veranstaltung im neu errichteten kaiserlichen Theater einen Wendepunkt markieren und dabei der ganzen Welt die Souveränität Koreas aufzeigen. Dem Ensemble dieses Theaters gehörten

³⁰⁴ Über die *Pjöngyang Gisaeng*-Schule vgl. Shin Hyun-gyu, *Kkocheul japgo* (Greifen die Blumen), S.83-86. Die allgemeine Schulregelung beispielsweise über die Ausbildungsfristen oder den Lehrplan war allerdings je nach der Schule verschieden. Jedoch die Musik- und Tanzausbildung war von den alten Meistern aus dem königlichen und auch aus dem volkstümlichen Kunstbereich inhaltlich ausnahmslos streng organisiert. Die Tanzmeisterin Lee Mal-ryang erinnert sich außerdem daran, dass der gesamte Vorstand des *Gwonbeon* sowie der Abteilungschef für Kultur aus der Präfekturverwaltung bei den regelmäßigen Prüfungen anwesend war, um die künstlerischen Fähigkeiten jeder *Gisaeng* zu überprüfen. Vgl. Korean National Cultural Properties Research Institute (Hrsg.), *Seungmu, Salpuri* (Kyungnam, Kyungbuk), 1989, S.88-90.

sowohl die *Gisaeng* als auch die Meistersänger der volkstümlichen koreanischen Gesangskunst *Pansori* an.³⁰⁵ Das heißt, dass es das grundlegende Konzept des kaiserlichen Theaters entsprechend seines Zwecks zur Verstärkung des Nationalbewusstseins war, die höfische Kunst Koreas mit der volkstümlichen zu verbinden. Nach der Errichtung des *Hyeopryulsa* war jedoch die erwünschte Jubiläumsveranstaltung wegen einer im ganzen Land verbreiteten Epidemie verschoben worden und aufgrund des späteren Ausbruchs des Russisch-Japanischen Krieges im Jahr 1904 letztendlich gescheitert. Daher wurde das Theatergebäude in ein kommerzielles Theater verwandelt, anstatt wie ursprünglich geplant für königliche Veranstaltungen zur Verfügung zu stehen.³⁰⁶

Anfang Dezember 1902 fand die erste kommerzielle Veranstaltung im *Hyeopryulsa* statt, so dass diese im Rahmen der Geschichte der koreanischen performativen Künste als die erste ‚Aufführung‘ in einem westlich konzipierten Theaterraum aufgefasst wird. Bei dieser Aufführung traten unter anderem Possenreißer, Maskentänzer, *Pansori*-Sänger und Straßentänzer auf. Den zeitgenössischen Berichten zufolge war diese Unterhaltungsveranstaltung allerdings ziemlich umstritten, weil die koreanischen Aufklärer sie für unanständig und sogar vulgär hielten. Die koreanischen Intellektuellen fanden zudem in dieser Art Veranstaltung keinen eigentlichen Beitrag zur Überwindung der schwierigen politischen Situation Koreas angesichts der militärischen Bedrohung durch Japan.³⁰⁷

Zudem musste sich das Publikum, um ein solches unterhaltsames Spiel im *Hyeopryulsa* anzuschauen, an bestimmte Besucherordnungen halten, wie beispielsweise an das Verbot von geschwätzigen Unterhaltungen während der Vorstellung, dem Zigarettenrauchen und dem Alkoholtrinken.³⁰⁸ Die daraus resultierende Raumwahrnehmung des koreanischen Publikums kann mit der modernen Theatererfahrung der japanischen Zuschauer zu Beginn der Meiji-Zeit verglichen werden. Das heißt, dass die Koreaner nun das nach westlichem Vorbild konzipierte Theater als einen geschlossenen und zugleich ‚disziplinierten‘ Raum wahrzunehmen begannen. In einem solchen auf die Bühne konzentrierten Innenraum, also sozusagen in einem ‚Theater mit Fluchtpunkt‘³⁰⁹ fungierte das Publikum nun nicht mehr als ‚ein Teil der

³⁰⁵ Vgl. Kim Gi-ran, *Hanguk geundae gyemonggi Sinyeongeuk hyeongsung gwajeong yeongu* (Untersuchung der Etablierung des Neuen Theaters während des modernen Zeitalters in Korea), Department of Korean Language and Literature at Yonsei Univ. (Ph.D. Dissertation), 2004, S.64-69.

³⁰⁶ Vgl. ebd, S.71-75.

³⁰⁷ Vgl. Moon Kyoung-yeon, *The Discourse of Chuimi (趣味) in the Early Modern Performing Arts of Korea*, Department of Korean Language and Literature at Kyung Hee Univ. (Ph.D. Dissertation), 2008, S.90-94.

³⁰⁸ Vgl. ebd, S.90.

³⁰⁹ Um das herkömmliche Modell der Guckkastenbühne aus der Renaissance zu überwinden, hatte Adolphe

ganzen Theaterlandschaft‘,³¹⁰ sondern vielmehr als ‚Betrachter der Bühnenerscheinung‘.

Im Jahr 1907 wurde das *Hyeopryulsa* von der japanischen Polizeibehörde schließlich als ein richtiges kommerzielles Theater unter dem neuen Namen *Wongaksa* genehmigt. Es wurde von da ab zu einem konventionellen und kommerziellen Theater umgestaltet und bestand aus etwa einhundsiebzig Künstlern, unter anderem aus Akrobaten, *Gisaeng*, Meistersängern und jungen Tänzern.³¹¹ Die räumliche Gestaltung des *Wongaksa* ist mithilfe der anschaulichen Beschreibung der damaligen Zeitgenossen noch heute vorstellbar. Das Theatergebäude selbst ähnelte in seinem Äußeren dem antiken Amphitheater, etwa dem Kolosseum und beherbergte jedoch nur etwa fünfhundert Sitzplätze. Im Gegensatz zur Konstruktion des traditionellen koreanischen Aufführungsraums mit einer völligen räumlichen Offenheit war der Zuschauerraum im *Wongaksa* streng von der Bühne getrennt und nach den unterschiedlichen Preiskategorien abgetrept. Entsprechend des Proszeniums befand sich ein Vorhang zwischen Bühne und Zuschauerraum, und ein Bühnenprospekt war ebenfalls gehängt. Außerdem befanden sich in diesem Theater weitere Nebenräume wie Ankleideraum und Toilette.³¹²

Diese räumliche Konstruktion des Proszeniums hat darüber hinaus eine bestimmte

Appia ein ‘Theater ohne Fluchtpunkt’ als einen neuen Bühnenraum konstituiert. Dies wurde einerseits durch den “Einsatz des Lichts als ‚Faktor‘ (im Wortsinn) von Bewegung” und andererseits durch die “Verschiebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, mit der Idee einer ‚Implikation‘ des Publikums in die Bewegungen der Choreographie” verwirklicht.

Gabriele Brandstetter und Birgit Wiens, *Ohne Fluchtpunkt: ‚Szenische Module‘ und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia*, in: dies (Hrsg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander, 2010, S.25.

Allerdings ging es bei den koreanischen Tanzmeistern in Vergleich zu ihren europäischen Zeitgenossen viel weniger darum, ob der Bühnenraum auf Täuschung über das Leben erzielt oder ob er das wirkliche Leben des Menschen widerspiegelt, sondern vielmehr darum, ob man eigene Bewegungskunst in einem physikalischen Raum ausführt. Die koreanische Bewegungskunst außerhalb des Zimmertanzes wurde anders als die westliche oder japanische Bühnentradition überwiegend im Außenraum ausgeführt. Daher haben die koreanischen Tänzer wie auch das Publikum um 1900 die Innenräumlichkeit des neuen Theaters als einen modernen Paradigmenwechsel angenommen.

³¹⁰ Während die Veranstaltungen der darstellenden Künste in Japan bereits im Mittelalter in einem theatermäßigen Innenraum stattfanden, wurden die performativen Künste bezüglich sowohl des Hoftanzen als auch des Volkstanzen in Korea in den meisten Fällen im Außenraum veranstaltet. Deshalb war es in der traditionellen koreanischen Bewegungskunst selbstverständlich, dass das Publikum um den Bewegenden herum stand und damit seine Bewegungen von allen Seiten betrachten konnte. Als eine Ausnahme gilt der *Zimmertanz*, der als Solotanz in einem Zimmer nach dem völlig spontanen Gefühl des Tanzenden improvisatorisch ausgeführt wurde. Daher war der Einfluss des westlichen Theaterformation auf die Veränderung der Raumwahrnehmung beim koreanischen Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders enorm.

³¹¹ Kim Gi-ran, *Hanguk geundae gyemonggi Sinyeongeuk hyeongsung gwajeong yeongu* (Untersuchung der Etablierung des Neuen Theaters während des modernen Zeitalters in Korea), S.76.

³¹² Ü ber die Raumbeschreibung des *Wongaksa*, ebd, S.79.

Wirkung auf die Raumgestaltung der Vergnügungsstätten ausgeübt. Der Meister der Hofkunst Kim Cheon-heung, der nach seinem Verlassen des Konservatoriums *Yiwangjik Aakbu* weiter in einem *Gwonbeon* in den 1940er Jahren arbeitete, hat anlässlich eines Interviews die Bühnen einiger bekannter privaten Vergnügungsstätten beschrieben. Seiner Schilderung zufolge soll die Bühne höher gelegen gewesen sein als der ebene Boden, auf dem die Gäste aßen, tranken und sich dabei die Aufführung der *Gisaeng* anschauten. Die beiden Garderoben der *Gisaeng* sollen sich zudem jeweils links und rechts der Bühne befunden und die Musiker während der Tanzaufführung der *Gisaeng* die Begleitmusik auf dem hintersten Teil der Bühne gespielt haben.³¹³

Entsprechend der nach westlichem Vorbild veränderten Bedingungen des Aufführungsraums wurden die neuen Bewegungsmodalitäten in die traditionellen koreanischen Tanzstücke eingeführt. Zudem ist die Tatsache erwähnenswert, dass die Bühne – ebenso wie bei der europäischen Guckkastenbühne – gegenüber dem Zuschauerraum angelegt worden war, während zuvor das Publikum sich um den Tanzenden herum gruppiert hatte: Damals ging es beim Zuschauen darum, die Bewegung des Tanzenden nicht als ein zu betrachtendes Objekt, sondern vielmehr als eine Art ‚Stimmung‘, ‚Klima‘ oder ‚Landschaft‘ wahrzunehmen.

Die beschränkte Räumlichkeit des neuen Theaters im Gegensatz zum freien physischen Sich-Mit-Bewegen des Publikums führte zu einer fremden Bewegungskonstruktion, welche eher eine zweidimensionale Wahrnehmung der ‚Bühnenvorderseite‘ beförderte. Das bedeutet, dass die Koexistenz der verschiedenen Perspektiven des Zuschauers auf den tanzenden Körper nun im geänderten Bühnenraum unmöglich geworden war.³¹⁴ Diese Situation könnte

³¹³ Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), Seoul: Korean Culture Council, S.110.

³¹⁴ Besonders für die alten koreanischen Tanzmeister, die sich lange Zeit daran gewöhnt hatten, entweder in einem offenen Raum wie beispielsweise auf dem Markt, auf dem Hof oder im Gartensaal zu tanzen, war solch eine räumliche Veränderung eine Herausforderung. Einer der bekannten koreanischen Tanzmeister Lee Mae-bang, der in den 1930er Jahren beim *Gwonbeon* in der Stadt *Mokpo* den traditionellen koreanischen Volkstanz erlernt hat und für seinen besonders anmutigen und subtilen Bewegungsstil berühmt ist, bevorzugt noch immer seinen Tanz auf einer allseitigen Bühne aufzuführen. Seiner Meinung nach handele es sich bei der Räumlichkeit des koreanischen Tanzes nicht um eine Betonung der Vorderseite, sondern vielmehr um Harmonie aller sichtbaren Seiten einschließlich der Hinter- und Beiseite. Daraus entsteht die schönste Bewegungsanmut. Aufgrund einer solchen künstlerischen Philosophie der koreanischen Bewegungskunst sind nicht wenige volkstümliche Theater- und Tanzaufführungen sowie der traditionelle Ringkampf in Korea nachwievor auf dem kreisförmigen (Bühnen)Raum zu sehen.

Über den Zusammenhang zwischen der Bühnenstruktur und dem Tanz Lee Mae-bangs vgl. Moon, Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsai inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), Seoul: Noonbit, 2001, S.230-239.

man mit der Betrachtung eines gemalten Porträts vergleichen, in welchem der Hinterkopf des Porträtierten zwar vorstellbar aber nicht sichtbar ist. Das Publikum kann sich auf seinem festen Sitzplatz sozusagen die vollständige Körperbewegung des Tänzers nur vorstellen ohne aber sie sich anzuschauen oder miterleben, wie sich der ihm abgewandte Teil des tanzenden Körpers in demselben Moment bewegt. Daraus ergibt sich eine andersartige Wahrnehmung des Publikums, gewissermaßen eine ‚segmentierte Wahrnehmung‘ der Körperbewegungen des Tanzenden. Der unbewegte Körper des Zuschauers hatte somit im Gegensatz zur diffusen Wahrnehmung des vorherigen sich mitbewegenden Zuschauers eine starke Konzentration auf den Bühnenraum zur Folge.

Über diese veränderte Wahrnehmung des Publikums hinaus resultierte aus der räumlichen Veränderung der Bühne eine deutliche Vereinfachung der traditionellen Tanzform. Nach der Einführung des neuen *Gwonbeon*-Systems in der Mitte der 1910er Jahre waren die *Gisaeng* viel häufiger auf der kleineren Bühne der Vergnügungstätten als auf der Bühne des konventionellen Theaters aufgetreten. Zu jedem *Gwonbeon* gehörte eine Art Hauskünstler, der im Hof- oder auch im Volkstanz ausgebildet war, so dass er imstande war, als Meisterlehrer die jungen *Gisaeng* die verschiedenen traditionellen Tanz- sowie Musikgattungen zu lehren.

Allerdings war eine vollkommene Überlieferung des alten Tanzes tatsächlich unmöglich. Dies hat teilweise mit dem zeitgemäß veränderten Geschmack des Publikums und zugleich mit den genannten veränderten Raumbedingungen zu tun. Um ein Tanzstück zum Zweck der Unterhaltung der Gäste aufzuführen, waren eine Verkleinerung des Programms und eine zeitliche Verkürzung des Stückes unvermeidlich. Außerdem war eine Tanzaufführung nun von einer Zeitbeschränkung abhängig geworden, so dass die besonders langen und als langweilig empfundenen Szenen und Bewegungen nach und nach herausgestrichen wurden, um damit die Konzentration sowie das Interesse der Zuschauer vom Anfang bis zum Ende der Aufführung kontinuierlich zu halten.³¹⁵ Ebenso ließ sich die mit traditionellen Instrumenten gespielte Begleitmusik für den Tanz bearbeiten oder gar ganz herausnehmen, falls sie für überflüssig, zu lang oder kompliziert gehalten wurde.³¹⁶

³¹⁵ Vgl. Kim, Cheon-heung, *Seoul yukbaeknyeonsa – Muyong* (Die Geschichte von Seoul seit 600 Jahren – Tanz), Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.226-227.

³¹⁶ Vgl. Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), S.103.

4.3. Übergang des koreanischen Tanzes zur Moderne

In Bezug auf die Bewegungsmodifizierung des koreanischen Tanzes ist es auffallend, dass die dem *Gwonbeon* angehörenden Meisterlehrer selbst die überlieferten Tanzstücke bearbeitet haben. Der Bewegungsstil und zugleich die Bewegungsreihenfolge des traditionellen Tanzes waren je nach dem jeweiligen *Gwonbeon* und dem ihm angehörenden Lehrer auf unterschiedliche Art und Weise umgestaltet worden.

Daraus entstand ein völlig neues Phänomen namens *Yupa* (流派, Schule) unter dem Namen des jeweiligen Künstlers, so dass man noch heute in Korea ein Tanzstück nach der *Yupa* jedes Tanzmeisters unterschiedlich verstehen und erfahren kann. Zum Beispiel versteht man den traditionellen koreanischen Mönchstanz *Seungmu* als kein einheitliches und authentisches Bewegungsprinzip. Stattdessen wird der *Seungmu* in die Schulen von Han Seong-jun und von Lee Mae-bang unterteilt und rezipiert, die jeweils einen differenzierten Charakter und Bewegungsstil aufweisen.³¹⁷ In diesem Zusammenhang schließt sich an dieses vom Künstler abhängige Phänomen der *Yupa* die Frage nach der ‚Choreographie‘ an.

Die wörtliche Zusammensetzung des Begriffs ‚Choreographie‘ aus den Bestandteilen ‚Tanz beziehungsweise Reigen (*choros*)‘ und ‚schreiben (*graphein*)‘³¹⁸ lässt ihn schon auf rein begrifflicher Ebene „als Aufschreibesystem von Tanz und Körperbewegung einerseits und [...] als Prozess und gestaltende Komposition von Tänzen andererseits, oder weiter [...] als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegung in Zeit und Raum“ zu

³¹⁷ Nach Ansicht des Tanzmeisters Lee Mae-bang ist der Tanz von Han Seong-jun entsprechend der neuen Bühnenstruktur stilisiert, so dass Hans Bewegungskonstruktion auf den Zuschauerraum, also auf die Vorderseite des Bühnenraums fokussiert ist. Daraus ist in seinem Tanz eine dynamische Bewegung entstanden, die vor allem vor- und rückwärts orientiert ist und Drehbewegung enthält. Währenddessen legt Lees Tanz ein großes Gewicht auf eine mehrdimensionale Raumwahrnehmung, welche keine Konzentration auf eine bestimmte Richtung oder Seite voraussetzt. Dabei verleiht Lee seinem Tanz einen absoluten Zustand von *Jeong Jung Dong* (Bewegung im Stillstand), aus dem eine ganz andere Art Bewegungsdynamik hervorgerufen wird.

Vgl. Korean Culture Council (Hrsg.), *2005 nyeondo Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 67 – Lee Mae-bang* (The Oral History of Korean Arts Series 67 im Jahr 2005 – Lee Mae-bang), Seoul: Korean Culture Council, 2006, S.48-49.

³¹⁸ Gabriele Brandstetter, *Choreographie*, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005, S.52

verstehen.³¹⁹ Wie die europäischen Bewegungsnotationen seit der Renaissance widerspiegeln, ist die Choreographie als eine Praktik des Bewegungsschreibens mit dem Schreibstil eng verbunden, so dass sich daraus vielfältige Arten des Schreibens, also verschiedene Bewegungsnotationen ergeben haben.

Im Gegensatz zur Musikpartitur oder einem architektonischen Entwurf bezieht eine solche Art des Schreibens nicht nur eine „allographe Aufzeichnungsform“, sondern vielmehr auch eine „autographe (Auf-)Zeichnung“ mit ein.³²⁰ Das heißt jeder Tanzende ‚liest‘ und gleichzeitig ‚interpretiert‘ die Zeichen aus der Notation ganz verschieden in seinem Hier und Jetzt und überträgt sie ebenso unmittelbar auf seinen sich bewegenden Körper. Durch jenen personalisierten Lesakt des Tanzenden kann eine gezeichnete, materialisierte Bewegung gleichzeitig als eine immaterielle, heterogene wahrgenommen werden.

Auf der anderen Seite bedeutet die ‚Notierung der Bewegung‘ jedoch eine schriftliche Systematisierung des flüchtigen Moments. Nelson Goodman zufolge ist ein System „nur dann notational, wenn alle Objekte, die Inskriptionen eines bestimmten Charakters erfüllen, zur selben Erfüllungsklasse gehören, und wenn wir theoretisch festlegen können, daß jede Marke zu höchstens einem besonderen Charakter gehört und jeder Gegenstand Inskriptionen von höchstens einem besonderen Charakter erfüllt.“³²¹ Dies ist besonders plausibel, wenn man sich nicht auf den Lesakt des Interpreten, sondern auf den Schreibakt des Autors, sozusagen des Choreographen als Erfinder des Notationssystems, konzentriert. Mit seinen kreativen Praktiken bemüht sich der Choreograph um die Etablierung eines semiotischen und zugleich semantischen Schreibens und ermöglicht somit eine Übertragung des Geschriebenen auf den eigenen und weiterhin den anderen Körper.

Allerdings muss eine vollkommene ‚Über-‘Tragung‘ einer geschriebenen Bewegung auf den sich bewegenden Körper scheitern, weil die Bewegung nicht dort stattfindet, „wo eine einzelne Bewegung objekthaft isoliert und auf den Begriff gebracht wird (oder dies misslingt), sondern dort, wo wir Bewegung als die Wirkungen zwischen Bewegungen ausmachen.“³²² Das Paradox der choreographischen Bewegungsübertragung oszilliert somit zwischen der

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Gabriele Brandstetter, *Notationen im Tanz. Dance Scripts und Übertragung von Bewegung*, in: dies, Franck Hofmann, Kirsten Maar (Hrsg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i. Br.; Berlin; Wien: Rombach, 2010, S.90.

³²¹ Nelson Goodman (übersetzt von Bernd Philippi), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998 (1997), S.151.

³²² Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels, Ulrike Zellmann, *Übertragungen. Eine Einleitung*, in: dies (Hrsg.), *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i.B.: Rombach, 2007, S.14.

schriftlichen Übertragbarkeit der ausführbaren Bewegung und der körperlichen Unübertragbarkeit dieser geschriebenen Bewegung.

Um den Modernisierungsvorgang des koreanischen Tanzes zu verfolgen, ist es jedoch erforderlich, die Aufmerksamkeit besonders auf die ‚Schreibbarkeit der Bewegung‘ und den ‚Schreibakt als Autorschaft des Choreographen‘ zu richten. Man muss hierbei darüber nachdenken, unter welchen soziokulturellen Umständen die koreanischen Künstler begannen, sich eine graphische (Be)Schreibung der oral beziehungsweise dokumentarisch überlieferten Bewegungen vorzustellen und sie auf eigene Art und Weise zu praktizieren.

Während viele Tanznotationen für den traditionellen koreanischen Hofanz während der Joseon-Periode in vier Traktaten namens *Koryosa Akji* (高麗史樂志), *Akhak Gwebeom* (樂學軌範), *Siyong Mubo* (時用舞譜) und *Jeongjae Mudo Holgi* (呈才舞圖笏記) aufgezeichnet wurden und daher bis heute zu sehen sind, war für den koreanischen Volkstanz bis zum 20. Jahrhundert kein eigentliches Dokument vorhanden. Dies liegt hauptsächlich daran, dass der Volkstanz von Person zu Person überliefert worden war, ohne dass irgendeine schriftliche Niederlegung über die Bewegungsstruktur oder -reihenfolge hinterlassen wurde.³²³

Im Gegensatz zum Volkstanz ließen sich viele Stücke des koreanischen Hofanzes notieren, da diese bei den königlichen Veranstaltungen wiederholt aufgeführt werden sollten. Insofern lässt sich diese Art Notation weniger mit der ‚Choreographie als Bewegungsschreibung in Zeit und Raum‘ als mit einer ‚Dokumentierung der überlieferten rituellen Bewegungsmodi‘ in Verbindung bringen. Jeder Bewegung des Hofanzes ist der philosophische oder religiöse Sinn inhärent, so dass die Bewegungsformation des Hofanzes nicht auf den Gedanken oder Gefühlen des einzelnen Tänzers basiert, sondern vielmehr den kollektiven Glauben an den Frieden, die Ruhe oder auch die Ordnung des Staates repräsentiert. In diesem Zusammenhang geht es bei dem Schreibakt bezüglich des traditionellen Hofanzes – in der Tat sind die Autoren der oben genannten vier Traktate anonym – um eine ‚wiederholte Dokumentierung der festgelegten Bewegung‘.³²⁴ Somit geht

³²³ Vgl. Choi Hae-ree, *A Study of Dance Notation System*, Department of Dance, Graduate School of Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 1990, Vgl. S.49.

³²⁴ Beispielsweise in der Einleitung des alten Traktats *Akhak Gwebeom*, das im Jahr 1493 erschienen war, wurde der Grund seiner Veröffentlichung deutlich erwähnt. Dieser Erwähnung zufolge wurde das Traktat herausgegeben, um zerstörte und fehlende alte Dokumente über die öffentlichen Zeremonien zu revidieren. Dadurch ist erkennbar, dass der Hofanz damals als ein Teil eines Rituals aufgeführt wurde und daher die schriftliche Dokumentierung dieses Tanzes die Konservierung der originären Bewegungsform zum Ziel hatte. Über die Veröffentlichung des *Akhak Gwebeom* vgl. ebd., S.51.

es beim Lesakt des Hoftänczers darum, die schriftlich überlieferten Bewegungen ‚so genau wie möglich‘ zu analysieren und ‚so authentisch wie möglich‘ nachzuahmen.

Allerdings zeigt dies gleichzeitig auf, dass eine authentische und mit dem Dokument quasi identische Ausführung des Hoftänczes unmöglich ist. Dies hat mit der Notierungsweise für den alten koreanischen Tanz zu tun, also unabhängig von deren Bewegungsdokumentierung und –konservierung. Als ein Beispiel dafür gilt die alte koreanische Notation *Siyong Mubo* (Abb.3) aus dem 18. Jahrhundert.³²⁵ Während die vorherigen Notationen die Bewegung ausschließlich schriftlich, sozusagen nur mit einer textlichen Schilderung ohne graphische Begleitung dokumentiert hatten, wurde die Bewegung in *Siyong Mubo* mit Bildern und schlichten sprachlichen Kommentaren zu diesen Bildern aufgezeichnet. Allerdings ist es interessant, dass in jedem Bild nur eine Hauptposition oder –pose entsprechend der festen Reihenfolge des Stückes dargestellt wurde, jedoch ohne konkrete oder systematische Bewegungsschilderungen, wie es vorherige textbasierte Tanznotationen getan hatten. Vielmehr sollte die nicht dargestellte Übergangsbewegung zwischen den gezeichneten Positionen vom Hofkünstler selbst assoziiert werden.³²⁶ Daraus resultierten automatisch choreographische Praktiken wie die Transformation oder die Metamorphose der Bewegungen. Aus diesem Grund waren die traditionellen Tänze aus der *Siyong Mubo* möglicherweise sowohl anhand der schriftlichen Bewegungsdarstellung, die zur Dokumentierung und Fixierung der originären Bewegung beitrug, als auch mithilfe der oralen sowie körperlichen Anweisung der zahlreichen anonymen Hofkünstler weiter überliefert worden.

Die alten koreanischen Tanznotationen sind paradox, insofern sie einerseits (von ihrem Zweck her) als ein Archiv zur Konservierung der überlebten wie überlieferten Bewegungen fungieren, aber andererseits (von ihrer Form her) sich selbst einen freien Raum zur Interpretation erlauben. Dieses Paradox bezüglich der charakteristischen Schriftbildlichkeit

³²⁵ Die noch älteren Dokumentierungen des koreanischen Hoftänczes sind wegen einer sehr ausführlichen sprachlichen Anweisung zum Veranstaltungsort und zur Musik eigentlich als eine Notierung zur Inszenierung einer gesamten Zeremonie zu betrachten. Eine solche schriftliche Anweisung wurde zwar nach einer streng festgelegten Reihenfolge geordnet; aber man kann diese sprachliche Schrift aus heutiger Sicht mehr oder weniger anders als früher interpretieren und rekonstruieren. Außerdem wurden diese alten Dokumente damals nur im alten Chinesisch geschrieben, so dass die heutigen koreanischen Tänzer zum Verstehen des alten Hoftänczes dieses alte Dokument ins heutige Koreanisch übersetzen müssten. Aus einem solchen Übersetzungsakt ergibt sich eine Interpretationsmöglichkeit der alten textlichen Bewegungsdarstellung.

Siehe die beiden Notationen aus *Koryosa Akzi* und *Akhak Gwebeom*, in: ebd, S.94-95.

³²⁶ Vgl. ebd, S.58.

der alten koreanischen Notation hat sich allerdings im modernen Zeitalter stark verringert, in dem nicht nur Hoftanz, sondern auch Volkstanz schriftlich notiert wurde. Die Bewegungsnotation seit dem 20. Jahrhundert weist auf die Autorschaft des bestimmten Künstlers und auf seine Kreativität hin. Es handelt sich dabei nicht nur um Bewegungsüberlieferung, sondern ebenso um Bewegungsübertragung auf die professionellen Tänzer. Diese Erscheinung, die zum Beispiel beim Meisterkünstler Han Seong-jun gut erkennbar ist, zeigt uns einen Übergang der koreanischen Bewegungskunst von der Vormoderne zur Moderne.

4.3.1. Zwischen Bewegungsüberlieferung und –übertragung: Der Fall vom Volkskünstler Han Seong-jun (1874-1942)

Han Seong-jun wurde als Sohn einer Schamanin im Jahr 1874 in Hongseong geboren und ist bis heute als der größte Meister für koreanische Volkskunst in Korea anerkannt. Besonders ist er dafür bekannt, dass er die im ganzen Land verstreuten traditionellen Tanzformen gesammelt und diese dabei in Entsprechung zur neuen modernisierten Bühnenkonstruktion verändert hat.³²⁷ Darüber hinaus wuchs in den 1930er und 1940er Jahren seine Berühmtheit in Korea noch dadurch, dass er den Vertretern des *Sinmuyong* Unterricht in alten koreanischen Tänzen erteilte. Außerdem hat er als beliebter Meisterlehrer sowohl im Seouler *Joseon Gwonbeon* den dort zugehörigen *Gisaeng* als auch in seiner privaten, 1937 in Seoul eröffneten Tanzschule, dem *Institut für Chosun Musik und Tanz* (朝鮮音樂舞蹈研究所), seinen Schülerinnen verschiedenen Tanz- und Musikunterricht gegeben.³²⁸ Seine lebenslange Beschäftigung mit dem koreanischen Tanz überschneidet sich gerade mit der Modernisierungsphase der koreanischen Bewegungskunst, so dass man Hans Reformierung beziehungsweise Bearbeitung des alten Tanzes zu einer genaueren Betrachtung heranziehen kann, um damit die Veränderung der überlieferten Bewegungskunst während der

³²⁷ Vgl. Sung Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), in: dies (Hrsg.), *Hanguk geundaechumui jeontonggwa Sinmuyongui changjojeok gyeseung* (Die Tradition des koreanischen modernen Tanzes und die schöpferische Überlieferung des *Shinmuyong*), Seoul: Minsokwon, 2007, S.89-90.

³²⁸ Vgl. ebd., S.93-96.

künstlerischen Wendezeit in Korea nachzuvollziehen.

Als ein zentraler Charakter von Hans Tanz ist die freie Interpretation der überlieferten Tanzbewegung zu nennen. Das heißt, dass er der festgelegten Struktur des alten Tanzstücks eine Beliebigkeit – im positiven Wortsinn – zu verleihen versuchte. Dies lässt sich beispielsweise in seinem Tanzunterricht beobachten. Der auf Hofkunst spezialisierte Meisterkünstler Kim Cheon-heung hat am Ende des 1930er Jahren den Tanzkurs Hans besucht, um bei ihm den traditionellen Mönchstanz zu lernen, weil Kim diesen Tanz bei mehreren Aufführungen gesehen hat und fasziniert davon war. Allerdings hat er bei Hans Unterricht festgestellt, dass der Lehrer jedem Schüler den Ablauf desselben Tanzes ganz beliebig beibringt. Daher sollen alle Schüler denselben Tanz mehr oder weniger unterschiedlich ausgeführt haben.³²⁹ Han Seong-jun hat sich sozusagen darum bemüht, den bis dahin überlieferten Tanz in jedem Moment spontan neu zu interpretieren und diese gerade interpretierte Bewegungsgestaltung auf den Körper seiner Schülerinnen zu ‚übertragen‘, anstatt die alte – authentische – Bewegungsform als geschlossenes Ganzes zu bewahren und weiter zu ‚überliefern‘.

In diesem Zusammenhang kann man die Frage stellen, welche Bedeutung diese Bewegungsübertragung und die Bewegungsüberlieferung für die Meisterkünstler des koreanischen Volkstanzes um die Jahrhundertwende hatten und wie sie von ihnen rezipiert worden sind. Um dies zu beantworten, muss man vor allem auf den Kultwert der mündlichen Überlieferung aufmerksam machen. Über die Beziehung zwischen mündlicher Überlieferung und Ritus im Allgemeinen stellt Jan Assmann Folgendes fest:

Fest und Ritus kennzeichnen die typische Form, in der schriftlose Gesellschaften die zerdehnte Situation kultureller Texte institutionalisieren. [...] Dazu bedarf es in schriftlosen Gesellschaften eben nicht nur einer Mnemotechnik der Speicherung, sondern auch einer rituellen Ordnung der Präsentation. Die unendliche Menge von Kommunikationssituationen muß zur Kette regelmäßiger Wiederholung geordnet werden. Die Überlieferungsform des Ritus sichert die Präsenhaltung mündlicher kultureller Texte. In dieser Hinsicht bilden die großen Stammesfeste das funktionale Äquivalent des schriftkulturellen Buchmarkts und der Lesesäle von Nationalbibliotheken. Das Da-sein, die kommunikative Präsenz der kulturellen Texte, ist im Bereich mündlicher Überlieferung gar nicht

³²⁹ Vgl. Kim Cheon-heung, *Han Seong Jun ongeul saenggakham* (Erinnerung an Han Seong-jun), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.53-54.

*anders als diskontinuierlich möglich: im rituell festgelegten Rhythmus ihrer Wiedervergegenwärtigung. Die Riten sichern die Kohärenz der Überlieferung. Gedächtniskulturen beruhen auf ritueller Kohärenz.*³³⁰

Von Han Seong-jun, der als Sohn einer Schamanin aufgewachsen war und daher schon als Kind alltäglich feierliche Ereignisse miterlebt hatte,³³¹ wurden der Ritus und der Alltag gewiss als ineinander verschmolzen wahrgenommen. Und die mündliche sowie körperliche Überlieferung der rituellen Bewegung, die er schon früh, ohne sie jemals theoretisch zu erlernen, nur durch alltägliche Wiederholung verkörpert hat, bezeichnet ein wesentliches Merkmal der schriftlosen vormodernen Volkskunst in Korea. Die Bewegungsüberlieferung zur nächsten Generation schließt hierbei auch die durch alltäglichen Umgang sich weitergebende Übertragung der zwar alltäglichen aber zugleich auch schamanischen Körperbewegungen der Mutter auf den Körper ihres Sohnes mit ein. Das bedeutet, dass wegen des Kultwertes der religiösen und rituellen Bewegung deren Übertragung und Überlieferung eng miteinander verbunden, wenn nicht gar ein und dasselbe waren.

Im Vergleich zur früheren rituellen Volkskunst hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Bewegungsübertragung noch deutlich an Bedeutung hinzugewonnen; unabhängig davon, ob sie einen direkten Bezug auf die weitere Überlieferung des alten Bewegungsvokabulars nimmt. Dies hat mit der neuen Erscheinung zu tun, dass keine überlieferte Tanzbewegung sondern eine vom Meisterlehrer bearbeitete beziehungsweise ganz neu konzipierte Bewegung auf die Schülerinnen übertragen wurde. Daraus entstand eine quasi ‚personalisierte‘ Schule des jeweiligen Lehrers, und von da an wurde die Tanzbewegung unter den jeweiligen Namen der diversen Schulen überliefert. In diesem Sinne versteht man nun, dass dem Begriff ‚Überlieferung‘ des Tanzes während der kulturellen Übergangsphase zur Moderne in Korea eine neue Bedeutung gegeben wurde, welche auf die unterschiedlichen stilistischen Eigenheiten des Künstlers hinweist.

All dies ist daran gekoppelt, dass aufgrund theaterräumlicher sowie kunstorganisatorischer Innovationen – wie beispielsweise der Einführung des westlichen Bühnenraums oder der Organisation der konventionellen, kommerziellen Tanzveranstaltung –

³³⁰ Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien*, München: Beck, 2000, S.129-131.

³³¹ Über die Biographie von Han Seong-jun, Sung Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), S.90-91.

der volkstümlichen koreanischen Bewegungskunst der Kultwert allmählich entzogen wurde. Die sukzessive Tilgung eines Kultwertes hat der koreanischen Volkskunst einen neuen Ausstellungswert verliehen, welcher in Hinsicht auf den koreanischen Tanz nicht mehr durch die alltägliche Wiederholung der Riten, sondern durch die Aufführung im Theater oder durch die Probe beim institutionalisierten Tanzkurs zu gewinnen war. Demgemäß wurde die bis dahin übliche und tradierte mündliche Überlieferung langsam in eine schriftliche Überlieferung transformiert. Das heißt, dass es nun um eine ‚Verschriftlichung‘ der Bewegung mit dem Zweck einer Bewegungsübertragung auf die professionellen Nachwuchstänzer ging.

Um eine solche Transformation der Überlieferungsweise mit dem Beispiel von Han Seong-jun darzustellen, möchte ich hier eines seiner Stücke erwähnen. Als eines von Hans Meisterstücken gilt der *Hakmu* (Kranich-Tanz, Abb.4). In der originären Version dieses Tanzes, die in Korea seit dem Mittelalter als Hofanz aufgeführt wurde, verkörpern zwei Tänzer die Bewegungen des Kranichs. Daher ziehen sie jeweils ein am Federkleid des Kranichs orientiertes blaues und gelbes (oder weißes) Kostüm an und führen die typischen und verhaltensmäßigen Bewegungen dieses Tieres aus. Zudem ist das Bühnendekor mit zwei Lotusblüten, östlich und westlich des Aufführungsraums ausgestattet, in denen sich jeweils eine Tänzerin versteckt. In der auf den Bewegungsmustern des Kranichs beruhenden Version picken die beiden Tänzer mit dem Schnabel ihres Kostüms an die geschlossenen Lotusblüten. Danach treten die versteckten Tänzer aus den geöffneten Blumen heraus; jedoch noch vor ihrem überraschenden Heraustreten fliehen die Kranich-Tänzer von der Bühne.³³²

Um 1900 hat Han Seong-jun allerdings diesem alten Stück des Hofanzes eine neue Bewegungskonstruktion gegeben und damit die Philosophie und Ästhetik des hofkünstlerischen *Hakmu* mit dem volkstümlichen Bewegungsmuster des Künstlers verbunden. Der von Han neu kreierte koreanische Tanz ist insofern von der produktiven Überschreitung und Intervention zwischen den unterschiedlichen Bewegungsmechanismen des Hof- und des Volkstanzes gekennzeichnet. Zudem ist Hans neue Version des *Hakmu* von einer ausführlichen Beobachtung sowie Erforschung der Bewegungen des Kranichs charakterisiert. Er hat etwa drei Monate lang verschiedene Experimente und Beobachtungen

³³² Vgl. Kim Cheon-heung, *Hakmu* (Kranich-Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.460-462.

durchgeführt, bei denen er beispielsweise selbst in seinem Zimmer die Bewegungsänderungen eines lebenden gefangenen Kranichs zum Beispiel bei einem Anstieg der Zimmertemperatur untersucht hat.³³³ Überdies habe er, laut einem Hinweis von Hans Meisterschülerin Kang Seon-young, die alltäglichen Bewegungen des Kranichs im Zoo betrachtet und ließ anschließend diese Bewegungen exakt wie möglich nachahmen.³³⁴

Somit wird ein deutlicher Unterschied von Hans Tanz zu der überlieferten alten Bewegungsform erkennbar, und zwar die Umgangsweise mit dem thematischen Objekt des Tanzes. Während sich die Bewegung des Kranichs im alten koreanischen Tanz an den Assoziationen der Zeitgenossen orientierte und entsprechend symbolisiert und zugleich abstrahiert wurde, basiert der Tanz von Han, Seong-jun hingegen auf einem analytischen und sogar ‚wissenschaftlichen‘ Blick des Künstlers auf seinen objektivierten Gegenstand. Zudem ist es eine ebenso interessante Eigenschaft der Bewegungsinszenierung Hans, dass er die Duett-Formation des originären *Hakmu* in eine Trio-Formation umgestaltet hat. In seinem neuen Trio hat Han jedem Tänzer eine eigene Rolle gegeben.³³⁵ Er hat den drei Kranichfiguren jeweils die Rolle des Vaters, der Mutter und des Kindes verliehen, so dass er seiner Bewegungskunst eine kleine Familiengeschichte beigegeben hat. Mit diesem narrativen Charakter war das Stück zu einem besonderen Durchbruch gelangt.³³⁶

Außerdem ist im Zusammenhang mit der Frage nach der Bewegungsüberlieferung zu beachten, dass Han Seong-jun die von ihm beobachteten Bewegungen auf Papier gezeichnet hat. Wenn die Schülerin mit ihrem Körper den flüchtigen Bewegungsmoment des Kranichs ‚repräsentierte‘, hat Han ihre Bewegung – zum Beispiel die Reihenfolge der durch die Schülerin nachgeahmten Fußbewegungen des Kranichs – anschaulich gezeichnet.³³⁷ Zudem

³³³ Vgl. Sung Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), S.114-116.

³³⁴ Vgl. Interview mit Kang Seon-young, in: Moon, Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsau inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.32.

³³⁵ Vgl. Sung Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), S.117.

³³⁶ In der Tat haben die koreanischen sowie japanischen Zeitgenossen, die in den 1930er Jahren Hans *Hakmu* im Theater gesehen haben, diesen Tanz als Hans besten empfunden. Eine solche positive Rezeption beruht wohl auf der Wahrnehmung des Publikums dieser Verknüpfung der koreanischen Bewegungsästhetik mit stärker narrativ-dramaturgischen Elementen.

In Bezug auf den Eindruck der Zeitgenossen siehe, Kim Eul-han, *Myeong gosu Han Seong Jun* (Der berühmte Trommler Han Seong-jun), in: *Chum*, März 1976, S.44-48; Ichikawa Ennosuke (übersetzt von Kim Eul-han), *Joseonui gojeon muyongeul bogo* (Nach dem Anschauen des traditionellen koreanischen Tanzes), in: *Chum*, März 1976, zitiert nach: ebd, S.48-49; Hong Jong-in, *Han Seong Jun ssiui durumi chum* (Kranich-Tanz von Han Seong-jun), in: *Chum*, September 1976, S.50-52.

³³⁷ Diese Zeichnung von Han Seong-jun sei Kang Seon-young zufolge leider verlorengegangen.

hat er jede Bewegung in seiner eigenen Weise bezeichnet,³³⁸ so dass seine Zeichnung semantisch und hermeneutisch wahrnehmbar, sozusagen ‚lesbar‘ wurde.

Hans Versuch der Zeichnung und Bezeichnung der Bewegungen ist als ein Symptom des künstlerischen Paradigmenwechsels in Korea aufzufassen, insofern er nach einer kreativen Umgestaltung der überlieferten volkstümlichen Bewegungskunst und gleichzeitig nach ihrer schriftbildlichen Archivierung strebte.³³⁹ Das heißt, dass diese frühere Form der Choreographie für den koreanischen Tanz eine Bewegungskodifizierung zur Folge hatte, welche jedoch über zwei verschiedene Seiten verfügte: Sie fungierte als „Repräsentationsmedium“, allerdings spiegelte sie gleichzeitig die „Individualisierung von Choreographen, die [...] den Diskursen der Autorschaft und des Werkbegriffs entsprechen können“, wider.³⁴⁰

In diesem Sinne ist Hans (Be)Zeichnung der Bewegung als eine Art ‚literarischer Text‘ zu betrachten – im Unterschied zur alten, anonymen Tanznotation des rituellen koreanischen Hoftanzen als einem ‚kulturellen Text‘. Die Begriffe ‚literarischer Text‘ und ‚kultureller Text‘ entlehne ich hier von Aleida Assmann. Assmann konfrontiert die Historizität des individuellen literarischen Textes mit der Kanonisierung des kollektiven kulturellen Textes, der trotz der Kanonisierung immer wieder erneuert wird.³⁴¹ Dies ist besonders gut anwendbar auf den Unterschied zwischen Hans reformierten Tanz und den traditionellen

Vgl. Interview mit Kang Seon-young, in: Moon, Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsauui inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.32.

³³⁸ Vgl. Sung, Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), S.116.

³³⁹ Ein interessantes Beispiel für die koreanische Tanznotation ist eine Notation vom Meisterkünstler für die Hofkunst Lee Ju-hwan über den *Mönchstanz*. Ebenso wie Kim Cheon-heung habe Lee in den 1930er Jahren bei Han Seong-jun den Volkstanz gelernt und bei Hans Unterricht den *Mönchstanz* notiert. Diese Notation wurde allerdings auf Chinesisch niedergelegt, weil sich der Hofkünstler Lee Ju-hwan an diese traditionelle Notierungsweise für den Hofstanz gewöhnt hatte. In diesem Fall kann die Notation individualisiert werden, sofern Lee den überlieferten schriftlosen Volkstanz in eine festgelegte Darstellungsschrift des Hoftanzen ‚übersetzt‘ hat.

Über die Notation über den *Mönchstanz* von Lee Ju-hwan siehe, Lee Heung-gu, *Han Seong Jun Seungmue daehan sogo*, (Überlegungen über den Mönchstanz von Han Seong-jun), in: Sung Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundaechumui jeontonggwa Sinnmuyongui changjojeok gyeseung* (Die Tradition des koreanischen modernen Tanzes und die schöpferische Überlieferung des *Sinnmuyong*), Seoul: Minsokwon, 2007, S.80-85.

³⁴⁰ Gabriele Brandstetter, *Choreographie*, S.53.

³⁴¹ „Der *literarische Text* steht im offenen Horizont der Geschichte. Diese Geschichte ist von Epochenschwellen, Brüchen, Strömungen, Moden, Horizontverschiebungen skandiert. [...] Der *kulturelle Text* steht im geschlossenen Horizont der Tradition. In diesem Horizont erhebt er Anspruch auf unerschöpfliche, nie veraltende Aktualität. [...] Der Horizont der Tradition gehört zum Rezeptionsrahmen kultureller Texte. Dieser ist gegenüber der Geschichte verschlossen; das heißt jedoch nicht, daß er Wandel grundsätzlich ausschließt. Es gibt keine Tradition ohne Evolution, ohne Bewegung, Wandlung, Erneuerung.“

Aleida Assmann, *Was sind kulturelle Texte?*, in: Andreas Poltermann (Hrsg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin: Erich Schmidt, 1995, S.242-243.

Tanzformen, die zwar kanonisiert wurden aber während ihrer permanenten Überlieferung stetig erneuert worden waren, worauf die verschiedenen Notationsformen für den koreanischen Hofanz es hinweisen.

Der Tanz von Han Seong-jun, in dem die mündliche Überlieferung sukzessiv in eine schriftliche mit dem Gewicht auf eine ‚ent-ritualisierte‘ Bewegungsübertragung verwandelt wird, verortet sich insofern im Übergang von der Vormoderne zur Moderne. Den Unterschied der mündlichen Überlieferung zur schriftlichen definiert Jan Assmann folgendermaßen:

*In der mündlichen Überlieferung kann es nicht zu diesem Bruch zwischen alt und neu kommen, weil sich die In-Gang-Haltung der Überlieferung und die Wiederaufnahme des Überlieferten in der Form der (rituellen) Wiederholung vollziehen. Wiederholung aber bedeutet vollkommene Kongruenz zwischen „einst“ und „jetzt“, alt und neu, Vergangenheit und Gegenwart. **Wiederholung** ist hier kein Problem, sondern eine strukturelle Notwendigkeit. Ohne Wiederholung bricht der Prozeß der Überlieferung zusammen. **Innovation** würde Vergessen bedeuten. Zum Problem wird Wiederholung dort, wo die Tradition im Medium ihrer Speicherung als ein sichtbarer, gewissermaßen verdinglichter Bestand von außen angeschaut werden kann. Diese Sichtbarkeit läßt die Differenz von alt und neu hervortreten. Erst durch die Schriftform gewinnt die Überlieferung eine Gestalt, gegenüber derer sich ihre Träger kritisch und innovativ verhalten können. Erst durch die Schrift gewinnt auch wiederum der Träger die Freiheit, seinen eigenen Beitrag als etwas Neues, Fremdes, Unerhörtes gegenüber der altvertrauten Tradition zur Geltung zu bringen: **unbekannte Lieder, fremdartige Aussprüche, neue Rede, die noch nicht vorgekommen ist, frei von Wiederholung.**³⁴²*

Insofern, die Bewegungsüberlieferung durch – mündliche oder körperliche – direkte Übertragung dem ‚Innovationsdruck‘³⁴³ der schriftlichen Beschreibung der Bewegung gegenübersteht, wohnt der Übergangscharakter zwischen diesen beiden Überlieferungsmodi dem Tanz von Han Seong-jun inne. Denn sein Tanz tritt dort hervor, wo das Überlieferungsmedium transformiert wird und dabei die Kreativität des Künstlers zur Geltung kommt, obwohl das alte Thema und die grundlegenden Bewegungsprinzipien immer noch beibehalten werden.

Allerdings ist dies gleichzeitig, worauf Jan Assmann oben hingewiesen hat, als Prozess der ‚Verdinglichung der Tradition‘ zu verstehen, die schließlich zur Unterscheidbarkeit des

³⁴² Jan Assmann, *Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien*, S.141-142.

³⁴³ Über den ‚Innovationsdruck‘ des schriftlichen Textes siehe, ebd, S.139; Aleida Assmann, *Was sind kulturelle Texte?*, S.242.

Alten vom Neuen führt. Die schlussendliche Ausführung der geschriebenen, verdinglichten, also quasi ‚traditionalisierten‘ Bewegung ist allerdings an die Entfaltung der Persönlichkeit des Tanzenden gebunden. Dieser Aspekt markiert gleichzeitig die Entstehung der koreanischen Tanzmoderne signalisiert, deren Betonung der Individualität des Tanzenden sie in die Nähe zur westlichen Tanzmoderne rückt. In diesem Sinne ist es wichtig zu bemerken, dass die von Han reformierte alte koreanische Bewegungskonstruktion als ein wichtiges Motiv in den koreanischen *Simmuyong* aufgenommen wurde, welcher als eine Pseudo-Tradition mithilfe verschiedener klischeehaften Vorstellungen ‚über‘ Korea konzipiert wurde.

4.3.2. Die Säkularisierung des koreanischen Hoftanzes: Der Fall von Ha Gyu-il (1863-1937)

Wie oben analysiert, weist die Reformierung des koreanischen Tanzes bei Han Seong-jun auf einen Verwandlungsprozess der rituellen, anonymen und mündlichen Bewegungsüberlieferung im koreanischen Tanz zu einer analytischen, personalisierten und schriftlichen Bewegungsübertragung hin. Darüber hinaus wohnt dem Tanz Hans eine ästhetische Osmose zwischen dem traditionellen Hoftanz und dem volkstümlichen Bewegungsvokabular inne, wie es am Beispiel des *Hakmu* erkennbar ist. Diese Hybridisierung von unterschiedlichen Bewegungsstilen auf dem sich bewegenden Körper lässt sich als eine bedeutende Wegmarke des kreativen koreanischen Tanzes innerhalb des modernen Zeitalters verstehen.

Zu der Zeit der Transformierung von Hans Volkstanz hat der koreanische Hoftanz einen Übergang von der Vormoderne zur Moderne auch dadurch vollzogen, dass er vollkommen neu konzipiert wurde und bei öffentlichen Veranstaltungen, wie zum Beispiel einer Industrieausstellung oder dem Geburtstag des japanischen Kaisers, aufgeführt wurde. Den neuen Modus der Bewegungsdarstellung des Hoftanzes möchte ich anhand der Beispiele des *Seongtaekmu* (聖澤舞, Tanz über die Gnade des Königes) und des *Sagomu* (四鼓舞, Tanz mit vier Trommeln) beleuchten, die beide vom Meisterkünstler Ha Gyu-il kreiert wurden. Diese Beispiele spiegeln die Vielfalt der Übergangsweise zur TanzModerne des traditionellen koreanischen Tanzes wider.

Viele dem *Gisaeng*-Verein angehörenden Meisterkünstler haben sich nicht zuletzt seit der Etablierung des kommerziellen Theaters und der Vergnügungsstätten zu Beginn des 20. Jahrhunderts darin vertieft, neue Tanzstücke mit den traditionellen Bewegungselementen, Kostümen und Requisiten zu schaffen. In diesen Stücken war eine authentische Stimmung des koreanischen Tanzes zwar wahrnehmbar, aber im strengen Vergleich mit dem überlieferten traditionellen Tanz erschienen die grundlegenden Gemeinsamkeiten nur sehr schwach.

Bei der Betrachtung dieser neuen Tanzstücke ist es allerdings auffällig, dass sie nicht selten als eine große Attraktion in Verbindung mit staatlichen Veranstaltungen präsentiert worden waren. Als Beispiel ist hier der *Tanz über die Gnade des Königs* besonders erwähnenswert. Im Jahr 1915 hat das japanische Kolonialgouvernement die erste Industrieausstellung (Abb.5) organisiert, die zur Jubiläumsfeier des fünften Jahres der Kolonialisierung Koreas durch Japan vom 11. September bis zum 31. Oktober desselben Jahres in Seoul stattfand. Es waren die Hauptziele dieser Massenveranstaltung, einerseits die Steigerung der Warenproduktion in Korea zu fördern, jedoch andererseits einen Vergleich der Zustände vor und nach der Industrialisierung Koreas unter den kolonialen Bedingungen sichtbar zu machen. Die japanischen Organisatoren wollten auf diese Weise versuchen, den vorherigen agrargesellschaftlichen Stand Koreas dem durch Japan modernisierten neuen Lebensstandard gegenüberzustellen.³⁴⁴

Für diesen Vergleich hatte Japan einen besonderen Akzent darauf gelegt, durch die Schaustellung der vielfältigen Spektakel die Beherrschung Koreas durch Japan zu beschönigen. Dazu haben diverse Ausstellungskonzepte beigetragen, die unter anderem das institutionalisierte Erziehungssystem, den entwickelten Verkehr oder die neu rezipierte westliche Wissenschaft in Korea thematisierten.³⁴⁵ Angesichts dieser Inszenierung waren die koreanischen Besucher letztendlich in die Lage geraten, den globalen Entwicklungsmaßstab an ihre eigene Geschichte anzulegen und dabei sich selbst objektiv zu betrachten.

³⁴⁴ In Bezug auf den Ausgangspunkt, das Ziel sowie das gesamte Konzept dieser Industrieausstellung vgl. Kim Tae-woong, *'Chosen Industrial exhibition' and the political propaganda of Japanese Imperialism in 1915*, in: The Institute of Seoul Studies (Hrsg.), *The Journal of Seoul Studies*, No.18, 2002, 140-143; Kook Sung-ha, *Study of the Educational Characteristics of Exposition (1889-1940)*, in: The Institute for Educational Research at Yonsei Univ. (Hrsg.), *Yonsei Review of Educational Research*, Vol.16 No.1, 2003, 199-202; Cheon Min-jeong, *Study on Chosun Exhibition (1929) Under the Rule of Japanese Imperialism*, Department of Fine Art at SungKyunKwan Univ. (MA Thesis), 2003, S.15-19.

³⁴⁵ Vgl. ebd.

Die kulturpolitische Praktik Japans der Inszenierung der gesamten Rückschrittlichkeit Koreas vor seiner Kolonialisierung hat die veralteten Vorstellungen von einem unkultivierten Korea an ein neues, andersartiges Image geknüpft, nämlich das eines ethnisch und anthropologisch wertvollen Gebietes, welches als schutzbedürftig wahrgenommen wird. Zu diesem Zweck wurden den Ausstellungsbesuchern im Rahmen des Unterhaltungsprogramms auch ganz neuartige Stücke der koreanischen Tanzkunst vorgestellt. Diese beiden Vorstellungen von Korea – zwar veraltet, aber anthropologisch wertvoll –, die auf den koreanischen Tanz projiziert wurden, wurden durch den *Tanz über die Gnade des Königs* anschaulich vor Augen geführt. Diesem Tanzstück wurde eine neue Gestaltung gegeben, welche zwar vom authentischen Konzept des alten koreanischen Hoftanzes ausgegangen war, dennoch aber ganz frei davon kreiert wurde. Demnach ging es hier im Wesentlichen um die ‚Re‘präsentation einer bestimmten Ethnizität der überlieferten koreanischen Tanzkunst.

Der *Tanz über die Gnade des Königs* wurde im Jahr 1915 anlässlich der ersten Industrieausstellung in Korea von Ha Gyu-il kreiert, der bereits als Kind – einer Künstlerfamilie – die koreanische Hofkunst erlernt hatte. Nachdem er sein Amt infolge der Annexion Koreas durch Japan im Jahr 1910 niedergelegt hatte, war er als Meisterlehrer bei mehreren *Gisaeng*-Vereinen tätig. Anschließend ist er vom königlichen Konservatorium *Yiwangjik Aakbu* zum Meisterlehrer berufen worden, wo er als Meisterlehrer von 1926 bis zu seinem Tod im Jahr 1937 die Nachwuchsschüler die koreanische Hofkunst gelehrt hat.

Ähnlich wie bei europäischen Weltausstellungen um 1900 hat das japanische Kolonialgouvernement die erste Seouler Industrieausstellung mit einem mannigfaltigen Unterhaltungsprogramm ausgestattet. Ein Programmpunkt darunter war der *Tanz über die Gnade des Königs*, der von jungen *Gisaeng* aus dem *Dadong Gwonbeon* aufgeführt wurde. Dieser Verein hatte vermutlich vor der Veranstaltung einen „amtlichen Auftrag der japanischen Polizeibehörde“ angenommen,³⁴⁶ so dass der dortige Meisterlehrer Ha Gyu-il eine neue Version des originären *Tanzes über die Gnade des Königs* konzipierte.

Dieses Stück war bereits zu Beginn der Joseon-Dynastie entstanden und beim Empfang ausländischer Abgesandter aufgeführt worden, um damit den chinesischen Kaiser und seine Tugend zu verherrlichen.³⁴⁷ Außerdem wurde es wegen seiner chinesischen

³⁴⁶ Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.211.

³⁴⁷ Vgl. Kim Cheon-heung, *Seongtaek* (Tanz über die Gnade des Königs), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi

Aufführungsprinzipien als *Dangak Jeongjae*, ein koreanischer Hoftanz mit chinesischen Elementen kategorisiert.³⁴⁸ Zu seinen auffälligen Charakteristika zählen vor allem, wie in anderen traditionellen koreanischen Hoftänzen, der Beginn mit einem *Changsa* (Liedtext)³⁴⁹ und die eigenartige Bewegungsformation, die ursprünglich auf einer zentralen Figur und insgesamt acht Nebenfiguren beruhte. Entsprechend der alten chinesischen Philosophie von Yin und Yang wurden diese Nebenfiguren entsprechend der Acht Trigramme zur Weissagung gestaltet.³⁵⁰

Jedoch hat Ha Gyu-il in seiner neuen Version eine philosophische und konzeptionelle Veränderung erprobt. So hat er beispielsweise einerseits die Verherrlichung des chinesischen Kaisers durch die Glorifizierung der japanischen Herrschaft und zudem die Acht Trigramme durch die damaligen dreizehn Provinzen Koreas ersetzt. Daraus ergab sich eine neue Tanzformation, in der sich zwölf Tänzerinnen zunächst um eine Haupttänzerin herum positionierten und anschließend alle dreizehn Tänzerinnen in einer Linie aufstellten. Diese neue Formation erzielte somit sowohl eine Harmonie zwischen den dreizehn Präfekturen Koreas und versuchte zudem ein optimales Kolonialverhältnis zwischen Korea und Japan darzustellen.³⁵¹ Man kann insofern die neue Version des *Tanzes über die Gnade des Königs* bei Ha Gyu-il als ein künstlerisches Mittel zur Ästhetisierung einer politischen Botschaft betrachten.

Über die Veränderung der Tanzformation hinaus kann man andere Spuren der Umgestaltung dieses Tanzes verfolgen, beispielsweise mithilfe eines zeitgenössischen Zeitungsberichtes, der über die Vorbereitung der verschiedenen *Gisaeng*-Vereine auf das Unterhaltungsprogramm für die Seouler Industrieausstellung berichtete. Diesem Bericht zufolge habe der *Dadong Gwonbeon* unter der Leitung von Ha Gyu-il den alten Tanz auf progressive Art und Weise bearbeitet, indem er die Bewegung neu umgestaltete und die

Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.484.

³⁴⁸ Vgl. Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.223.

³⁴⁹ Vgl. Ebd., S.225.

³⁵⁰ Vgl. Ebd., S.209-210.

Zum ausführlichen Ablauf des *Tanzes über die Gnade des Königs* siehe, Kim Cheon-heung, *Seongtaek* (Tanz über die Gnade des Königs), S.484-491.

³⁵¹ Vgl. Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.210-211.

Kostüme mit neuen prächtigen Farben verändert habe.³⁵² Daher scheint die Tatsache selbstverständlich, dass Has Version des *Tanzes über die Gnade des Königs* in Korea heutzutage üblicherweise nicht als authentischer, sondern als kreativer koreanischer Tanz klassifiziert wird.³⁵³

In Hinblick auf den kreativen koreanischen Tanz, der sich gerade im Übergang zwischen Vormoderne und Moderne verortet, macht die Tanzwissenschaftlerin Kim Young-hui auf die zwei wesentlichen Attribute aufmerksam.

Obwohl erstens der kreative koreanische Tanz von der streng festgelegten Konzeption der traditionellen Bewegungskunst ausging und teilweise immer noch davon abhing, wurde er von seiner Funktion her ‚ent-ritualisiert‘. Eine solche Ent-Ritualisierung wurde hauptsächlich daran gekoppelt, dass das Publikum des Hoftanzen nicht mehr nur auf die adlige Schicht beschränkt war, sondern sich bis zur bürgerlichen Schicht erstreckte. Dem modernen koreanischen Publikum erschien dabei der Tanz nicht mehr als das überlieferte Ritual, sondern zunehmend als leichtkonsumierbares Freizeitvergnügen.³⁵⁴

Zweitens wurden die volkstümlichen Bewegungselemente in den Hofanz eingefügt. Während Han Seong-jun sein lebenslang erlerntes folkloristisches Bewegungsprinzip auf das Programm des Hoftanzen angewendet hatte, hat der Meister der Hofkunst Ha Gyu-il versucht, volkstümliche Tanzbewegung in den Hofanz zu integrieren. Zum Beispiel kreierte Ha im Jahr 1916 anlässlich des Geburtstags des japanischen Kaisers ein neues koreanisches Tanzstück namens *Sagomu* (Tanz mit vier Trommeln), und dieses wurde ebenfalls von *Gisaeng* aus dem *Dadong Gwonbeon* aufgeführt. Dieses Stück basierte in der Tat auf einem alten Hofanz, dem *Mugo* (舞鼓, Trommeltanz) aus der mittelalterlichen Koryo-Periode, welcher durch die überlieferten koreanischen Bewegungskomponenten charakterisiert ist und daher in *Hyangak Jeongjae* klassifiziert wird.³⁵⁵

Im Vergleich zum originären *Trommeltanz* (Abb.6), in dem sich nur ein Trommel in der

³⁵² Vgl. *Maeil Sinbo*, 27. April 1915.

³⁵³ Die koreanische Tanzwissenschaftlerin Kim Young-hui ordnet die kreativen Tänze der *Gisaeng* in vier große Kategorien ein: erstens, in den Tanz unter dem Einfluss der neuen Zivilisation und technischen Neuerungen, zweitens, den Tanz mit den traditionellen koreanischen Motiven sowie alten Geschichten, drittens, den Tanz über die Schönheit der Natur und viertens, den Tanz als Rekonstruktion des alten Hof- beziehungsweise Volkstanzen. Kim teilt anhand dessen den *Tanz über die Gnade des Königs* in vierte Kategorie ein.

Vgl. Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.222-223.

³⁵⁴ Ebd., S.225.

³⁵⁵ Über den *Hyangak Jeongjae* siehe das Kapitel 4.1. *Tanzkunst in Korea*.

Mitte der Bühne befindet, sind in der neuen Version von Ha Gyu-il insgesamt vier Trommeln in der Mitte der Bühne kreisförmig platziert. Und während in der alten Version acht Tänzerinnen auftreten und nur vier davon entsprechend der Himmelsrichtung um die einzige große Trommel herum stehen, tauchen in der Version von Ha Gyu-il von Anfang an nur vier Tänzerinnen auf der Bühne auf, von denen jede eine eigene Trommel schlägt. Eine solchermaßen verkleinerte Formation erweist sich als eine typische Figuration des reformierten koreanischen Tanzes, die der neu eingeführten Bühnenräumlichkeit entspricht. Zudem bewegten sich im originären *Trommeltanz* die vier um die einzige Trommel stehenden Tänzerinnen nicht nur auf einem eigenen festen Platz, sondern sie wechselten ihren Standort ständig nach der Himmelsrichtung. Ebenfalls wechseln alle Tänzerinnen in Has *Tanz mit vier Trommeln* zwar ihren eigenen Platz, spielen aber dabei die Trommel der Anderen.³⁵⁶ Aus einer solchen Inszenierung mit einer Betonung auf den individualisierten Umgang mit den Objekten auf der Bühne ergibt sich zudem eine verstärkte Bewegungs- sowie musikalische Dynamik.

Im Übrigen ist es hinsichtlich der Hybridisierung des hofkünstlerischen Bewegungsvokabulars mit dem volkstümlichen beachtlich, dass Ha den musikalischen Rhythmus des Trommelspiels nicht aus dem originären hoftänzerischen *Trommeltanz*, sondern aus dem volkstümlichen *Mönchstanz* entlehnt hat, obwohl er sich selbst auf die Hofkunst spezialisiert hatte. Wie bereits erwähnt, ist der *Mönchstanz* seit dem modernen Zeitalter nach den jeweiligen Schulen unterschiedlich überliefert worden. Beispielsweise an der Schule von Han Young-suk, welche als die Enkelin des Meisterkünstlers Han Seong-jun die Schule ihres Großvaters weiterentwickelt hat, besteht der *Mönchstanz* aus fünf Teilen, von denen jeder einer von fünf Variationen des Rhythmus entspricht.³⁵⁷ In der vierten Szene im *Mönchstanz* dieser Schule schlägt der Tanzende die auf der Bühne stehende Trommel mit

³⁵⁶ Über die Reihenfolge des überlieferten und Has kreativen *Trommeltanzes* siehe, Kim Cheon-heung, *Mugo* (Trommeltanz), in: Ha Ru-mi, Choi, Suk-hee und Choi, Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.454-456; Kim Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.213-217.

³⁵⁷ „In the introduction, the dancer begins with the *Yeombul Jangdan* in a prostrating posture with both arms forward, and **the 1st section** expresses the *Yeombul Jangdan* and *Jajin-Yeombul Jangdan*, and **the 2nd section** the *Taryeong Jangdan* and *Jajin-Taryeong Jangdan*, **the 3rd section** the *Gutgeori Jangdan* and *Jajin-Gutgeori Jangdan*, **the 4th section** the *Gutgeori Jangdan* and the *Jangdan* for playing drum, respectively, and the final section, which is **the 5th section**, completes a finale with the *Gutgeori Jangdan*, holding hands in front of breast in a praying posture.“

Chung Seung-hee, *Traditional Dance of Han Seong-Jun & Han Young-Suk School – Seung-Mu*, S.63.

den beiden schnellsten Rhythmen der koreanischen Volksmusik, nämlich *Jajinmori* und *Hwimori*. Der *Jajinmori*-Rhythmus „besteht aus vier Dreiertakten, umfasst also insgesamt zwölf Zählzeiten“³⁵⁸ und der *Hwimori*-Rhythmus entspricht einem Viervierteltakt im schnellsten Tempo und daher „klingt schon nach einem richtigen Wirbelwind“³⁵⁹. Es galt von daher schon seit langem, dass die charakteristische Schnelligkeit dieser beiden Rhythmen im *Mönchstanz* besonders geeignet ist für den Ausdruck der höchsten Ekstase des Tanzenden vor der endgültigen Befreiung von seinen Sorgen.

In diesem Sinne deutet Ha Gyu-ils Anwendung jener rapiden Rhythmen auf seinen kreativen *Tanz mit vier Trommeln* eine Verstärkung des innerlichen Ausdrucks an – im Unterschied zum traditionellen *Trommeltanz*, dessen Rhythmus und Bewegung eigentlich viel langsamer und dekorativer unter Rücksichtnahme auf die räumliche Harmonie mit dem königlichen Hof konstituiert worden waren. Aus einer solchen ästhetischen Durchdringung volkskünstlerischer Elemente in den Hofanz ergibt sich ein hybridisierter Typus der koreanischen Bewegungskunst, welcher für die „Säkularisierung des koreanischen Hofanzes“³⁶⁰ bezeichnend ist.

³⁵⁸ http://world.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=29116

³⁵⁹ http://world.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=29411

³⁶⁰ Kim Young-hui (hier übersetzt von Autorin), *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, S.226.

5. Koreanische Tanzmoderne und *Sinmuyong* (新舞踊, Neuer Tanz)

5.1. Modernität, Mobilität und *Muyong* (舞踊, Tanz)

*Ishii Baku, der aus Japan stammende und am besten auf den westlichen Tanz spezialisierte Tänzer (Seoyang Mudoga), kommt entweder am Ende dieses Monats oder zu Beginn des kommenden Monats auf Tournee nach Korea. Seine tänzerische Technik wird nicht nur in Japan sondern sogar in Europa, wo westlicher Tanz (Mudo) entstand, anerkannt. Es wird erwartet, dass in Gyeongseong, wo bisher noch keine anerkannten professionellen Tänzer aufgetreten sind, das Feld der darstellenden Künste durch seine Tournee stark bereichert werden wird.*³⁶¹

*Ishii Baku und Ishii Konami, die in Tokyo für ihren westlichen Tanz berühmt sind, führen ihre Aufführung mit der Unterstützung der Gyeongseong Tageszeitung (Gyeongseong Ilbo) vom 21. bis zum 23. dieses Monats in der Seouler Stadthalle durch. [...] Sie haben während ihrer vergangenen Tournee in mehreren westlichen Ländern verschiedene regionale Tanzformen untersucht und dieses Mal haben sie ebenfalls vor, koreanischen Tanz zu untersuchen. Darüber hinaus wollen sie den jungen koreanischen Mädchen im Alter zwischen 12 und 15 Jahren westlichen modernen Tanz lehren und mit ihnen auf Tournee gehen, wenn sie daran Interesse haben.*³⁶²

Die beiden koreanischen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1926 berichten von der ersten Tournee der Tanzkompanie Ishii Bakus in Korea. Anhand dieser zeitgenössischen Berichte ist ein Aspekt der Modernisierung der performativen Künste in Korea erkennbar, die doch parallel zur umfangreichen Reformierung der überlieferten Bewegungskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit existierte.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits dargelegt wurde, nimmt der neue koreanische Tanz bei den alten Meisterkünstlern wie Han Seong-jun und Ha Gyu-il Bezug auf die Entritualisierung sowie Personalisierung, beziehungsweise Autorisierung des überlieferten anonymen Hof- und Volkstanzes. Und in diesem Tanz spielt eine neue künstlerische Erscheinung eine entscheidende Rolle, nämlich die Hybridisierung des

³⁶¹ *Donga Ilbo* (übersetzt von Autorin), 21. Februar 1926.
Gyeongseong ist die heutige Stadt Seoul.

³⁶² *Maeil Sinbo* (übersetzt von Autorin), 21. März 1926.

volkstümlichen Bewegungsvokabulars mit dem hoftänzerischen.

Allerdings war die koreanische Tanzlandschaft im modernen Zeitalter nicht nur von einer solchen Transformation der alten Bewegungsprinzipien als einer neuen ästhetischen Erfahrung gekennzeichnet. Sondern sie wurde eben auch von einer zeitgemäßen radikalen Tendenz zur Verwestlichung geprägt. Diese Tendenz wurde in Korea besonders durch das unmittelbare Kennenlernen der fremden westlichen Bewegungskunst hervorgerufen, welches hauptsächlich entweder durch Tourneen ausländischer Tanztruppen in Korea oder umgekehrt durch Gastspiele der koreanischen Tänzer im Ausland ermöglicht worden war.

Bevor beispielsweise die koreanische Tänzerin Choi Seung-hee zu Beginn der 1930er Jahre auf Tournee nach Japan und anschließend Mitte der 1930er Jahren nach Europa gegangen war, wurden viele ausländische Tänzer bereits ab der Jahrhundertwende nach Korea eingeladen, so dass die Koreaner bei diesen Vorstellungen den fremden Bewegungsstil kennenlernen konnten und auch von ihm beeinflusst wurden. Dieser Prozess des Kulturkontakts weist interessanterweise wiederum auf das vergangene Erlebnis der japanischen Künstler hin,³⁶³ die sich durch die Reformierung der alten Bewegungskunst oder durch das Erlernen des modernen westlichen Tanzes vor Ort und weiterhin sogar durch eine nachträgliche ‚Japanisierung‘ der eigenen Tanzkunst in der modernen globalisierten Kulturtopographie verorten wollten.

Der internationalisierte Kulturkontakt beruht in erster Linie ohne Zweifel auf einer enorm gestärkten Mobilität aufgrund der Entwicklung des modernen Verkehrs.³⁶⁴ Die enge Verbindung der Modernisierung der Bewegungskunst mit der uneingeschränkten Mobilität des tanzenden Körpers wird durch die oben zitierten zwei Zeitungsberichte über Ishiis Tournee leicht ablesbar. In diesen Berichten ist Ishiis Körper als ein interkultureller Knotenpunkt, sozusagen als ein ‚Vehikel‘ beschrieben, das den koreanischen Intellektuellen damals zwar noch fremd erschien, aber ebenso heftig von ihnen ersehnt wurde. Dieses Sehnen lässt sich als ein Symptom des von Karl-Heinrich Bette beschriebenen ‚Aufsuchen

³⁶³ Siehe das Kapitel 3.2.1. *Zwischen der kulturellen Diaspora und Selbstverfremdungserfahrung*.

³⁶⁴ In Korea hat die industrielle Modernisierung nach dem westlichen Vorbild bereits Ende des 19. Jahrhunderts begonnen, so dass beispielsweise im Jahr 1899 die Straßenbahn im Stadtzentrum von Seoul eingerichtet worden war. Im Zuge der endgültigen Annexion durch Japan im Jahr 1910 wurde zudem die Geschwindigkeit der Modernisierung von Seoul stark beschleunigt. Während der japanischen Beherrschung war das Verkehrsnetz durch die Erweiterung der Zuglinien innerhalb Koreas vergrößert worden, so dass bei den koreanischen Landbewohnern die Rundreise oder der Ausflug nach Seoul beliebt geworden war.

Vgl. Kwon Boduerae, *A Visit to Kyoung-Seung and the Idea of ‚New Civilization‘ in 1910’s*, in: The Institute of Seoul Studies (Hrsg.), *The Journal of Seoul Studies*, No.18, 2002.

des räumlich Fernen und Fremden“ betrachten, das „in Synthese mit dem visuellen Erlebnis des Neuen, Noch-nicht-Bekanntes“ geschieht. In diesem Sinne ist die Erfahrung der imaginären „Raumdurchquerung“ durch Wahrnehmung des ‚internationalisierten‘ tanzenden Körpers „als eine Sonderform der alternativen Aneignung von Wirklichkeit zu fassen.“³⁶⁵ Und somit konnte der Blickwinkel des koreanischen Publikums auf das Verständnis der Tanzkunst erweitert werden und zudem auch Einfluss auf seine Weltanschauung ausüben.

Von einer so erheblich veränderten Weltvorstellung und neuem Kulturverständnis geht die koreanische Tanzmoderne aus. Hiermit lässt sich die koreanische Tanzmoderne als der zweite Typus der modernisierten Bewegungskunst in Korea verstehen, der sich von der Veränderung beziehungsweise Reformierung der traditionellen Bewegungskunst als dem ersten Typus unterscheidet. Die maßgebliche Unterscheidung zwischen diesen beiden Typen besteht vor allem darin, ob der Tanzende selbst durch seine eigenen Tanzpraktiken die fremde Kultur oder sogar das moderne Wissen über die Körperbewegung generell verinnerlicht und verkörpert hat. Dies zeigt sich zum Beispiel auch in der Tatsache, dass die modernen Tänzer in Korea ab den 1920er Jahren als professioneller Berufstänzer im Ausland ausgebildet wurden und anschließend auf Tournee in den Westen gingen, nachdem sie im Gegensatz zu den meisten Meisterkünstlern des koreanischen Tanzes eine höhere moderne Schulbildung abgeschlossen hatten.

Demzufolge setzen sich die folgenden Kapitel vorzugsweise mit der Art und Weise der Fremderfahrung im Rahmen der performativen Künste im modernen Korea sowie mit der Verinnerlichung von diesen sinnlichen Erfahrungen durch die modernen koreanischen Tänzer auseinander. Indem sich die nächsten zwei Unterkapitel den Gastspielen der ausländischen Tanztruppen in Korea und dem daraus folgenden Phänomen namens *Sinmuyong* widmen, lässt sich die koreanische Tanzlandschaft während des modernen Zeitalters noch anschaulicher darstellen.

5.1.1. Die Begegnung des koreanischen Publikums mit den westlichen darstellenden Künsten

³⁶⁵ Karl-Heinrich Bette, *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2005, S.75.

Ein etwa 14- oder 15-jähriges Mädchen trug Flügel auf seiner Schulter wie ein Schmetterling und hat sie durch die Luft geschlagen, als ob ein echter Schmetterling fliegen würde. [...] Wir, die Zuschauer, haben uns für die Szene begeistert, in der diese Flügel von vielerlei Farben beleuchtet waren und sich wellenförmig bewegt haben. Dieses Mädchen war eine Russin namens Helen. [...] Dies war das erste Mal in meinem ganzen Leben, dass ich mir westlichen Tanz angesehen habe, und so war ich von diesem Tanz höchst fasziniert.³⁶⁶

Im oben zitierten Artikel aus der koreanischen Tanzzeitschrift *Chum* vermittelt der Theater- und Tanzkritiker Kim Eul-han den nachhaltigen Eindruck vom Schmetterlingstanz eines russischen Mädchens. Dieser Tanz wurde als Zwischenspiel im Jahr 1917 in einem Seouler Kino *Umigwan* während der zehnminütigen Pause zwischen den Filmen aufgeführt.³⁶⁷ Obwohl es damals, wie Kims schriftliches Zeugnis andeutet, in Korea noch recht selten Gelegenheit gab, westlichen Tänze zu sehen, wird die erste Aufführung der westlichen Bewegungskunst schon auf die Jahrhundertwende datiert. Unter anderem auf den Ballabenden, welche die westlichen Diplomaten und Missionare veranstalteten, wurde um 1900 der fremde Tanz aus dem Westen in Korea aufgeführt. Außerdem war bereits im Jahr 1910 eine russische Tänzerin öffentlich auf einer koreanischen Bühne aufgetreten, so dass schon hier das koreanische Publikum mit dem andersartigen Bewegungsvokabular in Berührung kommen konnte.³⁶⁸

Den damals populären westlichen Tanzstil kann man im oben zitierten Bericht Kims wohl nachvollziehen. In Kims Bühnen- und Bewegungsbeschreibung über den Tanz des Mädchens namens Helen ist vor allem unübersehbar, dass die Kombination aus ihrer Bewegung und dem mit einem Schmetterling assoziierten Kostüm sowie dem auf den tanzenden Körper projizierten Lichtspiel die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich gezogen hatte.

Eine derartige Inszenierung der Bewegung, welche recht stark an den berühmten Serpentinanz von Loïe Fuller erinnert, scheint allerdings noch vor der Präsentation der russischen Tänzerin Helen in Korea bekannt und beliebt geworden zu sein. Darauf weist auch

³⁶⁶ Kim Eul-han (übersetzt von Autorin), *Helenui Nabichumgwa Simon Parkui Kopak* (Helens Schmetterlingstanz und Simon Parks Kopak), in: *Chum*, April 1976, S.50-51.

³⁶⁷ Laut Kims Vermutung soll die junge russische Tänzerin Helen eine derjenigen gewesen sein, die angesichts der russischen Revolution im Jahr 1917 aus politischen Gründen ins Exil nach Korea gegangen waren. Vgl. ebd., S.50.

³⁶⁸ Vgl. Kim Young-hui, *20 segicho Hanguk geundaechumui iguk chwihyang* (Die exotische Stimmung des modernen koreanischen Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts), in: *The Performing Arts & Film Reviews*, Vol.17 No.4, Seoul: Hyundai Meehaksa, 2011, S.42.

die neue Art des Tanzes der *Gisaeng* hin. Deren künstlerische Tätigkeit um 1910 knüpfte nicht nur an die Reformierung des traditionellen Tanzes durch den Meisterlehrer, sondern ebenfalls an die Rezeption des modernen westlichen Tanzes an. Ein wichtiges Beispiel ist der sogenannte *Elektrizitätstanz*. Dieser Tanz hat seine Hauptmotive der Bewegung, des Kostüms sowie der Bühnentechnik anscheinend aus dem Serpentinanz Fullers entnommen und wurde so vom Publikum als *Jeongichum* (Elektrizitätstanz) beziehungsweise *Nabichum* (Schmetterlingstanz) bezeichnet. Der genaue Anlass, wie und durch wen dieser Tanz zum ersten Mal in Korea vorgestellt worden war, ist zwar immer noch unbekannt, aber nichtsdestotrotz spiegelt dies eine aktive Rezeption der westlichen Bewegungskunst unter den Koreanern seit der Jahrhundertwende wider.

Diese Tanzform war übrigens bereits im Jahr 1908 in einer koreanischen Zeitung erwähnt worden.³⁶⁹ Nach diesem Zeitungsbericht fand eine Tanzveranstaltung im Theater *Gwangmudae* statt, welches früher als Lagerhaus einer Elektrizitätsgesellschaft gedient hatte. Dementsprechend verfügte das *Gwangmudae* über eine reich eingerichtete Beleuchtung(sanlage). Zu der Zeit hatte das *Gwangmudae*, wie auch die anderen Theater, den Besuchern ein unterhaltungsorientiertes Repertoire mit den populären koreanischen Tänzen wie dem *Mönchstanz* oder dem *Schwerttanz* geboten. Ein beliebtes Stück aus diesem Repertoire war eben der *Elektrizitätstanz*, und diese ganz neue Tanzkunst mit all der elektrischen Beleuchtungstechnik wurde von den *Gisaeng* in mehreren Theatern aufgeführt.

Den Bewegungsstil sowie das Kostüm des *Elektrizitätstanzes* vermittelt uns eine Fotografie aus dem Jahr 1917, die in der Zeitung *Maeil Sinbo* erschienen war. Anhand dieser ist heute zu vermuten, dass die koreanischen *Gisaeng* den Serpentinanz aus Europa konkret nachgeahmt haben.³⁷⁰ Die Fotografie zeigt den *Schmetterlingstanz* einer *Gisaeng* aus dem Seouler *Gwanggyo Gisaeng*-Verein (Abb.7): Eine *Gisaeng* zieht den weißen Hut und das weiße Seidengewand an und breitet ihr Kostüm mit unter dem Gewand versteckten Stäben aus. Zu dieser Fotografie wurde erwähnt, dass dieser *Schmetterlingstanz* in der Nacht elektrisch beleuchtet wird und sich dabei die Tänzerin wie ein Schmetterling zu der militärischen Begleitmusik bewegt.³⁷¹ Diese Erwähnung verweist auf die veränderte, ‚modernisierte‘ Wahrnehmung des koreanischen Publikums. Das heißt, dass dieses durch die

³⁶⁹ Vgl. *Hwangseong Shinmun*, 26. Mai 1908.

³⁷⁰ Siehe, *Maeil Sinbo*, 06. November 1917.

³⁷¹ Vgl. ebd.

entwickelte Lichttechnik und das fremde musikalische Element aus dem Westen auf eine neue ‚semiotische‘ Bewegungstransformation aufmerksam wird. Anhand dieses Beispiels kann man den deutlichen Einfluss der zeitgenössischen westlichen Tanzkunst auf die koreanische Bühnenmode nachvollziehen.

Als ein anderes Beispiel für die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Korea beliebte westliche Bewegungskunst gilt der Tanz einer japanischen Bühnenkunsttruppe namens *Tenkatsu* (天勝). Diese Truppe wurde 1911 von Shokyokusai Tenkatsu, einer japanischen Magierin, begründet und war durch Tournéen in Korea, Taiwan, der Mandschurei und sogar in den USA international berühmt geworden. Vor der Begründung ihrer eigenen Truppe war Shokyokusai Tenkatsu als Magierin und Unterhaltungskünstlerin bereits zwischen 1901 und 1905 auf Tournee in die USA gegangen, so dass sie dadurch in die Lage versetzt worden war, die zeitgenössischen Bewegungs- und zugleich Inszenierungstechniken des Westens kennenzulernen und sie auf ihre eigene Zauberkunst anzuwenden.³⁷²

Anhand des künstlerischen Hintergrundes der Begründerin war die Truppe *Tenkatsu* im Besonderen bekannt für ihre zirkusartige Show mit Zauberei, was auch daran erkennbar ist, dass diese Truppe früher als „Akrobatikgruppe“ oder „Unterhaltungsgruppe“ bezeichnet wurde. Jedoch dehnte sich ihr Programm allmählich über Zirkus und Zauberkunst hinaus bis zum „Jazztanz, Revuetanz, Ballett und des Weiteren dem neu gestalteten japanischen Tanz“ aus.³⁷³

Die Heterogenität des Programms bei der *Tenkatsu* spiegelt einerseits ihre gleichzeitige Rezeption des vielfältigen Bewegungsdukus aus dem Westen wider, der die Bewegungsformen aus den unterschiedlichen Zeitaltern einschließt und daher von ihrer Ungleichzeitigkeit charakterisiert ist. Andererseits deutet sie die begeisterte Offenheit des modernen asiatischen Künstlers für die verschiedenen fremden Tanzgattungen als ‚den Westlichen‘ und die damit verbundene Popularisierung der neuen Art der Bewegungsgestaltung in Fernost an. Insofern die ungleichzeitig entstandenen Tanzformen aus dem Westen außerhalb des Westens als ‚das Westliche‘ homogenisiert wahrgenommen wurden, wurde ihre historische Ungleichzeitigkeit ausgestrichen. Dieser synthetische Charakter konnte von der modernen Truppe *Tenkatsu* durch deren Gastspiele in Korea

³⁷² Vgl. Lee Ju-hee, *Study on Changing Developments of Syokyokusai Tenkatsu's Dance*, in: The Korean Society for Dance Studies (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance Studies*, Vol.34, 2011, S.193-194.

³⁷³ Ebd (übersetzt von Autorin), S.191-192.

bekanntgemacht werden, welche von 1911 bis 1935 durchgehend alle zwei oder drei Jahre in Seoul aufgeführt wurden.³⁷⁴ Um die kulturelle Landschaft im modernen Korea und dem Einfluss des westlichen Bewegungsstils durch diese japanische Truppe darzulegen, ist vor allem die Erwähnung der Hauptwerke von *Tenkatsu* erforderlich.

Das bekannteste Stück dieser Truppe war der sogenannte *Hagoromo Dance* (羽衣舞, Federmanteltanz). *Hagoromo* ist zwar ein altes *Nô*-Stück, eine Liebesgeschichte zwischen Fee und Fischer, aber die von *Tenkatsu* modernisierte Tanzversion hat eigentlich kaum etwas mit diesem originären Stück zu tun. Stattdessen hat die neue Version ihre Bewegungsmotive und technischen Anweisungen von einer italienischen Zirkusperformerin entlehnt, die um die Jahrhundertwende ihren Tanz im Rahmen einer japanisch-italienischen Zauberkunstveranstaltung in Japan präsentiert hatte.³⁷⁵ Obwohl der Tanz dieser italienischen Tänzerin allerdings unter dem gleichen Titel wie das *Nô*-Stück – *Federmanteltanz* – präsentiert worden war, repräsentierte er den damaligen westlichen Tanzstil mit seiner entwickelten Inszenierungstechnik. Die *Tenkatsu* wurde besonders von der Beleuchtungstechnik des Westens enorm beeinflusst, so dass sie in ihrem *Federmanteltanz* beispielsweise den Körper der Tänzer mit Regenbogenfarben beleuchtete.³⁷⁶ Die Truppe hat diesen Tanz bei großen öffentlichen Veranstaltungen in Korea mehrmals gezeigt, wie unter anderem bei der ersten koreanischen Industrieausstellung im Jahr 1915. Jene künstlerische Praxis der prächtigen Lichtbewegung hat zudem die kunstästhetische Phantasie des koreanischen Publikums stark geprägt.

Bei der Industrieausstellung in Korea stellte die *Tenkatsu* zudem ein anderes Stück unter dem Titel *Salome* vor, welches auf dem ebenso betitelten Werk Oskar Wildes basiert. Und auch damit manifestierte die Truppe ihren guten Ruf beim koreanischen Publikum.³⁷⁷ Die Besonderheit dieser neuen Version von *Salome* liegt vor allem darin, dass die *Tenkatsu* das Stück ganz und gar nicht entsprechend dem konventionellen Theater konzipiert hatte. Stattdessen ging sie davon aus, das Theater und den Tanz mit der Zauberkunst zu verbinden. Die Bewegung der Tänzerin wurde ähnlich wie ein Tango konzipiert, so dass das Publikum

³⁷⁴ Zum Ausmaß und der Organisation der Aufführungen der *Tenkatsu* in Korea siehe, ebd., 194-195; Kim Si-jeong, *A Study on Bae Gu-ja's Status in the Dance History*, Department of Dance at Catholic University of Daegu. (MA Thesis), 2007, S.54-55.

³⁷⁵ Vgl. Lee Ju-hee, *Study on Changing Developments of Syokyokusai Tenkatsu's Dance*, S.199.

³⁷⁶ Vgl. Ebd., S.198-199.

³⁷⁷ Vgl. *Maeil Sinbo*, 13. Oktober 1915.

sie exotisch und gleichzeitig erotisch wahrnahm.³⁷⁸ *Salome* war bei der *Tenkatsu* das erste Stück, das die hochkulturellen darstellenden Künste in die populäre unterhaltsame Kunstgattung integrierte.³⁷⁹ Seitdem hat diese Truppe viele revueartige Stücke in Korea präsentiert. Es ist jedoch ein interessantes Phänomen, dass in Korea all diese Stücke überwiegend als mit der westlichen Hochkultur verbunden wahrgenommen wurden. Dies macht eine damals in Korea verbreitete Vorstellung erkennbar, die ‚das Westlichen‘ mit dem Hochkulturellen gleichsetzte. In der Kunst von *Tenkatsu* mit ihrem durchschlagenden Erfolg haben die jungen Koreaner eine starke Inspiration zur Modernisierung der Bewegungskunst gefunden, so dass beispielsweise die berühmte koreanische Tänzerin Bae Gu-ja, die später zur Hauptdarstellerin von *Tenkatsu* wird, bereits als junges Mädchen nach den Gastspielen von dieser Truppe 1915 die Entscheidung traf, die moderne Bewegungstechnik bei dieser Truppe in Japan zu lernen.³⁸⁰

In den 1920er und 1930er Jahren stieß die koreanische Tanzszene auf die noch stärkere künstlerische Strömung aus dem Westen. Angesichts der koreanischen Aufstandsbewegung des ersten März 1919 zum Zweck der Entfesselung vom Kolonialzustand war die Kulturpolitik des japanischen Kolonialgouvernements im Vergleich zum vorangegangenen Jahrzehnt nachsichtiger geworden. Entsprechend gab es nun in Korea vermehrt Gelegenheit, westlichen Tanz anzusehen, da zum Beispiel die Gastspiele der ausländischen Künstler auf koreanischen Bühnen zugenommen haben.

Hierbei ist zuerst die Tournee der koreanischstämmigen Studenten aus Wladiwostok nennenswert. Sie waren in Russland geborene und aufgewachsene Studenten (darunter

³⁷⁸ Vom Salome-Bild des Fin de siècle ließen sich bereits im 19. Jahrhundert im Westen mehrere Künstler wie unter anderem Heine, Mallarmé, Flaubert, Oscar Wilde in der Literatur und Gustave Moreau, Max Klinger, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck in der Malerei inspirieren. In deren Werken wurde die Salome als „die Signatur der schönen, begehrenden und grausamen Femme fatale“ dargestellt. Erst um die Jahrhundertwende tauchte der Tanz der Salome „naturgemäß im Bereich des freien, des exotischen Tanzes“ auf und demgemäß verlieh das Salome-Bild den renommierten Tänzerinnen wie Loïe Fuller kreative Impulse. Des Weiteren sind Salome-Motive in späteren Werken beispielsweise von Valeska Gert und Martha Graham zu finden. Bezüglich der Salome-Interpretation ist nicht zuletzt ein exotisch-erotisches Körperbild der Frauenfigur bemerkenswert, welches häufig mit dem nackten Körper der Tänzerin inszeniert wurde. „Die besondere Art, im Gewande nackt zu erscheinen – den Körper *in* der bewegten Drapierung zu enthüllen –, verbindet zuletzt das Körperbild des Griechischen mit dem Körperbild des Exotischen: in der Pathosformel, deren Erregungspotential in der tänzerischen Verkörperung auf den Zuschauer gelenkt wird. Die Wahrnehmung des Tanzes der Salome durch das Theaterpublikum entspricht dem Blick des Herodes auf den Körper der Tanzenden: auf ihre verführerisch-narzißtische Selbstpräsentation im erotischen Spiel von Enthüllung und Verbergen.“

Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S.225-243.

³⁷⁹ Vgl. Lee Ju-hee, *Study on Changing Developments of Syokyokusai Tenkatsu's Dance*, S.200.

³⁸⁰ Vgl. *Maeil Sinbo*, 14. Mai 1918.

insgesamt sechs Studenten und fünf Studentinnen) und haben im April 1921 zum ersten Mal ihr koreanisches Vaterland besucht, um den koreanischen Zeitgenossen die russische Tanz- sowie Gesangskunst vorzustellen.³⁸¹ Die von ihnen aufgeführten Tänze waren hauptsächlich russische oder ukrainische Volkstänze wie zum Beispiel *Trepak* und *Hopak*, die speziell von leichten und schnellen Schritten gekennzeichnet sind. Einen wichtigen Einfluss auf die koreanischen modernen Künstler hat unter anderem der *Hopak*-Tanz ausgeübt. Der Leiter dieser Studentengruppe, Simon Park, war ebenso ein russischer Student koreanischer Abstammung, und während seines Aufenthalts in Korea hat er als Sänger und Tänzer bei der Aufführung einer bedeutenden modernen koreanischen Theatergruppe *Towolhoe* (土月會) mitgewirkt.³⁸² Simon Parks aktive Tätigkeit spielt bezüglich des später entstandenen koreanischen *Sinmuyong* eine große Rolle, insofern einer der wichtigsten Vertreter des *Sinmuyong*, Cho Taek-won, von ihm die fremden Volkstänze gelernt und damit seine Beschäftigung mit dem westlichen Tanz begonnen hatte. Cho selbst hat bereits in seiner Jugendzeit sogar den gelernten *Hopak*-Tanz bei der Aufführung von *Towolhoe* gezeigt. In seiner Biographie sagt Cho Taek-won:

*Es war der Hopak-Tanz, den ich in meiner Jugendzeit am einfachsten gelernt habe. Und dieser Tanz hat mir die allermeiste Vergnügung bereitet. Denn alle Bewegungen des Hopak-Tanzes waren improvisatorisch. Also hat sich der Tanz in jedem Augenblick je nach dem Gefühl des Tanzenden, dem Wetter oder dem Publikum verändert. Ich habe zwar denselben Hopak getanzt, aber jedes Mal war mein Hopak anders.*³⁸³

Die oben erwähnte ‚improvisatorische Entfaltung des inneren Gefühls‘ und ‚die engere Koppelung der Bewegung mit der theatralischen Umwelt wie unter anderem mit dem Publikum‘ spielen bei Cho Taek-won in Bezug auf seine spätere Tätigkeit als professioneller Tänzer eine wichtige Rolle. Denn seine Erfahrung des modernen westlichen Tanzes, den er in den 1920er und 1930er Jahren bei Ishii Baku in Tokyo studierte, stützte sich teilweise auf das Erlebnis des *Hopak*-Tanzes in den noch früheren Jahren. Chos Wortwahl in den oben zitierten Memoiren zur Beschreibung seines vergangenen Eindrucks beim *Hopak*-Tanzen wie beispielsweise ‚improvisatorisch‘ oder ‚Gefühl des Tanzenden‘ deutet an, dass er durch

³⁸¹ Vgl. *Maeil Sinbo*, 27 und 28. April 1921.

³⁸² Vgl. *Maeil Sinbo*, 12. Mai 1924; Kim Eul-han, *Helenui Nabichumgwa Simon Parkui Kopak* (Helens Schmetterlingstanz und Simon Parks Kopak), S.53-54.

³⁸³ Cho Taek-won (übersetzt von Autorin), *Gasahojeop*, S.26.

seine künstlerischen Praktiken eine inhaltliche Gemeinsamkeit des *Hopak*-Tanzes mit dem modernen Tanz wahrgenommen hat. Dies entspricht seiner Vorstellung, nach welcher die beiden Tanzgenres aufgrund einer solchen Gemeinsamkeit in die gleiche Kategorie, nämlich den ‚westlichen Tanz‘ einzuordnen sind. Für Cho Taek-won ging es daher weniger um den Unterschied zwischen dem ethnischen Volkstanz und dem modernen Tanz, als darum, ‚woher‘ der Tanz kommt, genauer gesagt, ob der Tanz im Westen oder außerhalb des Westens entstanden ist. Damit kommt sozusagen ein mit territorialen Vorstellungen verbundenes Kulturverständnis zum Tragen.

Im Jahr 1926, im Anschluss an die Tournee der Studentengruppe aus Wladiwostok, begab sich ein prägendes historisches Ereignis in der koreanischen Tanzlandschaft. Dies war die erstmalige Tournee der weltweit anerkannten japanischen Tanztruppe Ishii Bakus in Korea. Die zentrale Bedeutung dieser Tournee kann man aus zwei verschiedenen Blickwinkeln beleuchten: Zum einen betrachtet man diese Tournee als die allererste Vorstellung des modernen künstlerischen Tanzes überhaupt in Korea. Und zum zweiten wurde angesichts dieser Tournee das Interesse einiger jungen intellektuellen Koreaner an moderner Bewegungskunst geweckt. Und diese haben sich daher seit der Mitte der 1920er Jahre im modernen Tanz in Japan ausgebildet. Da die zweite Bedeutung in den nächsten Kapiteln mit konkreten Beispielen erläutert wird, möchte ich hier die Aufmerksamkeit auf den Aspekt der Rezeption von Ishiis Tanz durch das koreanische Publikum lenken.

Die Rezeption des modernen Tanzes in Korea begann mit einer Aufführung durch das Tanzensemble Ishii Bakus, die am 21. März 1926 in der Seouler Stadthalle stattfand. Ishii war derjenige, der mit dem alten Tanz unzufrieden war und deshalb statt des alten Tanzes das neue Thema und die neuartige Tanztechnik zugleich erforscht hat. Dadurch, dass er sich leidenschaftlich mit dem kreativen Tanz beschäftigte, dem seine künstlerischen Gedanken innewohnten, war er zu einem einflussreichen Vertreter des Tanzes in Japan geworden.³⁸⁴

Wie an dieser Bemerkung von Kim Eul-han erkennbar ist, wurde der Tanz Ishiis vom koreanischen Publikum von den bis dahin in Korea vorgestellten fremden Bühnenkünsten differenziert wahrgenommen. Besonders auffällig ist, dass Ishiis Tanz vor allem durch

³⁸⁴ Kim Eul-han (übersetzt von Autorin), *Joseon Yesul Hagwongwa Ishii Baku* (Institut für die koreanische Kunst und Ishii Baku), in: *Chum*, Mai 1976, S.53.

Adjektive wie ‚neu‘ und ‚kreativ‘ charakterisiert wird.³⁸⁵ Im Vergleich zu den anderen fremden Bewegungsformen wie Magiekunst, Revuetanz oder dem russischen Volkstanz hat man im modern stilisierten neuen Tanz Ishiis die ausdrucks- und kraftvolle Bewegungsqualität und daraus resultierende Ekstase des Publikums betont.³⁸⁶ Der oben zitierte zeitgenössische Zeitungsartikel nannte ihn sogar „einen über das Gefühl hinausgehenden Tanz ohne Intervention irgendwelcher Sprache oder Grenzen“.³⁸⁷

Die rein pantomimische Bewegung Ishiis mit einem abstrakten und ernsten Thema hat die Wahrnehmungsskala des koreanischen Publikums, das sich bis dahin im Allgemeinen an dekorativen und amüsanten Tanz gewöhnt hatte, enorm verbreitert. Gleichzeitig war der moderne Tanz zum universalen Kommunikationsmodus avanciert, weil er ohne Sprachbarriere und nur durch Bewegung die Gefühlswelt des Menschen thematisiert hat und so alle Zuschauer unabhängig von ihrem kulturellen Hintergrund beeindrucken konnte. Einem zeitgenössischen Bericht vom ersten Tanzabend der zweiten Tournee Ishiis 1927 in Korea zufolge haben sich etwa eintausend Zuschauer bei der Aufführung von Ishiis bekanntestem Solostück *Der Gefangene* an seinem Tanz berauscht.³⁸⁸ Sie hätten sich insbesondere in die Bewegungsmetamorphose des Stücks eingefühlt, so dass sie entsprechend der von der Fesselung über die Szene der mühsamen Entfesselung bis schließlich zum Ausdruck der Müdigkeit verlaufenden Bewegungsnarrative ihre eigene Gefühlsveränderung erfahren konnten.³⁸⁹ Somit hat das Publikum das tanzästhetische Konzept Ishiis erfahren, in welchem der Tanz als „das Gefühl und die Gedanken des Menschen symbolisch ausdrückende, rhythmische Körperbewegung“ definiert wird.³⁹⁰

Neben *dem Gefangenen* hat Ishiis Kompanie dem koreanischen Publikum viele auf verschiedene Art und Weise gestaltete Stücke gezeigt, so dass das Publikum mit einem viel üppigeren Tanzprogramm als üblich in Berührung kommen konnte. Es waren unter anderem die Stücke *Grotesk* und *Wiegenlied*, die von Ishii Baku als ein Tanzgedicht choreographiert

³⁸⁵ Darauf verweist das Auftauchen eines neuen Begriffs, *Sinmuyong*, in den Medien, welcher zur Definition der Art des modernen Tanzes wie jenem von Ishii zum ersten Mal in Korea verwendet wurde. Beispielsweise in einem Zeitungsbericht aus dem Jahr 1926 wurde Choi Seung-hee, die damals bei Ishii den modernen Tanz gelernt hatte, als *Sinmuyongga* (Künstler des neuen Tanzes) bezeichnet. Dies weist darauf hin, dass man damals den Begriff *Sinmuyong* mit dem modernen westlichen Tanz identifizierte.

Siehe, *Maeil Sinbo*, 29. Dezember 1926.

³⁸⁶ Vgl. *Maeil Sinbo*, 14. Oktober 1927.

³⁸⁷ Ebd (übersetzt von Autorin).

³⁸⁸ Über den Inhalt des Stücks siehe das Kapitel 3.2.2. *Die ästhetische Erfahrung fremder Körpersprache im japanischen Tanz: Buyôshi* (舞踊詩, Tanzgedicht).

³⁸⁹ Vgl. *Maeil Sinbo*, 27. Oktober 1927.

³⁹⁰ *Gyeongseong Ilbo* (übersetzt von Autorin), 21. März 1926.

wurden.³⁹¹ Während das eine Stück einen Eindruck aus Shakespeares *Macbeth* thematisiert und von der Musik von Edvard Grieg begleitet wird, transformiert das andere das bekannte *Wiegenlied* von Johannes Brahms in die Tanzform und verwendet dabei das originäre Lied als Begleitmusik. Weil zu dieser Zeit in den meisten Stücken von Ishii, wie in diesen beiden, die westliche klassische Musik als Hintergrundmusik, jedoch von einem kleinen Ensemble, live gespielt wurde, war auch ein Klaviertrio bei seiner Aufführung in Korea eingesetzt. Als ein weiteres bedeutendes Stück Ishiis gilt *Appetit Anregen*, welches aufgrund des tanzästhetischen Einflusses Wigmans von Anfang an als ein Tanz ohne Musik konzipiert worden war.³⁹² Der Kontakt mit jenen performativen sowie interkulturellen Experimenten, in denen die Bewegungskomponente und das musikalische Element des Westens auf den nicht-westlichen Körper übertragen wurden, hat später die koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer dazu ermuntert, das westliche Bewegungsvokabular auf eine ähnliche Art und Weise wie Ishii zu verkörpern und damit eigene Stücke zu choreographieren.

Im modernen ausdrucksvollen Tanz wurde die koreanische Tanzlandschaft nicht nur vom ersten und zweiten Gastspiel Ishiis im Jahr 1926 und 1927 begleitet, sondern auch von einem anderen, einschneidenden Ereignis am Anfang der 1930er Jahre, nämlich der Tournee von Alexander und Clotilde Sacharoff. Diese weltberühmten Startänzer waren diejenigen, deren Tanz eigentlich zum ersten Mal als ‚authentischer moderner Tanz aus Europa‘ in Korea wahrgenommen wurde.

Dem an „antiker Plastik und Relief-Bildlichkeit der Renaissance“³⁹³ orientierten russischen Tänzer Alexander Sacharoff beschied seine eigentümliche Interpretation über die italienischen Renaissance- und Barockkultur einen großen Erfolg in Europa. Sein freier Umgang mit den theatralischen Zeichen wie zum Beispiel der Figur der Darstellung – „Daphnis, Narziß und Orpheus“ – oder dem Kostüm – „ein schweres Brokatgewand“³⁹⁴ – ließ seine Tanzkunst als ‚keine historische Repräsentation‘ erscheinen,³⁹⁵ sondern vielmehr

³⁹¹ Über das Tanzgedicht Ishiis siehe das Kapitel 3.2.2. *Die ästhetische Erfahrung fremder Körpersprache im japanischen Tanz: Buyôshi (舞踊詩, Tanzgedicht)*.

³⁹² Über das Programm der zweiten Tournee der Kompanie Ishii Bakus siehe, *Maeil Sinbo*, 25. Oktober 1927.

³⁹³ Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S.77.

³⁹⁴ Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München: Georg Müller, 1917 (1913), S.161-168.

³⁹⁵ „[...] so bleibt bei ihm etwa das Barock niemals Historie. Ein schweres Brokatgewand ist ihm eine Welt für sich, in der es auf eigene Weise zu leben gilt.“

Ebd., S.168.

als ‚reine Lyrik‘.³⁹⁶ Noch lyrischer als der Tanz ihres Mannes wurde derjenige von Clotilde Sacharoff – ihr Künstlername war Clotilde von Derp – wahrgenommen, weil er nicht nur auf den gleichen Bewegungen wie derjenige Alexanders basierte, sondern darüber hinaus dem europäischen Publikum einen völlig einzigartigen ästhetischen Eindruck hinterließ.³⁹⁷ Eine solche nicht-repräsentative, poetische Kennzeichnung des Tanzes dieses Paares ist zum Beispiel im Wechselspiel der Geschlechterrollen zu sehen. In seinem Tanz – insbesondere in seinen von der griechischen Antike motivierten Studien – stellte Alexander Sacharoff mit seiner männlichen Muskulatur ein weibliches Bewegungsmuster dar, während Clotilde Sacharoff umgekehrt mit ihrem weiblichen Körper die Figur eines Jungen ausdrückte. Insofern befreite sich der Tanz Sacharoffs von einer festgefühten, unbeweglichen Geschlechtsgrenze, und die beiden Körper wurden somit zu einer mehr androgynen, symbolischen Körpergestalt.³⁹⁸

Allerdings scheint die Rezeption des Tanzes Sacharoffs beim koreanischen Publikum wesentlich anders als beim europäischen geschehen zu sein. Denn die Koreaner haben ihre Aufmerksamkeit weniger auf das lyrische Charakteristikum der Bewegungen oder Zwischengeschlechtlichkeit gelegt, als darauf, welchen Sinn der Tanz Sacharoffs in Bezug auf den modernen Tanz in Asien überhaupt gewinnt.

Die Sacharoffs haben ihren Besuch in Korea im Rahmen ihrer ersten Tournee in Fernost unternommen³⁹⁹ und haben dem koreanischen Publikum ihren modernen Tanz am zweiten und dritten März 1931 in der Seouler Stadthalle mit der Unterstützung der *Maeil Sinbo* (Maeil Tageszeitung) vorgestellt.⁴⁰⁰ Allerdings scheint es, dass sie damals trotz ihrer Berühmtheit in Europa im Gegensatz zu manchen ihrer Kollegen wie beispielsweise Anna

³⁹⁶ „Immer ist er der überzeugende Dichter seiner Gesichte, dem der Tanz angeborenes Ausdrucksmittel, geistig beherrschte Sprache von reinstem Wohllaut ist.“

F. O. Bilde, *Alexander und Clotilde Sacharoff, München, November 1927*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 3. Dezember 1927/Januar 1928, S.25.

³⁹⁷ „Noch lyrischer – wenn dieses Wort einen Komparativ zulässt – ist die Kunst Clotilde Sacharoffs. [...] Ihre Stärke ist die poetische Verklärung der schlichten, d. h. nicht gesuchten Dinge, bei deren tänzerischer Versinnbildlichung sie nicht nur die Tiefen eines starken Gemüts, sondern auch die von wundervoller Harmonie erfüllten Linien ihrer Bewegung und das blutvolle Leben der geborenen Tänzerin am reizvollsten zu zeigen vermag, wie etwa im Rosenkavalier-Walzer oder in dem mit Sacharoff getanzten Chopin.“

F. O. Bilde, ebd.

³⁹⁸ Vgl. Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, S.170; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, S.81-82.

³⁹⁹ Alexander und Clotilde Sacharoff haben insgesamt zweimal eine Tournee nach Fernost unternommen. Bei ihrer ersten Tournee vom Januar bis zum März 1931 waren sie – neben Seoul – auf den Bühnen von Tokyo, Peking und Schanghai aufgetreten und beim zweiten Mal, von September bis Anfang November 1934, haben sie dem asiatischen Publikum ihren modernen Tanz in Japan sowie in Schanghai gezeigt.

Vgl. Ein Verzeichnis der nachweisbaren Auftrittsdaten der Sacharoffs in : <http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/auftritte.html>

⁴⁰⁰ Vgl. *Maeil Sinbo*, 01 und 02. März 1931.

Pawlowa in Korea ziemlich unbekannt waren.⁴⁰¹ Jedoch haben ihre Tanzabende als ein wichtiger Wendepunkt hinsichtlich der kulturellen Rezeption des westlichen Tanzes in Korea fungiert, sofern sie vor allem als ‚Ursprung des modernen Tanzes‘ vom koreanischen Publikum aufgenommen worden waren. Der Journalist Cho Pung-yeon hat seinen Eindruck vom Tanz Sacharoffs wie folgt formuliert:

Ihr Tanz war kein Ballett.⁴⁰² In ihrem Tanz habe ich jedoch eine stark akzentuierte rhythmische Bewegung gesehen und sogar den eigentlichen Ursprung des Tanzes von Ishii erkannt, den ich noch davor kennengelernt hatte. Ohne besondere Bühnendekoration und -beleuchtung haben die in ein enges Trikot und geradezu ganz einzigartiges Kostüm gekleideten Tänzer zur Klavierbegleitung nicht auf der Bühne, sondern auf dem Podium getanzt. Während ihres Tanzens habe ich mich gefühlt, als hätte etwas Schweres auf meinen Kopf und mein Herz gedrückt. Dieses Gefühl an sich war ohne Zweifel meine Reaktion auf die Kunst. Nach dem Zuschauen habe ich mich weiterhin zuhause in dieses Gefühl vertieft und mir gedacht – Der sogenannte künstlerische Tanz ist eben ein solcher.⁴⁰³

Chos Bemerkungen zum Tanz Sacharoffs spiegeln wider, dass sich dieser Journalist durch seine persönliche Zuschauererfahrung des Tanzes Sacharoffs als einer ‚authentischen‘ Kunstform bewußt geworden war, welche mit den noch früheren auf den westlichen Tanz ausgerichteten Tanzvorstellungen in Korea nicht gleichzusetzen war. Eine ähnliche Empfindung ist in der Formulierung von Kim Eul-han herauszulesen. In einem Zeitschriftenartikel beschreibt er seine Erinnerung an den Tanz Sacharoffs:

Sobald ich den Tanz der beiden Sacharoffs gesehen habe, wurde ich in einen unbeschreibbaren Rausch versetzt. Ihr subtiles Gefühl und ihre heitere Bewegung waren bis dahin in Korea nicht zu sehen, und der augenfällige Niveauunterschied ihres Tanzes vom bis dahin in Korea gezeigten Tanz Ishiis erstaunte mich. Der Tanz Sacharoffs zeigte uns eine andere Dimension der Bewegungskunst.

⁴⁰¹ Vgl. Cho Pung-yeon, *40 nyeon jeone munoehani bon chumui insang* (Der Eindruck eines Nichtfachmannes über den Tanz vor 40 Jahren), in: *Chum*, November 1977, S.73.

⁴⁰² Allerdings hat Alexander Sacharoff erst als Erwachsene sein Ballettstudium in einer Ballettschule begonnen und bei der Entwicklung seiner Grundlagen zur Körperübung hat er sich teilweise an das Ballettvokabular angelehnt.

„[...] ihm war die Ballettschule nur eine Gelegenheit zur systematischen Durchbildung des Körpers gewesen, mit deren Künstlichkeit er aber nun nicht in der lächerlichen Unnatur der Wadentriller stecken bleiben, die er vielmehr zur gesteigerten Natur, zur Kunst, umformen wollte. [...] Und doch entrang Sacharoff dieser Schule die Möglichkeit, als Problem am eigenen Leibe zu erleben, den Weg der Technik als einen Weg zum Können zu beschreiten.“

Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, S.167.

⁴⁰³ Cho Pung-yeon (übersetzt von Autorin), *40 nyeon jeone munoehani bon chumui insang* (Der Eindruck eines Nichtfachmannes über den Tanz vor 40 Jahren), S.73.

*Nachdem ich ihren Tanz gesehen hatte, hat sich meine Begeisterung für den Tanz der japanischen Tänzer wie Ishii Baku gemildert, weil die Japaner relativ kurze Glieder und eine lange Taille haben und sich deswegen schwer und ungehobelt bewegen.*⁴⁰⁴

Im Kims Sichtweise ist spürbar, dass sich eine perspektivische Umschaltung ereignet hat, die von einem Vergleich der auf den japanischen Körper übertragenen modernen Bewegungsprinzipien mit dem rein ‚authentischen europäischen‘ Bewegungsvokabular Sacharoffs ausgeht. An diese Umschaltung schließt sich Kims Gedanke an eine ‚homosoziale Bewegungsverkörperung‘ an,⁴⁰⁵ in welcher der soziale und kulturelle Hintergrund des Tanzenden eng mit dem Ursprung der spezifischen Tanzgattung verbunden ist: ‚Den westlichen Tanz kann am besten nicht der japanische Tänzer ausführen, sondern der westliche.‘ Insofern konnte der Tanz der Sacharoffs als lebendige Präsentation der europäischen Kultur durch ihre authentischen europäischen Körper in Korea rezipiert werden, obwohl ihre Bewegungskunst in Europa eher als neue kreative Umgangsweise mit spezifischen Themen der mittelalterlichen europäischen Kultur wahrgenommen wurde. Diese Bemerkung des Nicht-Identifizierbarens des asiatischen Körpers mit dem westlichen Bewegungsprinzip wiederholt sich später in den 1930er Jahren bei den koreanischen *Sinmuyong*-Tänzern.

5.1.2. Der Rezeptionswandel des *Sinmuyong* im Zeitalter des *Sin* (新, Neu)

Aus dem durch die Gastspiele der ausländischen Künstler enorm intensivierten Kontakt

⁴⁰⁴ Kim Eul-han (übersetzt von Autorin), *Sacharoff, Lee Jeong Sun grigo Bae Gu Jauil Ildeul*, (Berichten von Sacharoff, Lee Jeong-sun und Bae Gu-ja), in: *Chum*, Oktober 1976, S.73.

⁴⁰⁵ Wie bereits erwähnt wurde, bezeichnet der Begriff ‚homosoziales Theater‘ Kano Ayako zufolge eine spezifische Theaterform wie die japanische *Shinpa*, in der die Frauenrolle nicht mehr wie im traditionellen *Kabuki* vom männlichen Schauspieler sondern von einer Schauspielerin übernommen wird. Diese heterosexuelle Relation der Rolle mit dem biologischen Geschlecht des Darstellenden leiste einen Beitrag zur ‚Typisierung des Realen‘ und somit schließlich zur Unterstützung der homosozialen männlichen Gesellschaft. Im Vergleich zur Umschaltung des Geschlechts in dieser Art Theater möchte ich mit dem Ausdruck ‚homosozialer Tanz‘ eine Umschaltung der Nationalität bezeichnen. Denn in dieser Art Tanz geht es hauptsächlich um eine Identifikation des Bewegungsmusters, der Herkunft des Tänzers und seiner genetischen Körperkondition. Entsprechend wurde nach der Tournee Sacharoffs der moderne Tanz Ishiis vom koreanischen Publikum mehr oder weniger als pseudo-moderner Tanz wahrgenommen, während er vorher als Vorbild des westlichen modernen Tanzes verehrt wurde.

Über das homosoziale Theater siehe das Kapitel 3.1.2. *Die japanische Shinpa: Entstehung einer homosozialen Bühnenkunst*.

mit der fremden Kultur – überwiegend mit der westlichen – ergibt sich in den 1920er Jahren in der koreanischen Tanzszene ein neues kulturelles Phänomen, welches durch das Präfix *Sin* kenntlich gemacht wird. Im Koreanischen bedeutet *Sin* ‚neu‘, und gerade bei der neuen Orientierung der koreanischen Bewegungskunst auf die Tanzmoderne wurde dieses Präfix als sprachliches Instrument verwendet, das einerseits die aktuelle Tendenz zur Verwestlichung widerspiegelt, aber andererseits gleichzeitig zwischen der vertrauten Kunstform als ‚das Alte‘ und der fremden als ‚das Neue‘ differenziert.

Das Präfix *Sin* tauchte erstmals um das Ende des 19. Jahrhunderts in den koreanischen Medien auf – parallel zur Öffnung Koreas zum Verkehr mit dem Ausland – und hat seitdem in Verbindung mit vorhandenen Vokabeln mehrere neue Begriffe erzeugt, wie unter anderem ‚*Sinsago* (Neues Denken), *Sinmunmul* (Neue Einrichtung), *Sinhakmun* (Neue Wissenschaft), *Sinyeoseong* (Neue Frau), *Sinsaenghwal* (Neue Lebenshaltung), *Sinmunhwa* (Neue Kultur)‘.⁴⁰⁶ Der Begriff *Sinmuyong* tauchte jedoch relativ spät in der Mitte der 1920er Jahre auf, weil erst zu dieser Zeit in Korea der Tanz zu sehen war – unter anderem Tanz von Ishii Baku –, der einen solchen Begriff verlangte.

Im Gegensatz zum anderen Präfix *Yang* (洋), das schon früher in den Medien gebräuchlich geworden war und das Westliche vom Koreanischen sprachlich abgegrenzt hatte – beispielsweise bedeutete ‚*Yangchum*‘ wortwörtlich ‚der westliche Tanz‘ –, hat das *Sin* eigentlich der damals aktuellen einflussreichen, westlichen Mode erst den Sinn und Wert des Überlegenen verliehen. Das heißt, dass durch die Verwendung des neuen Präfixes das Westliche nicht nur als ‚das Westliche‘ oder ‚das Andere‘ sondern darüber hinaus als ‚das Neue und Gute‘ aufgefasst wurde.⁴⁰⁷ Die veränderte Tendenz zum Gebrauch des *Sin* statt des *Yang* ist entsprechend lesbar als eine Umstellung von der Raumvorstellung über unterschiedliche kulturelle Territorien – ‚westlich vs. koreanisch‘ – auf eine neue lineare Zeitvorstellung – ‚neu vs. alt‘ beziehungsweise ‚entwickelt vs. unkultiviert‘ –. Es geht hier sozusagen um die ‚Verzeitlichung‘ der verschiedenen Räume.

In den 1920er Jahren wurden zudem viele koreanische Künstler besonders von dem durch Japan rezipierten europäischen Kommunismus beeinflusst, und aus dieser Tatsache entstanden mehrere künstlerische Projekte, welche von der revolutionären Philosophie der kommunistischen Avantgarde ausgegangen waren. Diese Tendenz wurde zu der Zeit als

⁴⁰⁶ Kim Jin-song, *Hyeondaeseongui hyeongseong: Seoule ttanseuholeul heohara* (Entstehung der Modernität: Lass uns Tanzlokale in Seoul eröffnen), Seoul: *Hyeonsil Munhwa Yeongu* 1999, S.25.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd., S.26-27.

Sinheung (新興) bezeichnet, und *Sinheungmuyong* war in diesem Zusammenhang als neuer, avantgardistischer Tanz zu verstehen. Des Weiteren verbreitete sich Ende der 1920er Jahre immer mehr das englische Wort *modern*, das seinerseits den neuen westlichen Lebensstil reflektierte und propagierte. Bezüglich des Tanzes ist es gleichzeitig nicht zu übersehen, dass man in Korea von da an den Tanz mit dem englischen Wort *Ttanseu* (dance) zu bezeichnen begann,⁴⁰⁸ das den modernen westlichen Bühnentanz (*Seoyang Ttanseu*) oder Sozialtanz (*Sagyo Ttanseu*) betraf.⁴⁰⁹

Es ist allerdings auch bemerkenswert, dass *Sinmuyong*, *Sinheungmuyong* und *Ttanseu* trotz ihres jeweiligen unterschiedlichen Entstehungskontextes anscheinend in den 1920er Jahren oder sogar bis zu Beginn der 1930er Jahre ohne einen deutlichen Definitionsunterschied gebraucht und verstanden wurden. Im Jahr 1931 äußert sich Choi Seung-hee zum Verlangen nach einer neuen „Tanzkunstbewegung“, welche der „*Sinmuyong*-Bewegung“ entsprechen soll.

In der Vergangenheit waren alle Künste allein in Besitz der wohlhabenden Schicht oder der Bourgeoisie. Aber unser sich entwickelndes Zeitalter erlaubt das nicht mehr, und alle künstlerischen Kulturen werden nun vom Lebensbewußtsein der Masse widerspiegelt, so dass die Kunst zu einer Waffe zur Schaffung ihres Lebenswegs geworden ist. Jedoch warum tragen unsere Musik und unser Tanz noch immer die klassische, aristokratische und vergnügliche Maske? [...] Manche sagen, dass dem Tanz eine Schönheit der Linie und ästhetische Begeisterung innewohnen müssen. Stimmt. Das klingt ja selbstverständlich. [...] Aber das Proletariat besitzt sein eigenes ästhetisches Interesse. [...] Für uns, das Proletariat geht es darum, wie wir unsere Kunst für die Gesamtbewegung zur Bewältigung der jetzigen und künftigen Probleme verwenden können. [...] Nun in Korea, wo die Sinmuyong-Bewegung bisher noch nicht einmal ausgelöst worden ist, werden wir eine Tanzkunstbewegung unter dem neuen Bewußtsein beginnen müssen.⁴¹⁰

In diesen Worten ist lesbar, dass Choi sich interessanterweise unter dem Begriff *Sinmuyong* einen proletarischen Tanz aus dem Westen vorstellte, dessen Ästhetik von der

⁴⁰⁸ In Bezug auf die chronologische Veränderung der Begriffsverwendung vgl. ebd, S.25-42.

⁴⁰⁹ Vgl. Lee Jae-ok, *Saryoreul tonghae bon Hanguk geundae chum myeongching sogo* (Terminologie des modernen koreanischen Tanzes in den zeitgenössischen Medien), in: Sung Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundae chumui damronjeok ihae* (Diskursive Auseinandersetzung mit dem modernen koreanischen Tanz), Seoul: Minsokwon, 2007, S.238-240.

⁴¹⁰ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Gongyeon mudae seoseo* (Auf der Bühne), in: *Samcheonri*, No.12, Februar 1931.

konventionellen Schönheit abweicht und sich eher an jener der breiten Bevölkerung orientiert. Des Weiteren weist die von Choi ersehnte *Sinmuyong*-Bewegung von ihrem Prinzip her eine Gemeinsamkeit mit dem Tanz aus der Weimarer Republik auf, der das Gewicht vor allem auf die pädagogische Unterstützung des Nachwuchstanzes und auf die sozialkritische, aufgeklärte Einstellung des Proletariats legte.⁴¹¹ Der genaue Bedeutungsunterschied zwischen *Sinmuyong*, *Sinheungmuyong* und *Ttanseu* ist in diesem Zusammenhang nivelliert, so dass sich das Bedeutungsspektrum des Oberbegriffs *Sinmuyong* gleichzeitig immer stärker auffächerte.

Daran schloss sich jedoch in den 1930er Jahren das neue Phänomen an, dass die vorher nicht klar voneinander differenzierten Tanzbegriffe nun voneinander getrennt wahrgenommen wurden. Dabei hat sich eine Bedeutungstransformation ereignet, so dass sich der Begriff *Sinmuyong* im Gegensatz zu seinem etymologischen Ursprung nun vielmehr als ‚neuer koreanischer Tanz mit den westlichen Bewegungselementen‘ verstehen ließ, während der *Sinheungmuyong* und *Ttanseu* jeweils hauptsächlich als ‚moderner westlicher Tanz‘ und als ‚unterhaltsamer Gesellschaftstanz‘ verstanden wurden.⁴¹² Dies weist sogar darüber hinaus darauf hin, dass die koreanischen Tanzbegriffe in den 1930er Jahre eine Bedeutungs differenzierung im Rahmen von Hoch- und Subkultur erfuhren, so dass man beispielsweise *Sinmuyong* als das intellektuelle, hochkulturelle Genre mit dem *Ttanseu* als das popkulturelle kontrastierte.⁴¹³

⁴¹¹ „In der Weimarer Republik partizipierten Tausende von Laien an der modernen Tanzbewegung. [...] Arbeiter wurden zu Tänzern. Außerdem gab es jene Tänzer/innen, die versuchten, durch pädagogische Tanzförderung Jugendlichen und Kindern aus ärmeren Gesellschaftsschichten zu einem kreativen und befreiten Körperbild und Selbstverständnis zu verhelfen. Andere ließen sich nicht so klar politisch einordnen. Sie begriffen den Tanz nicht als politische Plattform und doch waren sie gesellschaftskritisch oder pazifistisch eingestellt und wurden auch in dieser Weise wahrgenommen.“

Yvonne Hardt, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, S.3.

⁴¹² Beispielsweise hieß eine Kategorie der Tanzkünste – von der koreanischen Künstlerin Bae Gu-ja, die sie bei ihrer Aufführung in Ōsaka präsentierte – ‚*Sinmuyong* mit dem koreanischen Ausdruck‘. Bae hat diesen ‚koreanisierten‘ *Sinmuyong* neben dem ‚Tanz mit der koreanischen Volksmusik‘, ‚dem Tanz mit dem koreanischen Kinderlied‘ und ‚dem westlichen Tanz‘ aufgeführt.

Vgl. *Samcheonri*, Vol.4 No.10, Oktober 1932.

⁴¹³ Eine ähnliche Bedeutungstransformation findet man in den beiden Begriffen *Mudo* und *Muyong*. Vor dem Auftauchen des Begriffs *Sinmuyong* wurde die neue Art der Bewegungskunst aus dem Westen um 1920 als *Mudo* oder *Muyong* bezeichnet. Beide Bezeichnungen benennen zwar ‚den Tanz‘, jedoch als einen bestimmten Begriff, welcher dem Tanz, Dance oder Danse im westlichen Sinne entspricht. Noch früher bezeichnete man den Tanz mit dem rein koreanischen Wort *Chum*, das die nominalisierte Form des koreanischen Verbs *chuda* (tanzen) ist. Aber erst durch die Einführung der Begriffe *Mudo* und *Muyong* wurde der Tanz im Koreanischen definierbar. Im modernen Zeitalter in Korea wurde der Tanz sozusagen durch die neue Bezeichnung objektiviert, die eigentlich gar keinen etymologischen Bezug auf das Wort *Chum* nimmt. In den 1920er Jahren schloss *Mudo*

Im Zusammenhang mit der offensichtlichen Begriffsveränderung des *Sinmuyong* ist übrigens sehr auffällig, dass der *Sinmuyong* unabhängig von seiner Entstehung – Umstellung der Raumvorstellung auf eine lineare Zeitvorstellung – wiederum eine Veränderung in seiner inzwischen leicht ideologisch geprägten Wahrnehmung erfährt. Die beschriebenen Raum- und Zeitvorstellungen vermengen sich dergestalt, dass die Vorstellung vom Raum, die sich nun mehr auf einen ethnographischen als auf einen geographischen bezieht, mit einer Vorstellung des Entwicklungsstandes von modern versus unzivilisiert verknüpft. Auf diese Weise etablierte sich die Vorstellung von einer ethnologischen Massenidentität jenseits der bloßen Differenzierung von der anderen Kultur, wie es das frühere Präfix *Yang* nahelegte. Dies führt in Korea schließlich zur Entstehung einer ‚traditionalisierten‘ oder ‚koreanisierten‘ Tanzkunst unter dem Begriff *Sinmuyong*, welche ‚die Vorstellung vom Koreanischen‘ repräsentiert. Ein solcher Prozess der perspektivischen Umwandlung deutet einen Rezeptionswechsel des koreanischen Künstlers sowie Publikums über seine eigene Kunst an.

Tradition vermag sich indes nicht selbst zu tradieren. Sie setzt Rezeption voraus, wo immer eine ‚Wirkung‘ des Vergangenen im Gegenwärtigen erkennbar wird. Auch die klassischen Vorbilder sind nur dort gegenwärtig, wo sie rezipiert werden: wenn unter Tradition etwas Bewegtes und Lebendiges verstanden werden soll, so ist dies als eine Bewegung zu denken, die beim Rezipierenden beginnt, Vergangenes zu sich heranholt und das so Tradierte in ein neues Licht gegenwärtiger Bedeutung rückt. Denn mit der Illusion der selbsttätigen Tradition wird auch der Glaube an den ein für allemal manifesten, ‚objektiven‘ Sinn des klassischen Vorbilds hinfällig. Im Nacheinander verschiedener Rezeptionen erfährt nicht allein der Aufnehmende, sondern auch das Aufgenommene eine Bereicherung.⁴¹⁴

Wie es in den Worten von Jauß nachvollziehbar wird, setzt das Definieren über eine Tradition ein Zeitintervall voraus, in dem die Tradition erst als solche erkannt und rezipiert wird. Insofern ist die Tradition ausschließlich nachträglich zu begreifen und daher spielt das

die Schulgymnastik und den westlichen Tanz der *Gisaeng* mit ein, und *Muyong* war als ein ähnlicher Begriff wie *Mudo* etwa zu Beginn der 1920er Jahre erschienen. Allerdings haben sich die beiden ab den 1930er Jahren wieder stärker voneinander unterscheiden, so dass *Mudo* mit dem nicht-künstlerischen, unterhaltungsmäßigen Tanz im Gegensatz zum künstlerischen *Muyong* gebraucht wurde.

Über den *Mudo* und *Muyong* vgl. Lee Song, *Sinmuyongui gijeomgwa munhwasajeok uiui* (Ausgangspunkt des *Sinmuyong* und seine Bedeutung in der Kulturgeschichte), in: Sung Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundae chumui damronjeok ihae* (Diskursive Auseinandersetzung mit dem modernen koreanischen Tanz), S.204-205.

⁴¹⁴ Hans Robert Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: Hans Steffen (Hrsg.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, S.152.

Jetzt des Rezipierenden eine wesentliche Rolle. Jedem Jetzt wohnt quasi die Möglichkeit für den Perspektivenwechsel auf die Vergangenheit inne. Und eben darauf verweist auch das Beispiel der Begriffsveränderung des *Sinmuyong*, weil der koreanische Tanz im Sinne des *Sinmuyong* in der Tat den überlieferten Tanz als eine Art traditionellen Tanz interpretiert und diesen dann als traditionell koreanisch geltenden Tanz nachträglich auf sich übertragen hat.

Allerdings basiert diese Interpretation des koreanischen Tanzes durch den *Sinmuyong*-Tänzer auf seinem erlernten westlichen Bewegungsvokabular, so dass sich der Maßstab für die Selbstinterpretation des *Sinmuyong*-Tänzers eigentlich außerhalb seiner selbst befindet und ihm daher wesentlich fremd ist. Daran knüpfen sich weitere Fragen: Inwiefern konnte der *Sinmuyong*-Tänzer sich selbst als der koreanische Tänzer definieren, dessen Tanz als originäre, einheimische Bewegungsform betrachtet wird? Aus welchem Anlass erfuhr er einen Perspektivwechsel über seine eigene Identität vom modernen Tänzer zum koreanischen Tänzer? Hans Robert Jauß formulierte in einem Aufsatz, der sich mit dem Verhältnis von Tradition und Modernität auseinandersetzte, „die gegenwärtige Zeit, Generation oder Epoche habe ein Eigenrecht des Neuen und damit einen Fortschritt über das Alte hinaus zu behaupten.“⁴¹⁵ Jedoch was bedeutet ein Fortschritt des Neuen über das Alte hinaus, falls das Neue wie im Fall *Sinmuyongs* auf die illusorische Tradition zurückzukehren versucht?

Der Kern der Antwort auf die diese Fragen lässt sich in der Biographie einer *Sinmuyong*-Vertreterin finden, die von mannigfaltigen kulturell zwischenräumlichen Erfahrungen geprägt ist und sie auf Umwegen zu einem spezifischen kulturellen Bewusstsein geführt hat.

5.2. Pionierin des koreanischen *Sinmuyong* während der Kolonialzeit: Choi Seung-hee (1911-1969)

*Das Innen war nicht von Anfang an da,
sondern trat erst in der Umkehrung der semiologischen Konstellation zutage.*⁴¹⁶

⁴¹⁵ Ebd., S.151.

⁴¹⁶ Karatani Kōjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, S.59.

In seinem Buch *Ursprünge der modernen japanischen Literatur* analysiert Karatani Kôjin im zweiten Kapitel unter dem Titel *Die Entdeckung des Innen* den Transformationsvorgang des *Kabuki* bei Ichikawa Danjûrô anhand des Beispiels von Ichikawas ungeschminktem Gesicht. Während die Japaner bis dahin „in den geschminkten Gesichtern Realität verspürt“⁴¹⁷ hatten, versuchte Ichikawa seit der Meiji-Periode mit seinem ungeschminktem Gesicht Realität auszudrücken und damit das Publikum das wahre Gesicht des Schauspielers wahrnehmen zu lassen. Bei einem solchen theatersemiologischen Paradigmenwechsel geht es nicht um eine „Veränderung der optischen Wahrnehmung“, sondern vielmehr um die „Umkehrung des Ortes, den [...] [das] Gesicht als Begriff (Signifikat) vorrangig“ einnimmt. Das heißt, dass das, „[w]as bis dahin als bedeutungslos erachtet wurde, [...] nun voller Bedeutung [schien].“⁴¹⁸ In Bezug auf diesen Paradigmenwechsel ist zudem nicht zu vergessen, dass die zeitgenössische naturalistische Tendenz des westlichen Theaters einen enormen Einfluss auf Ichikawas Verständnis für das *Kabuki* ausübte, so dass er das *Kabuki* als eine mit dem westlichen Theater vergleichbare Theaterform neu etablieren wollte.

Einen ähnlichen Transformationsvorgang kann man im koreanischen *Sinmuyong* spüren, in dem die Bewegung zum Signifikant wird. Das heißt, dass die *Sinmuyong*-Tänzer nun das Gefühl beziehungsweise die Persönlichkeit des Menschen als Signifikat wahrgenommen haben⁴¹⁹ und dabei die Körperbewegung als Signifikant in Entsprechung zum Ausdruck dieses Signifikats empfunden haben. Da Choi Seung-hee beispielsweise von Ishii Bakus Stück *Der Gefangene* den Eindruck gewonnen hatte, dass „jeder Schritt Ishiis kein bloßer *Chum* [Tanz], sondern Ausdruck von Etwas sein muss“⁴²⁰, fasste sie den Tanz nun eher segmentiert auf: nach dem Ausdrückenden (physische Bewegung) und dem Ausgedrückten (inneres Gefühl). Während sie vorher den Tanz hauptsächlich als ‚das Tanzen‘ beziehungsweise ‚das Sich-Bewegen‘ wahrgenommen hat, das man eher alltäglich, spontan und in entsprechend positiver Stimmung ausführt, liest sie aus dem Tanz Ishiis ganz

⁴¹⁷ Ebd, S.58.

⁴¹⁸ Ebd, S.58-59.

⁴¹⁹ Roland Barthes zufolge sei das Signifikat „kein **Ding**“, sondern „eine psychische Darstellung von dem **Ding**“.

Roland Barthes (übersetzt von Eva Moldenhauer), *Elemente der Semiologie*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1979, S.36-37.

⁴²⁰ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Nau jaseojeon* (Meine Autobiographie), in: Choi Seung-il (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), Gyeongseong : Imundang, 1937, S.37.

im Gegenteil einen ‚persönlichen Ausdruck‘ des Schweren oder Schmerzlichen heraus.⁴²¹ Hier steht die Körperbewegung nicht mehr in enger Beziehung mit ihrer zwecklosen spontanen Ausführung, sondern wird als spezifisches Ausdrucksmittel beziehungsweise als ‚Vermittler‘ neu definiert.⁴²² Über die Alltäglichkeit des Tanzens hinaus handelt es sich bei Choi sozusagen um eine Sinn- und Bedeutungszuschreibung an jede Bewegung. Und solch eine veränderte Wahrnehmung der Bewegung verändert auch ihre ästhetische Auffassung und Erfahrung des Tanzes als ein spezielles (Bühnen)Ereignis, das sich von der alltäglichen oder vertrauten Bewegung unterscheidet.

Allerdings ist es wichtig zu bemerken, dass diese neue Auffassung der Bewegung nicht eigentlich durch die *Sinmuyong*-Tänzer selbst initiiert wurde. Sie beruht vielmehr auf der Tatsache, dass der diesbezügliche aktuelle Kulturdiskurs aus dem Westen und Japan unter den *Sinmuyong*-Tänzern stark verbreitet war. Dies hat wesentlich mit der radikal geänderten japanischen Kulturpolitik in den 1920er Jahren zu tun. Während sich das japanische Generalgouvernement in der ‚erste[n] Phase der Assimilationspolitik gegenüber Korea‘ in den 1910er Jahren auf die ‚Militärherrschaft‘ konzentriert hatte, wurde seine politische Strategie im nächsten Jahrzehnt deutlich entmilitarisiert und liberalisiert, so dass ‚eine japanische ‚Kulturpolitik‘‘ folgte, ‚als deren Grundprinzip das Streben nach ‚Harmonie zwischen Japan und Korea‘ angegeben wurde.‘⁴²³ Diese politische Wende in den 1920er Jahren beruhte hauptsächlich auf der Emanzipationsbewegung der Koreaner vom 01. März 1919 sowie auf dem Einfluss der Taishô-Demokratie aus Japan. Unter diesen veränderten in- und ausländischen soziopolitischen Bedingungen hat sich unter anderem die Zahl der Vorstellungen der ausländischen Tänzer in Korea stark erhöht, so dass sowohl die koreanischen Tänzer als auch das breite Publikum die fremde Bewegungskunst erfahren konnte und weiterhin vom zeitgenössischen kulturellen Diskurs geprägt wurde.⁴²⁴

Um 1930 hat Choi Seung-hee in einem Brief an ihren Bruder Choi Seung-il formuliert,

⁴²¹ Vgl. ebd.

⁴²² ‚Der einzige Unterschied [zwischen dem Signifikat und Signifikant] ist, daß der Signifikant ein Vermittler ist: er bedarf notwendig der Materie; [...] Diese Materialität des Signifikanten zwingt uns ein weiteres Mal, *Materie* und *Substanz* genau zu unterscheiden; die Substanz kann immateriell sein (im Fall der Inhaltssubstanz); es läßt sich also nur sagen, daß die Substanz des Signifikanten stets materiell ist (Laute, Gegenstände, Bilder).‘ Roland Barthes (übersetzt von Eva Moldenhauer), *Elemente der Semiologie*, S.40.

⁴²³ Sung Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*, S.111-112.

⁴²⁴ Über den Zusammenhang zwischen der japanischen Kulturpolitik und der Landschaft der modernen Bewegungskunst in den 1920er Jahren in Korea siehe, Sung, Meung-Heyn, ebd, S.111-130.

dass „sich der klassische Tanz aus der russischen kaiserlichen Tanzschule auflösen muss und stattdessen eine Tanzkunst entstehen muss, welche die Kraft der Masse und zugleich das Gedicht über die Arbeit zu ihrem Gegenstand macht.“ Zudem hat sie in demselben Brief ihren Wunsch ausgesprochen, dass sie „nicht mehr den der Musik untergeordneten Tanz wie bei Duncan oder Nijinski, sondern Wigmans selbständigen Tanz ohne Intervention der Musik anschauen will.“⁴²⁵

An Chois Äußerung ist abzulesen, dass sie sich damals stark am vorbildhaften modernen Tanz aus dem Westen orientiert hat, den sie sich jedoch als eine hybridisierte Bewegungsform des proletarischen Tanzes mit dem deutschen Ausdruckstanz vorstellte. Dies zeigt wiederum, dass Choi den Tanz als ein reines Medium beziehungsweise als ein Signifikant zur Vermittlung des Inhalts des Tanzes – politisches, ideologisches Statement oder Gefühl des Menschen – verstanden hat. Jedoch fehlt es ihrem Verständnis über den Tanz ohne Zweifel an einer eigenen Auseinandersetzung mit der Modernität des neuen Tanzes, weil sie diese Art Tanz nur im Rahmen des Zeitgeistes der modernen westlichen Tänzer verstanden hat. Das spiegelt die Tatsache wider, dass die koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer zu Beginn ihrer Rezeption der westlichen Tanzmoderne die Modernität des Tanzes als kein selbständiges Phänomen, sondern vielmehr als ‚eine globale Mode‘ nachvollzogen haben.

Obwohl Choi Seung-hee ihre Stücke übrigens nicht nur ähnlich dem Wigmanschen Solotanz, sondern auch dem proletarischen Tanz choreographieren wollte, hat sie im Grunde doch starkes Gewicht auf den Ausdruck der Eigenständigkeit und Persönlichkeit jedes Tanzenden gelegt. In einem Text sagte sie: „Kreativ zu sein oder unabhängig zu sein bedeutet [...] ‚Sich selbst‘ zu konfigurieren.“⁴²⁶ Die Konfiguration des Selbst in ihrem Sinne verweist vor allem auf die Vorstellung Wigmans von der Arbeit am Kunstwerk.

*Werk aber meint: werken, wirken, erwirken. Werk heißt: handeln, schaffen und arbeiten. Und so drückt sich in dem Wort ‚Kunstwerk‘, mit dem wir das Ergebnis künstlerischer Gestaltung bezeichnen, bereits aus, worauf es ankommt: die innige Verschmelzung von Vision und Gestalt, die organische Zusammenwirkung von Idee und Tat.*⁴²⁷

⁴²⁵ Choi Seung-il (übersetzt von Autorin), *Nuiegae juneun pyeonji* (Brief an meine Schwester), in: ders (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), S.52-53.

⁴²⁶ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjeege bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), in: Choi Seung-il (Hrsg.), ebd, S.63.

⁴²⁷ Mary Wigman, *Deutsche Tanzkunst*, S.23.

Das Kunstwerk als eine synthetische Zusammenwirkung von Idee und Tat entspricht der kreativen und persönlichen Konfiguration des Selbst, die aus der Fusion der freien Vorstellung, den Gedanken und Gefühlen des Tänzers mit seiner Körperbewegung entsteht. Insofern hängt die vielfältige Gestalt des eigenen Tanzes keinesfalls nur von der „bloße[n] Anordnung der verschiedenen Tanzformen“ ab, sondern vielmehr von der „Erweiterung der Ausdrücke im eigenen Tanz“.⁴²⁸

Jedoch ändert sich Chois Verständnis von der ‚Konfiguration des Selbst‘ in der Mitte der 1930er Jahre offensichtlich. Statt der eigenen Persönlichkeit des Tanzenden wird ‚die Ethnizität als kollektive Persönlichkeit des Volks‘ Teil und Gegenstand dieser Konfiguration. Dies ist in weiteren ebenfalls an ihren Bruder gerichteten Briefen deutlich wahrnehmbar:

*Jedes Mal, wenn ich überall in Japan sehr willkommen und ermutigt bin, denke ich ganz bewusst, dass ich Koreanerin bin. Dann bin ich einerseits sehr erfreut, aber andererseits vergewissere ich mich, dass ich ihnen meine temperamentvolle Leidenschaft zeigen will, bis ich endlich auf die Bühne falle.*⁴²⁹

*Nun gehe ich mit dem koreanischen ‚Rhythmus‘ oder sogar mit dem asiatischen ‚Rhythmus‘ in den Westen, um gegen ihn zu kämpfen. [...] Allerdings zweifle ich daran, ob die koreanische Atemtechnik und der koreanische Rhythmus mir ganz sicher innewohnen, obwohl ich doch daran glaube, dass ich als Koreanerin den ursprünglichen koreanischen Geist und Rhythmus besitze. Ich bin der Meinung, mein Bruder, dass unser Volk und unsere Kunst auf keinen Fall untergehen werden.*⁴³⁰

Der erste Brief berichtet vom Erfolg Choi Seung-hees als renommierter koreanischer Tänzerin in Japan sowie von ihrem Willen zur weiteren künstlerischen Aktivität an diesem Ort. Im Vergleich dazu äußert Choi im zweiten zitierten späteren Brief kurz vor ihrer Abfahrt in den Westen den eigentlichen Zweck ihrer Welttournee und zeigt ernsthaft ihre Zweifel an ihrem Vermögen zur Verkörperung des Kerns des koreanischen Tanzes. In diesen beiden Briefen ist es nun aber auffällig, dass die Identitätsbildung von Choi einen unmittelbaren Bezug auf ihre Erfahrungen von Fremdheit im Ausland nimmt. Demnach stellte sie sich

⁴²⁸ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjeege bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), S.62-63.

⁴²⁹ Choi Seung-il (übersetzt von Autorin), *Nuiegae juneun pyeonji* (Brief an meine Schwester), S.54.

⁴³⁰ Ebd., S.55.

selbst als koreanische Tänzerin während ihrer Tätigkeit in Japan vor, während sie später angesichts ihrer Tournee im Westen die Identität ihres Rhythmus nicht nur als koreanisch, sondern als asiatisch oder orientalisches bezeichnet hat.

Eine solche, gewissermaßen mehrdimensionale Identitätsvorstellung von Choi Seung-hee – bahnbrechende Tänzerin in Korea, koreanische Tänzerin in Japan, asiatische Tänzerin im Westen – scheint symptomatisch, insofern der andere bedeutende Vertreter des koreanischen *Sinmuyong* Cho Taek-won, ähnliche Erfahrungen gemacht hat. Cho war Chois koreanischer Kollege bei Ishiis Kompanie und begann den westlichen zeitgenössischen Tanz vor allem auf die Weise zu lernen, Bücher über die Tanzkunst Wigmans, Duncans und Kreutzbergs intensiv zu lesen.⁴³¹ Bereits zu Beginn seiner Tanzkarriere war Cho der Meinung, dass jeder Tanz „ein denkender Tanz“ sein müsse. So proklamierte er, dass der Tanz (*Chum*) nicht mehr in ein „Tanzen mit der Bewegung“ (舞踊, *Muyong*), sondern vielmehr in ein „Tanzen mit dem Denken“ (舞想, *Musang*) übertragen werden soll.⁴³² Es geht sozusagen um die persönliche Interpretation des Tanzenden als „creator-interpreter“⁴³³ von der von ihm ausgeführten Bewegung. Chos Betonung auf das Bewusstsein des Tanzenden über jede seiner Bewegungen weist auf die Vorstellung der modernen westlichen Choreographen vom synthetischen Charakter des Tanzes der Zukunft hin und verknüpft sich zudem mit der Konfiguration des Selbst im Sinne von Choi Seung-hee.

Allerdings ist die Erfahrung von Fremdheit während seiner Zeit im Westen und in Japan bei Cho Taek-won ebenfalls zum entscheidenden Anlass zur konzeptionellen Transformation seines Tanzes geworden. Zum Beispiel begann Cho schon während seines Aufenthalts in Japan, sich mit dem koreanischen Repertoire zu beschäftigen, so dass er imstande war, bei seinen ersten Tanzabenden in Seoul gleich nach der Rückkehr in seine Heimat im Jahr 1933 dem koreanischen Publikum die koreanischen Image thematisierten Stücke zu präsentieren.⁴³⁴

⁴³¹ Vgl. Cho Taek-won, *Gasahojeop*, S.39-40.

⁴³² Ebd (übersetzt von Autorin), S.55.

⁴³³ Susanne Franco zufolge sind die grundlegenden Prinzipien des Ausdruckstanzes folgende: „dance was aesthetically independent from the other arts; body movement was closely bound to emotional and mental processes and reflected the rhythm of the cosmos; the dancer's role was that of creator-interpreter; and improvisation was of major importance.“

Susanne Franco, *Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions*, in: dies und Marina Nordera (Hrsg.), *Dance discourses: keywords for dance research*, London; New York: Routledge, 2007, S.80.

Dies weist wiederum auf den entscheidenden Einfluss des deutschen Ausdruckstanzes auf die erste Zeit des *Sinmuyong* hin.

⁴³⁴ Vgl. Cho Taek-won, *Nai chum bansegiui yeongyok* (Glorie und Schande in meinem 50-jährigen Tanzleben) S.53-55.

Des Weiteren wurde Cho, als er im Jahr 1937 zum ersten Mal in Paris war, in seiner Überzeugung bestärkt, dass der alte koreanische Tanz modernisiert werden müsse.⁴³⁵ Darüber hinaus hat er nach der Rückkehr aus Europa am Ende der 1930er Jahre begonnen, orientalischen Tanz wie beispielsweise orientalisches Ballett zu choreographieren, welches auf asiatischer Philosophie und Emotion beruht.⁴³⁶

In diesem Zusammenhang lässt sich festhalten, dass die Begriffe ‚Korea‘ oder ‚Orient‘ von den *Sinmuyong*-Tänzern nachträglich als eine Art Gegenbegriff zum Westen neu etabliert worden waren. Somit wurde die Bedeutung der Persönlichkeit als das zentrale Charakteristikum der westlichen Tanzmoderne verändert und schließlich als ‚kollektive Persönlichkeit der spezifischen Masse‘ wie der des Volkes beziehungsweise der Ethnie neu wahrgenommen. Um diese kulturelle Erscheinung im Hinblick auf den koreanischen *Sinmuyong* noch anschaulicher darzulegen, möchte ich im Folgenden die bekannten Tanzstücke der Vertreterin des *Sinmuyong* Choi Seung-hee unter Berücksichtigung ihrer Lebensgeschichte betrachten.

5.2.1. Biographische Skizze der Jahre 1911 bis 1932

In ihrer im Jahr 1937 in Korea veröffentlichten Autobiographie *Nawi jaseojeon* (Meine Autobiographie) schildert Choi Seung-hee anhand vieler Anekdoten ihre Kindheit sowie den Anlass, durch den sie mit der modernen Tanzszene in Kontakt kam. Choi Seung-hee wurde im Jahr 1911, also ein Jahr nach der endgültigen Annexion Koreas durch Japan, in Seoul in einer verarmten aristokratischen Familie geboren. Sie verbrachte ihre Schulzeit an der *Sookmyung*-Mädchenschule in Korea, welche zu dieser Zeit als eine renommierte Ausbildungsstätte der neuen intelligenten Frau angesehen war. Nach ihrem Schulabschluss wollte sie entweder als Stipendiatin für ein Musikstudium nach Japan gehen oder an einer koreanischen Lehrerbildungsanstalt weiter studieren, um direkt nach dem Studium Lehrerin zu werden, da sich ihre Familie damals mit langjährigen finanziellen Schwierigkeiten quälte. Jedoch scheiterte ihr Plan aufgrund der Altersbegrenzung, weil sie die Mädchenschule durch das Überspringen einer Klasse früher als ihre Schulkameradinnen abgeschlossen hatte und

⁴³⁵ Vgl. Ebd, S.56.

⁴³⁶ Vgl. Cho Taek-won, *Gasahojeop*, S.176.

daher für die Zulassung zum Studium noch zu jung war.⁴³⁷

Zu dieser Zeit ereignete sich eine Wende im Leben von Choi Seung-hee. Es waren die ersten Tanzabende Ishii Bakus im Jahr 1926 in Seoul, die erstmals als *Sinmuyong* in Korea vorgestellt wurden. Chois älterer Bruder Choi Seung-il war damals nach seinem Studium in Japan als Schriftsteller und Übersetzer in Korea tätig und beschäftigte sich zudem als ein „progressiver Intellektueller“ mit der Kunstbewegung zur Realisierung des neuen Theaters in Korea.⁴³⁸ Bereits während seines Aufenthalts in Japan hatte er aktuelle Tendenzen der modernen Kunst erfahren, so dass ihm der moderne Tanz Ishiis nicht mehr fremd schien. Als ‚vertrauter und gebildeter Bruder‘ übte er wesentlichen Einfluss auf seine jüngere Schwester aus und brachte ihr letztlich den Tanz als eine selbständige moderne Kunstdisziplin nahe. Nachdem er den Bericht von der ersten koreanischen Tournee der Kompanie Ishiis in der Zeitung gelesen hatte, informierte er seine Schwester darüber, dass Ishii Baku vorhabe, ein paar koreanische Mädchen nach Japan mitzunehmen und sie dort den Tanz zu lehren. Darauf fragte Choi Seung-hee ihren Bruder, was der *Muyong* (Tanz) eigentlich sei.

„Was ist *Muyong*?“

*Ich fragte meinen Bruder. Obwohl ich die Highschool schon abgeschlossen habe, habe ich bis dahin nicht gewusst, was als *Muyong* zu bezeichnen ist. Außerdem habe ich mir noch niemals den sogenannten *Muyong* angeschaut. [...] Ich habe mir nur gedacht, dass *Muyong* das gleiche wie *Chum* sein kann.*

„Der *Muyong* ist *Chum*, aber der künstlerische *Chum*. Er ist die älteste Kunstform des Menschen.“

*Die Antwort meines Bruders auf meine Frage schien mir schwierig zu deuten. Was ich gemacht habe, war nur nach seiner Definition den Tanz als solchen zu verstehen, weil ich meinen Bruder als Künstler hochgeachtet habe.*⁴³⁹

⁴³⁷ Vgl. Choi Seung-hee, *Nai jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.1-13.

⁴³⁸ Ebd (übersetzt von Autorin), S.11.

Die Bewegung, an der Choi, Seung-il teilgenommen hat, war die *Shingeuk*-Bewegung (Bewegung des neuen Theaters). Diese Bewegung wurde unmittelbar von der ab um 1910 entstandenen japanischen *Shingeki*-Bewegung beeinflusst und vor allem von den koreanischen Studenten in Tokyo initiiert. Dem Initiator der *Shingeuk*-Bewegung Kim, Woo-jin zufolge „[liegt] Zweck und Ideal der *Shinkug*-Bewegung [...] im Schaffen des Theaters als Lehranstalt gegenüber dem Volk [...] Die Bewegung des modernen Theaters soll ihren allerletzten Zweck, nämlich die Aufklärung der Bevölkerung, nicht verfehlen. Sie soll auch den Rang einer Kunst, die den humanen Geist kreativ befreien und retten soll, erreichen. Aber in der hier umrissenen Reihenfolge soll der Gedanke des *Shinkug* zunächst mitgeteilt und verbreitet werden.“

Kim Woo-jin (übersetzt von Sung Meung-Heyn), *Von dem angeblich modernen Theater*, in: *Hakjigwang*, Juni 1921, zitiert nach: Sung Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*, S.138.

⁴³⁹ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Nai jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.35.

In dieser Anekdote zeichnet sich bereits ab, dass Choi Seung-hee aufgrund der Hinweise ihres Bruders den Tanz nicht mehr als ‚spontane Entfaltung des enthusiastischen Momentums durch den Körper (*Chum*)‘ im üblichen Sinne, sondern als ‚eine unabhängige Kunstgattung neu definierenden Begriff (*Muyong*)‘ im Sinne einer modernen Kunstdisziplin wahrzunehmen begann. In diesem Sinne unterscheidet sich der Tanz als *Muyong* sowohl vom alltäglichen *Chum*, als auch vom unterhaltsamen Tanz der *Gisaeng* in den Vergnügungsstätten.⁴⁴⁰ Gleichzeitig spiegelt Choi Seung-ils Erläuterung zum Tanz wider, dass der nun als Begriff wahrgenommene Tanz historisch verdinglicht wird, indem er als ‚die älteste Kunstform des Menschen‘ im Rahmen der Kunstgeschichte wahrgenommen wird. Es geht quasi um die neue historisierte Auffassung des koreanischen Intellektuellen über die Tanzkunst.

Das Praktizieren eines ‚in den Begriff verwandelten Tanzes‘ war für Choi Seung-hee erst in Japan möglich. Nach der ersten Aufführung Ishiis in Korea hat Choi Seung-il dem berühmten Choreographen seine Schwester vorgestellt und ihn anschließend darum gebeten, sie nach Japan mitzunehmen und ihr dort den Tanz beizubringen.⁴⁴¹ Ishii hat Choi Seung-hee als seine Schülerin angenommen, und von da an hat sie sich etwa drei Jahre lang bei ihrem Lehrer in Tokyo die fremden Bewegungssprachen angeeignet.

Ihr Aufenthalt in Japan war jedoch ständig durchdrungen von der Auseinandersetzung mit ihrer Identität als Koreanerin. Dies ist beispielsweise wahrnehmbar in der veränderten Artikulation ihres Namens. Ohne sich selbst einen neuen japanischen Namen zu geben, hat Choi mit ihrem eigentlichen Namen ihre Tanzkarriere in Japan begonnen. Obwohl ihr Name weiterhin gleich geschrieben wurde, wurde er jedoch in Japan zur Vereinfachung der Aussprache nicht mehr koreanisch, sondern japanisch artikuliert. Das heißt, dass Choi Seung-hee mit denselben chinesischen Zeichen wie früher (崔承喜), aber gleichzeitig durch die japanisierte Aussprache ihres Namens (Sai Shōki) vorgestellt wurde. Ein solcher sie stark

⁴⁴⁰ Obwohl die *Gisaeng* als das entscheidende Medium bezüglich der weiteren Überlieferung der traditionellen Bewegungskunst fungierten, stellte man ihren sozialen Status mit dem der sogenannten ‚neuen Frauen‘ mit einer höheren Schulausbildung wie Choi Seung-hee gegenüber. Der Tanz, insbesondere der Bühnentanz wurde bis zum Beginn der 1920er Jahre hauptsächlich mit der unterhaltsamen und showmäßigen Aufführung der *Gisaeng* verbunden, so dass Choi Seung-hee bei ihrer Entscheidung für das Tanzstudium bei Ishii sofort auf enorme Vorwürfe ihres Umfeldes einschließlich ihrer eigenen Eltern stoßen musste.

Vgl. Choi Seung-hee, ebd., S.14-15.

⁴⁴¹ Vgl., Ishii Baku, *Joseon chulsinui muyonggae daehayeo* (Über die koreanischen Tänzer), in: *Modern Nihon*, Vol.10 Nr.12, Februar 1939, in: Sung Gi-sook und Kim Kyung-ae (Hrsg.), *Chumui seonguja Cho Taek Won* (Pionier des Tanzes Cho Taek-won), Seoul: Dance Forum, 2006, S.38.

prägender Zustand des Dazwischen – zwischen den gleichen Zeichen und deren veränderter Aussprache sowie zwischen der koreanischen und japanischen Identität als ‚die japanisierte Koreanerin‘ – wird allmählich zum Hauptmerkmal von Chois Tanz.

Über das Problem des Namens hinaus haben die Vorschläge und Kommentare des Lehrers in Bezug auf Chois Identitätsfindung ebenso eine wesentliche Rolle gespielt. Ishii erwähnt in seiner Autobiographie in einer Anekdote über Choi Seung-hee, dass sie als einzige, anders als ihre japanischen Kolleginnen, bei der Fahrt des Trauerzugs des japanischen Taishô-Kaisers dem Zug ihren Rücken zugekehrt hatte. Aus diesem Erlebnis, den schweigenden Widerstand seiner Schülerin aus der japanischen Kolonie zu sehen, entstand Ishiis Pflichtgefühl: „Dieses Ereignis rief in mir die Pflicht wach, Choi Seung-hee dazu anzuleiten, eine wirkliche Künstlerin zu werden.“⁴⁴²

Was hier die Bezeichnung ‚wirkliche Künstlerin‘ bereits andeutet, hat allerdings eine starke Formung der Identität der jungen Choi Seung-hee durch ihren Lehrer zur Folge gehabt. Diese Identitätsformung bezieht sich in diesem Zusammenhang jedoch weder auf die moderne Tänzerin noch auf die japanische, sondern vielmehr auf die koreanische, obwohl Choi als Koreanerin, wie alle anderen Koreaner auch, von der japanischen Kolonialherrschaft offensichtlich gezwungen wurde, sich ihrem Kolonialvaterland zu assimilieren.⁴⁴³ Obwohl sie zu Beginn ihrer Tätigkeit als Tänzerin hauptsächlich in den modernen Stücken Ishiis aufgetreten war,⁴⁴⁴ war Ishii grundsätzlich der Meinung, dass sich die Zielsetzung von Chois Tanz an ihrer ursprünglichen Identität orientieren sollte. Darauf weist beispielsweise das Interview Ishiis mit der koreanischen Zeitung *Maeil Sinbo* hin, das anlässlich der zweiten koreanischen Tournee der Kompanie Ishiis, die vom 26. bis zum 27. Oktober im Jahr 1927 stattfand, geführt wurde. Diese Tournee war eigentlich Chois Debüt auf der koreanischen

⁴⁴² Kang I-hyang (hrsg.) (übersetzt von Autorin), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), Seoul: Jiyangsa, 1993, S.57.

⁴⁴³ Über die Assimilationspolitik sowie die Prinzipien der japanischen Kolonialherrschaft siehe, Sung Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*, S.59-65.

⁴⁴⁴ Einem Zeitungsbericht am 08. Juli 1927 zufolge habe Choi Seung-hee schon ein Jahr nach dem Beginn ihrer Tanzausbildung bei Ishii Baku die Hauptrolle in seinem neuen tanztheatralischen Stück mit dem Titel *Verehrung des Menschen* (人間禮讚) übernommen. An der in der Zeitung abgebildeten Fotografie einer Szene dieses Stücks ist der Stil der Inszenierung, des Bühnenbildes und -kostüms sowie der Bewegung erkennbar, der offenbar auf der europäischen Avantgarde mit ihren geometrischen Prinzipien basiert. Im Bild steht Choi zum Beispiel im stereometrischen rautenförmigen Kostüm, welches mit dem *Triadischen Ballett* Schlemmers assoziiert werden kann. Anhand dieser Fotografie lässt sich die erste Tanzerfahrung Chois wohl erahnen. Vgl. *Maeil Sinbo*, 08. Juli 1927.

Bühne, mit dem sie die enorme Aufmerksamkeit des koreanischen Publikums gewonnen hat. Im Interview äußerte Ishii Baku seine Meinung wie folgt:

*Es lohnt sich nicht, den Tanz ausschließlich vom Anderen zu lernen. Dadurch wird man nur als ein bloßer Tänzer angesehen. Meinen Tanz kann nur ich ausführen. Genau so wie ich, soll Choi Seung-hee hoffentlich in absehbarer Zeit ebenfalls ihren eigenen Tanz kreieren, aber einen Tanz mit ihrem koreanischen Geist.*⁴⁴⁵

In den zitierten Worten Ishiis ist es leicht feststellbar, dass er die Autonomie von Chois Tanz mit ihrer kulturellen Authentizität verbindet, während er seinen eigenen Tanz als eine völlig selbständige Bewegung unabhängig von seiner kulturellen Identität definiert. Dies spiegelt wider, dass Ishii die Entfaltung einer ‚kollektiven Persönlichkeit‘ als die wichtigste Mission seiner Schülerin betrachtet hat. ‚Kollektive Persönlichkeit‘ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass der Tänzer einerseits eine starke Resonanz auf den westlichen modernen Tanz zeigt, der den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit des Tanzenden erzielt, aber andererseits als ‚Vertreter einer ethnisch und kulturell identischen Masse‘ verstanden wird. Von diesem geradezu missionarischen Ansinnen wird Choi nachhaltig geprägt, so dass sie in ihrer Autobiographie die Vertretung ihrer einheimischen Kultur als ihr endgültiges Ziel formuliert hat.

*Ich habe mir gedacht: es gab bisher keinen Koreaner, der danach trachtet, Tänzer zu werden. Deshalb wollte ich mich als Vertreterin Koreas anstrengen, einen Tanz zu schaffen, welcher unsere heimische Tradition und Sitte ins Leben zurückrufen kann. Ich habe dabei an die mir gegebenen Pflicht und Stolz [des koreanischen Publikums] gedacht.*⁴⁴⁶

Es ist der Moment, in dem der Einfluss von außen – beispielsweise der Einfluss des japanischen Lehrers – und der Mechanismus der inneren Selbstassimilation gleichzeitig auf die Identitätsbildung von Choi Seung-hee einwirken und sie sich somit schließlich der eigenen kulturellen Authentizität bewusst wird. Durch diese von außen und innen wirkenden Kräfte wird die ‚Koreanisierung‘ ihrer Choreographie wesentlich beschleunigt und ihr Pflichtgefühl zur Realisierung des koreanischen Tanzes als eine unabhängige

⁴⁴⁵ *Maeil Sinbo* (übersetzt von Autorin), 30. Oktober 1927.

⁴⁴⁶ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Nai jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.21.

hochkünstlerische Gattung verstärkt.

Nach ihrer dreijährigen Tanzausbildung hat Choi wegen verschiedener Probleme einschließlich eines verschlechterten Gesundheitszustands Ishiis dessen Tanzschule verlassen und war im Jahr 1929 nach Korea zurückgekehrt. Nach ihrer Rückkehr hat sie ihre Tätigkeit in Korea mit der Eröffnung ihres eigenen Tanzinstituts in Seoul begonnen.⁴⁴⁷ Chois Tanzinstitut hat sein ganzes System in der Tat überwiegend an die nach westlichem Vorbild konstituierte Schule Ishiis angelehnt, so dass es beispielsweise nach dem Namen der Künstlerin benannt wurde und um die Schülerinnen⁴⁴⁸ zum Tanzunterricht sowie zur Aufführung geworben hat. Durch eine solche Verpflanzung des institutionellen Systems in ihre Heimat wollte Choi ihre Mission zur Modernisierung des koreanischen Tanzes erfüllen.

*In Seoul existierte seit langem zwar eine hervorragende Tanzkultur, aber ich fand, sie ist doch ruiniert. [...] Als ich diese Realität betrachtete, flammte Leidenschaft in meinem Herz auf. Obwohl es mir noch an Kraft mangelte, wollte ich den neuen Tanz in meiner Heimat etablieren und damit letztendlich den zerfallenen traditionellen Tanz wiederbeleben.*⁴⁴⁹

Obwohl Choi Seung-hee vor ihrer Beschäftigung mit dem Tanz diesen auf keinen Fall als einen Begriff wahrgenommen hatte, war sie inzwischen zu der Erkenntnis gekommen, was der Tanz bedeutet und wie dringend eine Revitalisierung des in Vergessenheit geratenen traditionellen koreanischen Tanzes gebraucht wird. Choi Seung-hee ist nun sozusagen auf ihre einheimische Bewegungskunst aufmerksam geworden. Ihr Bewusstsein für die koreanische Kunst ging allerdings ironischerweise erst von den soziokulturellen Kolonialbedingungen aus und wurde von ihnen sogar sukzessive geschärft, wie Chois oben skizzierte Biographie es zeigt.

In diesem Sinne kann man sagen, dass der Kolonialzustand besonders im kulturellen Kontext Koreas von den 1920er und 1930er Jahren nicht unbedingt in Zusammenhang mit einer politischen Unterdrückung von der einheimischen Kultur der Kolonie zu verstehen ist.

⁴⁴⁷ Über Chois Verlassen der Schule Ishiis und ihre Rückkehr nach Korea vgl. ebd., S.22-23; Kang I-hyang (Hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.65-71.

⁴⁴⁸ Diese Schülerinnen haben sich als *Yeongusaeng* (研究生) bezeichnet, was im Koreanischen ‚Forscherin‘ beziehungsweise ‚Wissenschaftlerin‘ bedeutet. Diese neue Bezeichnung, die die modernisierten Tänzerinnen betrifft und zugleich einen deutlichen Unterschied zur *Gisaeng* als Unterhaltungskünstlerin anzeigen soll, belegt zudem den perspektivischen Wandel der ‚weiblichen Tänzerin‘ um 1930 in Korea.

⁴⁴⁹ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Nai jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.24.

Ganz im Gegenteil: Die japanische Kolonialherrschaft hat anscheinend sogar die Wiederbelebung und die weitere Erhaltung der traditionellen koreanischen Kunst unterstützt, wie man auch anhand der Tatsache feststellen kann, dass die damals unter einer starken Pressekontrolle der Kolonialregierung stehenden koreanischen Zeitungen doch in hohem Maß von Chois erfolgreichen Tanzvorstellungen mit koreanischem Repertoire berichtet haben.⁴⁵⁰ Es ist jedoch festzuhalten, dass eine solche kulturelle Unterstützung ‚die Herstellung eines kulturpolitischen Zwischenraums‘ voraussetzt, in dem Choi Seung-hee erst angesichts der Kommentare ihres Lehrers beziehungsweise der Reaktionen des Publikums ihre ursprüngliche kulturelle Identität nachträglich erkennt. Dieses Erkennen des kulturellen Ursprungs ist insofern problematisch, als dass es bei Choi unvermeidlich ist, diese kulturelle Tradition ihres Heimatlandes als den Gegenstand ihrer choreographischen Auseinandersetzung zu betrachten. Diese betrachtende Position Chois bedingt wohl auch ihre Bemerkung, dass ihr Tanz grundsätzlich mit den überlieferten koreanischen Bewegungsprinzipien nicht identisch sei, obwohl sie selbst entscheidende Elemente ihres Tanzes aus dem traditionellen koreanischen Tanz entlehnt und dabei ihren Tanz an sich als koreanisch bezeichnet. Demnach nimmt sie einen tiefen Riss zwischen dem traditionellen koreanischen Tanz und ihren an traditionellen Tanz angelehnten kreativen Tanz wahr, und darüber hinaus geht sie schließlich in ihrer Choreographie mit diesem Riss ganz bewusst um: „Mein Tanz im koreanischen Stil ist nichts anderes als ein Versuch der Kreation eines Tanzes mit den noch übrig gebliebenen koreanischen Materialien und der anschließenden Aufführung dieser Kreation auf einer Bühne.“⁴⁵¹

Obwohl Choi im Übrigen bereits um 1930 begonnen hatte, die stilistische Richtung ihrer Choreographie mit Stilelementen des koreanischen Tanzes zu lenken (Abb.8), waren tatsächlich die westlichen Themen und Bewegungskonstruktionen während ihres Aufenthalts in Korea noch immer dominant. (Abb.9) Choi führte zwischen 1930 und 1932 ihre

⁴⁵⁰ Beispielsweise in der Zeitung *Joonggo Ilbo* war am 28. November 1929 eine Reportage über den Besuch von Chois Tanzinstitut erschienen, in der Choi von ihren weiteren Plänen für den koreanischen Tanz berichtet. Außerdem berichtete die Zeitung *Maeil Sinbo* am 31. Januar 1930 von der erstmaligen Tanzvorstellung von Chois Tanzinstitut, die am ersten und zweiten Februar 1930 in Seoul stattfand. Dieser Bericht legte einen besonderen Akzent auf Chois kreativen Tanz *Yeongsanmu* (Tanz des Predigers Buddha), der von der mittelalterlichen koreanischen *Yeongsanhoesang* (Musik des Predigers Buddha) motiviert war. Der Titel des zweiten Berichts war sogar „verschiedene Tänze mit der vollen koreanischen Stimmung“, der dem Tanz Chois offenbar eine feste Identität zu verleihen wollen schien.

Junggo Ilbo, 28. November 1929.; *Maeil Sinbo* (übersetzt von Autorin), 31. Januar 1930.

⁴⁵¹ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjeonge bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), S.64.

Tanzpräsentationen insgesamt neunmal in Korea durch⁴⁵², und nur sehr wenige Stücke davon waren mit Motiven des traditionellen koreanischen Tanzes choreographiert. Darauf weist die Analyse der koreanischen Tanzwissenschaftlerin Kim Chae-won hin. Ihrer Analyse zufolge wurden zwischen 1926 und 1933 nur sieben Stücke von insgesamt vierundsiebzig neu choreographierten Stücken Chois in einem koreanischen Stil kreiert, während der Anteil der koreanischen Stücke vom 1933 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sogar mehr als vierzig Prozent ihrer Arbeiten betrug.⁴⁵³

Es ist in Bezug auf Chois westliche Stücke bemerkenswert, dass sie sich zu Beginn der 1930er Jahre über die Beschäftigung mit den ausdrucksstanzartigen Stücken sowie die Stilisierung beziehungsweise Modernisierung des koreanischen Tanzes hinaus auf die Choreographie der proletarischen Tanzstücke konzentriert hat. Ein Beispiel hierfür ist das im Jahr 1931 entstandene Stück *Gonanui gil* (Der Weg der Leiden), in dem Choi die unter ihrer Armut leidenden Bevölkerung dargestellt hat. Durch die Inszenierung einer Szene, in der die fünf Tänzer in einem verdunkelten Zimmer ihre Leiden ertragen, wollte die Choreographin den Willen der Bevölkerung zum sozialen Widerstand wiedergeben.⁴⁵⁴ Zudem machen die Titel der anderen Stücke Chois, wie zum Beispiel *Haebangeul chguhaneun saramdeul* (Die nach der Befreiung Strebenden, 1930), *Segyeui norae* (Lied der Welt, 1931) oder *Geonseolja* (Bauarbeiter, 1931), einen großen Einfluss der zeitgenössischen kulturellen Tendenz zum Kommunismus aus Europa in Korea wahrnehmbar.⁴⁵⁵

Dieser choreographische Versuch Chois beruht hauptsächlich darauf, dass sie sich sowohl von den sozialkritischen Tendenzen von Ishiis Tanz in Japan, als auch von der zeitgenössischen kommunistischen Kunstbewegung in Korea beeinflussen ließ. Zu dieser neuen Kunstbewegung in Korea haben viele linksorientierte koreanische Intellektuelle nach ihrem Studium in Japan beigetragen, wie unter anderem Choi Seung-il (Chois Bruder) und Ahn Mak, welchen Choi Seung-hee 1931 heiratete.⁴⁵⁶ Nach der Heirat hat Ahn als Ehemann nicht nur die Rolle des Wegbegleiters von Chois Bruder übernommen, sondern auch entsprechend Ishiis Rats die Rolle des künstlerischen Mitarbeiters sowie Managers für die

⁴⁵² Vgl. Choi Seung-hee, *Nai jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.24.

⁴⁵³ Vgl. Kim, Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Überlieferung und Transformation), Seoul: Minsokwon, 2009 (2008), S.141-143.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S.100.

⁴⁵⁵ Das Repertoire Chois kreativen Tanzstücke zu Beginn der 1930er Jahre siehe, Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.224-226.

⁴⁵⁶ Vgl. Kim, Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Überlieferung und Transformation), S.101.

Tourneen seiner Frau.⁴⁵⁷ Insoweit lässt sich sagen, dass die mächtige Konstellation der drei Männer, welche durch ihre Positionen als Bruder, Lehrer und Ehemann gerechtfertigt waren, einen maßgeblichen Einfluss auf die Gestaltung des Selbstbildes von Choi Seung-hee ausgeübt hat.⁴⁵⁸

5.2.2. Biographische Skizze der Jahre 1933 bis 1937

Nach ihrer Tätigkeit in Korea war Choi Seung-hee aufgrund verschiedener Probleme, wie unter anderem der noch dürftigen Popularität des modernen Tanzes in Korea und persönlichen Schwierigkeiten in Bezug auf ihre finanzielle Lage, im Jahr 1933 mit ihrer Familie wieder nach Japan gegangen. Dort hat sie ihre Karriere erneut begonnen – zwar als Ishiis Assistentin –, aber parallel dazu hat sie weiter ihre eigenen Stücke choreographiert. Nach der Rückkehr nach Japan wurde Choi von ihrem Lehrer dazu angeregt, koreanische Stücke zu choreographieren, so dass sie bei ihrem ersten Solotanzabend in Japan, der am 20. September 1934 in *Japan Youth Hall* in Tokyo veranstaltet wurde, mehrere durch koreanischen Tanz motivierte Stücke präsentiert hat.⁴⁵⁹

Dieser Tanzabend bestand aus insgesamt drei Teilen. Im ersten und dritten Teil wurden die neuen Tänze, die ihre Impulse durch den zeitgenössischen westlichen Tanz erfahren hatten, unter dem Begriff *Sinmuyong* vorgestellt, während die vom koreanischen Tanz

⁴⁵⁷ Vgl. Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.102-103; Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, Department of Music and Performing Arts Professions at New York Univ. (Ph.D. Dissertation), 1996, S.129-130.

⁴⁵⁸ Der entscheidende Anlass zur Heirat ergab sich bei Choi Seung-hee aus ihrem „Willen zum wortlosen Widerstand gegen das übliche Klischee, dass die Tänzerin im Allgemeinen ein zügelloses und amoralisches Leben führen soll“, wie es an das verallgemeinerte Verständnis von den *Gisaeng* als Unterhaltungstänzerin in Vergnügungsstätten angelehnt ist. Jedoch scheint dieser Anlass Chois widersprüchlich, sofern sie sich selbst vom klischeemäßigen Frauenbild der *Gisaeng* differenziert und dabei ihr eigenes Selbstbild doch entsprechend dem vorurteilshaften vorbildlichen Frauenbild zu gestalten versucht. Sie strebt danach, ihre Rolle als ideale Ehefrau und Mutter für ihre Familie mit der als prominente Künstlerin in Einklang zu bringen. Dies lässt sich wiederum mit dem Fall von Isadora Duncan assoziieren, die der Ansicht war, dass „die Tanzschule der Zukunft [...] die ideale weibliche Gestalt entwickeln“ soll und es sich hier um „die Entwicklung vollkommener Mütter und die Geburt schöner und gesunder Kinder“ handelt. In diesem Sinne, obwohl Choi durch die Medien als das Symbol der modernen Frau dargestellt wurde, hat ihr das vormoderne Frauenbild als das Ideal innegewohnt. Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Naeui Jaseojeon*, S.26-27; Isadora Duncan (übersetzt von Karl Federn), *Der Tanz der Zukunft*, S.41-42.

⁴⁵⁹ Vgl. Choi Seung-hee, *Naeui jaseojeon* (Meine Autobiographie), S.297; Kim Young-hoon, *Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience*, in: Institute of Cultural Studies (Hrsg.), *Cross-Cultural Studies Vol.11 No.2*, 2005, S.177-178.

motivierten Stücke im zweiten Teil gezeigt wurden. Somit lässt sich auch feststellen, dass der Begriff *Sinmuyong* bis dahin nicht eindeutig mit dem koreanischen Tanz identifiziert, sondern hauptsächlich als moderner Tanz aus dem Westen verstanden wurde. Im Rahmen des Programms wurden nicht nur Chois Solotanz und ihr Duett, sondern auch Gruppen- sowie ein Kindertanz unter den *Sinmuyong* kategorisiert.⁴⁶⁰ Im Gegensatz dazu bestand der zweite Teil entsprechend dem koreanischen Repertoire überwiegend aus Darbietungen von Chois Solotanz.

Bezüglich der Einfügung der koreanischen Tänze ins Programm ist allerdings zu bemerken, dass Chois Entscheidung für diese Einfügung offenkundig vom künstlerischen Rat Ishiis geprägt und beeinflusst war.

Nach meiner Empfehlung hat Choi, Seung-hee ihren ersten Tanzabend in Tokyo gehabt. Um dem Tanz Seung-hees einen Charakter zu verleihen, habe ich sie zu Herren Han geschickt, den großen Meister des koreanischen Tanzes [...]. Erst dadurch konnte sie den koreanischen Tanz lernen. Ich habe ihre koreanischen Bewegungen arrangiert und habe selbst dem daraus entstandenen Tanz den koreanischen Titel ‚Ehea Noara‘ gegeben, obwohl Choi selbst den koreanischen Tanz eigentlich nicht gern choreographieren wollte. Dieses Stück war allerdings ganz überraschend ein durchschlagender Erfolg, und seitdem hat sie den koreanischen Tanz häufiger aufgeführt. Das war zu ihrem Glück.⁴⁶¹

Wie Ishii hier erwähnt, war Choi entsprechend seiner Empfehlung zu Han Seong-jun, dem Meisterekünstler der koreanischen Volkskunst, gegangen und hat sich anschließend aufgrund des allerdings nur kurzen Unterrichts bei Han leidenschaftlich mit der Choreographie des koreanischen Tanzes beschäftigt. Der Unterricht dauerte nur knapp zwei Wochen, und währenddessen hat sie etwa vierzig verschiedene koreanische Tänze intensiv gelernt.⁴⁶² Hans Meisterschülerin Kang Seon-young zufolge sei Ahn Mak beim Unterricht immer anwesend gewesen, um sich jede Bewegung und Musik für seine Frau zu notieren.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Vgl. Anonymus, *Donggyeongeseoui Choi Seung Hee je il hoe balpyohoe insanggi* (Bericht von der ersten Tanzaufführung von Choi Seung-hee in Tokyo), in : *Sindonga*, Dezember 1932, zitiert nach: *Chum*, April 1976, S.71. (Das ursprüngliche Publikationsjahr ‚1932‘ des Artikels scheint falsch zu sein, da dieser Artikel vom ersten Tokyoer Tanzabend von Choi Seung-hee berichtet, der im Jahr 1934 stattfand.)

⁴⁶¹ Ishii Baku (übersetzt von Autorin), *Joseon chulsinui muyonggae daehayeo* (Über die koreanischen Tänzer), S.38.

⁴⁶² Vgl. Choi Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, in: The Korea Society for Dance Documentation (Hrsg.), *The Korean Research Journal of Dance Documentation*, Vol.20, 2010, S.115.

⁴⁶³ Vgl. Interview mit Kang Seon-young, in: Moon Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsau inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.31.

Mithilfe einer solchen Verschriftlichung der flüchtigen Momente durch ihren Mann war Choi Seung-hee in die Lage, die nur kurzfristig erlernten ‚fremden‘ koreanischen Tänze zu ‚lesen‘ und auf ihre eigene Art und Weise im Nachhinein zu variieren und zu stilisieren.

Zu den beliebtesten ihrer kreativen koreanischen Tanzstücke, die bei ihrer ersten Tanzvorstellung aufgeführt wurden, zählte das Stück *Ehea Noara* (1934), dessen Titel im Koreanischen tatsächlich keine Bedeutung hat und bloß ein bedeutungsloses Wortspiel anklingen lässt. In diesem humoristischen Solotanz war Choi in der Tracht eines männlichen Koreaners aufgetreten, um vor dem Publikum in der Rolle eines betrunkenen koreanischen Adligen zu tanzen. Zudem wurde ein populäres koreanisches Volkslied für dieses Stück verwendet,⁴⁶⁴ so dass das japanische Publikum durch Chois Tanzkunst eine fremde Art des Bühnenerignisses unmittelbar erleben konnte. Aufgrund des unvorhersehbaren enormen Erfolgs dieses ersten Tanzabends war Choi wohl angeregt, unabhängig von ihrem Lehrer in regelmäßigen Abständen eine eigene Tanzveranstaltung zu organisieren. Zudem wurde sie über den Bereich der Tanzkunst hinaus auch auf anderen künstlerischen und kommerziellen Gebieten zu einer Berühmtheit. Sie übernahm die Hauptrolle in dem japanischen Film *Hantô no Maihime* (Die Tänzerin von der Halbinsel, 1936), spielte als Sängerin eine Schallplatte ein und trat zudem als Model in kommerziellen Modezeitschriften auf.⁴⁶⁵

Hierbei ist zudem bemerkenswert, dass eine Gruppe von japanischen Prominenten eigeninitiativ einen Verein zur Unterstützung von Chois Tanz gegründet haben. Unter ihnen waren viele berühmte Schriftsteller und Journalisten, wie unter anderem der Literaturnobelpreisträger Kawabata Yasunari. Viele weitere Schriftsteller und Literaturkritiker – unter anderem Mishima Yukio, Tokutomi Sohô, Sugiyama Heisuke, Yuasa Katsuei, Kikuoka Kuri sowie Saitô Mokichi – haben zudem ihrer Begeisterung für Chois Tanz mehrfach in ihren literarischen Werken Ausdruck verliehen.⁴⁶⁶ Anhand dieser noch vorhandenen Schriften ist die damalige, begeisterte Reaktion des japanischen Publikums

⁴⁶⁴ Vgl. Choi Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, S.115; Chung Eung-soo, *Japanese Writers' View of Choi Seung-Hee*, in: *The Journal of Namseoul Univ.* Vol.11-2, 2005, S.84-85.

⁴⁶⁵ Vgl. Kang I-hyang (Hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.115-125; Kim Young-hoon, *Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience*, S.178-179.

⁴⁶⁶ Vgl. Noh Young-hee, *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), in: Kim Tae-jun (Hrsg.), *Ilbon muhage natanan Hanguk mit Hangugin sang* (Das Bild von Korea und Koreanern in der japanischen Literatur), Seoul: Dongguk University Press, 2004, S.160; Chung Eung-soo, *Japanese Writers' View of Choi Seung-Hee*, S.82.

noch immer zu spüren. Diese Schriften scheinen andererseits jedoch insofern fragwürdig, als sie die Fixierung beziehungsweise den spezifischen Blick der männlichen japanischen Intellektuellen auf den ‚weiblichen ethnischen Körper‘ der koreanischen Tänzerin deutlich erkennen lassen. Beispielsweise zählt Kawabata, auf den Chois bekanntes Werk *Ehea Noara* einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte, die fünf Besonderheiten der Künstlerin auf, die der Grund für seine Anerkennung ihres Tanzes seien, nämlich: „ideale Körperform, Ausmaß des Tanzes, Kraft, Alter und ethnische Authentizität“.⁴⁶⁷ In seinem Essay *Chôsen no Maihime Sai Shôki* (Die koreanische Tänzerin Sai Shôki) schreibt Kawabata:

*Sai Shoki is the premiere dancer in Japan. In the first place, her body is the most beautiful, she is a superb and powerful dancer, she is at the best age for dancing, she is the enchanting aroma of a race represented by her alone. Sai Shoki is not dancing Korean dances as she found them. She modernized the old, revitalized the weak, revived the fallen art and created her own. This is the soul of her dance.*⁴⁶⁸

In diesem Essay beschreibt Kawabata Chois Tanz als einen solchen, der in seinem Bewegungsvokabular zwar kraft- und ausdrucksvoll konstituiert ist, jedoch von einer einzigartigen koreanischen Elegie charakterisiert ist. Dieser Beschreibung seines nachhaltigen Eindrucks fügt Kawabata seinen besonderen Wunsch hinzu, dass er zur Schaffung einer Welt beitragen wolle, in der Choi, Seung-hee ihr künstlerisches Talent entfalten kann.⁴⁶⁹

Der japanische Dichter Saitô Mokichi hat ebenfalls sein Gefühl für den Tanz von Choi, Seung-hee durch sein *Tanka* (Kurzgedicht) ausgedrückt:

*Die kleine Krone / der koreanischen Tänzerin, / die gesetzt ist auf der Stirn / eines gesunden Frauenkörpers.*⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Noh Young-hee (übersetzt von Autorin), *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), S.160.

⁴⁶⁸ Kawabata Yasunari, *Chôsen no maihime Sai Shoki* (Die koreanische Tänzerin Sai Shoki), in: *Bungei*, November 1934, zitiert nach: Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.133.

⁴⁶⁹ Vgl. Noh Young-hee, *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), S.161-162.

⁴⁷⁰ Saitô Mokichi (übersetzt von Autorin), *Buyô*, zitiert nach: Chung Eung-soo, *Japanese Writers' View of Choi Seung-Hee*, S.91.

Die Erwähnung der Krone legt nahe, dass Saitô sich Chois bekanntes Stück *Choripdong* (Der junge Bräutigam mit dem Strohhut, 1937) angesehen hat, in welchem der Figur des jungen Bräutigams besondere schelmische Mimik und schnelle, lebendige Körperbewegungen zugeordnet sind. Es ist nicht zu übersehen, dass die Eindrücke der beiden Autoren eine auffällige Gemeinsamkeit in Hinblick auf Chois Körperbewegung und ihre kulturelle Identität aufweisen. Die beiden zitierten Werke scheinen darauf hinzudeuten, dass beide Autoren der schönen, gesunden physischen Gestalt von Chois Körper ihre kulturelle Authentizität gegenübergestellt haben. Sie haben gewissermaßen den Tanz von Choi Seung-hee als ‚Synthese von ihrer relativ westlichen Körperfigur – wie ihrer Körpergröße oder – proportion –⁴⁷¹ und ihrer koreanischen Tanzästhetik‘ betrachtet – Ähnlich der Auffassung des Koreanisten Kim Young-hoon, der Chois Tanz beschrieb als ‚einen vereinigten Zustand des westlichen Körpers mit dem koreanischen Geist‘.⁴⁷²

In diesem Sinne lässt sich festhalten, dass die Projektion der synthetischen, aber gleichzeitig ambivalente Vorstellung des japanischen Publikums auf Chois tanzenden Körper zum Verständnis eines widersprüchlichen – also einerseits verwestlichten aber andererseits koreanisierten – Körperzustands führte, sozusagen eines ‚Körpers des Dazwischen‘.⁴⁷³ Dieses Verständnis spiegelt das besondere Merkmal des modernen Japan als einzige Kolonialmacht außerhalb Europas wider, nämlich dass Japan auf der einen Seite nach der

⁴⁷¹ Choi Seung-hee war etwa 163-4 cm groß und damit viel größer als ihre japanischen Kolleginnen. Aufgrund dieser natürlichen und zugleich idealen Bedingung ihres Körpers war sie imstande, beim japanischen Publikum einen überwältigenden Eindruck zu hinterlassen.

Vgl. *Samcheonri*, Vol.8 No.4, 01. April 1936; Kim Young-hoon, *Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience*, S.188-190.

An einer solchen ‚biologischen‘ Vorstellung vom tänzerischen Körper orientiert sich Chois Maßstab für die Auswahl ihrer Tänzerinnen. Chois Schülerin Kim Young-soon zufolge hat Choi bei der Annahme ihrer Schülerinnen einen großen Wert auf ihr Aussehen, besonders auf ihre Größe gelegt.

Vgl. Interview mit Kim Young-soon, 27. Februar 2008., in: Yun Hye-mee, *A Historical Study on Choi Seung-Hee's Dancing Activities*, Department of Physical Education at Chung-Ang Univ. (Ph.D. Dissertation), 2009, S.208.

⁴⁷² Vgl. Kim Young-hoon, *Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience*, S.190-191.

⁴⁷³ Dieser ambivalente Blick des japanischen Publikums scheint sich allerdings im Zuge von Chois Welttournee zwischen 1937 und 1941 gewandelt zu haben. In Bezug auf seine Wahrnehmungsänderung ist der flammende Blick des jungen Mishima Yukio auf den halbnackten Körper Chois erwähnenswert. Beim Tanzabend von Choi Seung-hee im Jahr 1944 im Tokyoer *Imperial Theater* befand sich Mishima unter den Zuschauern und wurde er während der Aufführung des Stücks *Bosalchum* (Bodhisattva Tanz, 1938) von ihrem halbnackten Körper stark angezogen. Nach der Aufführung hat er sich ihr Porträt – ein Rollenporträt aus diesem Stück – gekauft und es im Schubkasten seines Schreibtisches lange sorgfältig aufbewahrt. Und er hat über den Reiz ihres Körpers hinaus in ihrem Tanz eine buddhistische Schönheit gesehen. Ein solcher ästhetisierter Blick auf Chois Körper wird wenig mit dem der japanischen Zuschauer assoziiert, sondern vielmehr mit dem der westlichen, welche während Chois Tournee die orientalistische Schönheit in ihrem Tanz entdeckt haben.

In Bezug auf Mishimas Eindruck über den Tanz von Choi Seung-hee vgl. Noh Young-hee, *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), S.162.

Verkörperung des Westlichen strebte, aber gleichzeitig die anderen asiatischen Kulturen zu ethnischen Objekten verdinglichen und dabei appropriieren wollte.

Wie wurde andererseits derselbe koreanische Tanz von Choi Seung-hee beim koreanischen Publikum aufgenommen? Hat es ebenso wie das japanische Publikum Chois Tanz als eine Synthese ihres westlichen Körpers mit ihrem koreanischen Geist wahrgenommen? Wie hat das Publikum des kolonialisierten Korea auf ihren Körper und Tanz reagiert?

Die Koreaner haben interessanterweise ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Kluft zwischen ihrem einheimischen Tanz und Chois stilisiertem koreanischen Tanz gerichtet. Allerdings variierte die Einstellung zu dieser Kluft, welche Choi durch ihren Tanz ganz bewusst konfigurieren wollte, individuell sehr stark, so dass die Wahrnehmung und Auffassung der Koreaner über den Tanz Chois recht unterschiedlich war.

Ein aufschlussreiches Beispiel hierfür ist der berühmte koreanische Schriftsteller Han Seol-ya. Er hat heftige Kritik an der auf dem westlichen Bewegungsvokabular basierenden Koreanisierung von Chois Tanz geübt, weil er ihn als eine bloße Kopie der authentischen koreanischen Bewegungskunst betrachtete. So hat er Choi mit einem Ausländer verglichen, der die koreanische Tracht anzieht und dabei die traditionelle koreanische Tabakspfeife nimmt.⁴⁷⁴ Seine Kritik betrifft somit die auffällige Formalität von Chois koreanischem Tanz, der ohne langjährige, ernsthafte Auseinandersetzung mit den koreanischen Bewegungsprinzipien sein Gewicht im Wesentlichen auf die bloße artifizielle Bewegungsinszenierung und Stimmungserzeugung mithilfe von Kostüm und Requisiten lege und somit eher als ‚Pseudo-Koreanischer Tanz‘ zu empfinden sei.

Im Gegensatz zu Han Seol-ya haben jedoch viel der koreanischen Zuschauer Chois Versuch zur Stilisierung des koreanischen Tanzes ganz und gar positiv bewertet. Dies zeigt uns der in der koreanischen Zeitschrift *Sindonga* veröffentlichter Bericht eines anonymen koreanischen Journalisten vom ersten Tanzabend Chois in Tokyo, den etwa zweitausend Zuschauer gesehen haben. Er schreibt:

An diesem Abend hatte ich selbst als Koreaner die größte Achtung vor Chois Stilisierung des koreanischen Tanzes, die im zweiten Teil des Programms zu sehen war. Ich habe bis dahin den

⁴⁷⁴ Vgl. Chung Byung-ho, *Chumchuneun Choi Seung Hee* (Die tanzende Choi Seung Hee), Seoul: Ppuri Gipeun Namu, 1995, S.120-121.

*traditionellen Tanz wie unter anderem den Geommu (Schwerttanz) und den Seungmu (Mönchstanz) als etwas Herkömmliches angesehen. Jedoch habe ich mich über Chois Tanz sehr gefreut, der als ein stilisiertes Kunstwerk mit den hochkünstlerischen Elementen der Musik, des Kostüms und der Tanztechnik choreographiert wurde.*⁴⁷⁵

Dieser Journalist betrachtet Chois koreanischen Tanz also gewissermaßen als modernisierten Tanz, welcher aus dem veralteten Tanz entstanden ist, ihn aber schließlich erfolgreich überwunden hat und durch seine Modifikation einen möglichen Entwicklungsschritt des koreanischen Tanzes aufzeigt. In diesem Kontext ist bemerkenswert, dass eine solche Betrachtung mit der Vorstellung von einer zeitlichen Entwicklung des Tanzes verbunden ist. Das heißt, dass Chois Tanz so verstanden wird, als würde er eine ganz neue Art des Tanzes aufzeigen, nämlich einen ‚ethnischen Tanz der Zukunft‘. Während der sogenannte ‚Tanz der Zukunft‘ ursprünglich um die Jahrhundertwende im Westen von modernen Tänzern wie unter anderem Isadora Duncan initiiert wurde und im wahrsten Sinne des Wortes einen künftigen Tanz anstrebte, welcher vor allem von der Befreiung vom konventionellen Ballett und dabei von der Entfaltung der eigenen Kreativität des Tänzers charakterisiert war, akzentuiert ‚der ethnische Tanz der Zukunft‘ meiner Ansicht nach die Verknüpfung der Kreativität des Tänzers mit seiner kulturellen Ethnizität.

In diesem Zusammenhang weist der Zeitbegriff ‚Zukunft‘ auf die Modernisierung des ursprünglich rein volkskulturellen Tanzes zu einer avancierten Hochkunst hin, welche beispielsweise durch den Tanz der spanischen Tänzerin La Argentina und des indischen Tänzers Uday Shan-Kar zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa populär wurde. Ähnlich wie La Argentina, die von dem Tanzkritiker Lewitan als „Zauberin des Tanzes“ bezeichnet wurde und in ihrem kreativen spanischen Tanz mit Kastagnettenspiel das Publikum „immer Neues, Feinheiten, die früher der Aufmerksamkeit entgangen waren“, entdecken ließ,⁴⁷⁶ führte Uday Shan-Kar seinen stilisierten indischen Tanz auf der europäischen Bühne auf, welcher ganz unabhängig von seinem folkloristischen Ursprung einen starken Akzent auf die Entfaltung der Persönlichkeit des Tänzers legte.

Zuschauer, welche die Unmittelbarkeit ihrer Aufnahmefähigkeit noch nicht verloren haben, werden

⁴⁷⁵ Anonymus (übersetzt von Autorin), *Donggyeongeseoui Choi Seung Hee je il hoe balpyohoe insanggi* (Bericht von der ersten Tanzaufführung von Choi Seung-hee in Tokyo), S.72.

⁴⁷⁶ J. Lewitan, *Argentina. Bachsaal, 24. Oktober 1931, Ufa-Palast am Zoo, 8. November 1931*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 12. Dezember 1931, S.14.

kaum Neigung verspüren, kulturhistorische und ethnologische Exkursionen in das Gebiet des indischen Folklores, der Geschichte des Landes, seiner Religion usw. zu unternehmen. Es wäre doktrinär und phantasielos, darüber zu debattieren, ob etwa das Gebotene „ganz“ oder „nicht ganz“ echt im Sinne indischer Überlieferung gewesen sei. Tatsache ist, daß auf der Bühne Uday Shan-Kar stand, ein Künstler mit größtem Temperament, enormem Können und durchdringendem Zauber der Persönlichkeit.⁴⁷⁷

Chois neuartige Praktik des koreanischen Tanzes wurde in den 1930er Jahren in der Tat häufig mit dem von Elementen der traditionellen Kunst motivierten Tanz dieser beiden zeitgenössischen Star-Tänzer verglichen. Choi Seung-hee war selbst auch durchaus bewusst, dass sie von deren fremden Tanzbewegungen inspiriert wurde, seitdem sie sich der Stilisierung des koreanischen Tanzes zugewandt hatte.

Manche könnten die Eigenart oder Kreativität meines stilisierten Volkstanzes nicht anerkennen. Die Art und Weise meiner Stilisierung könnte als eine bloße oberflächliche Nachahmung der Stilisierungsweise von Argentina im spanischen Tanz, oder von Uday Shan-Kar im indischen Tanz angesehen werden. Die Methoden dieser beiden Vorgänger kennenzulernen war mir allerdings zweifellos die wichtigste Erfahrung.⁴⁷⁸

Ob der koreanische Zuschauer Chois Tanz als eine oberflächliche Nachahmung unterschätzt hat, war jedoch anscheinend je nach Rezipient unterschiedlich. Im bereits zitierten Artikel des anonymen koreanischen Journalisten in der *Sindonga* über den ersten Tanzabend Choi Seung-hees in Tokyo wurde ebenfalls erwähnt, dass „Chois Stilisierung des koreanischen Volkstanzes gleichartig mit der von La Argentina und Uday Shan-Kar ist, die ihre indigene Bewegungskunst vom Standpunkt des Neuen Tanzes (*Sinmuyong*) aus ganz neu zu stilisieren versuchten.“⁴⁷⁹

Dies weist wiederum darauf hin, dass das koreanische Publikum zum Teil – im Gegensatz zu manchen kritischen Zuschauern wie dem Schriftsteller Han Seol-ya – den Tanz Chois auf keinen Fall als bloß gedankenlose Nachahmung des orientalistischen, exotischen Konzepts der ausländischen Tänzer betrachtet hat. Vielmehr hat es Chois Tanz als unerlässliche

⁴⁷⁷ J. Lewitan, *Uday Shan-Kar, Simkie und Hindu-Tanzgruppe Theater des Westens. 19.-25. April 1932*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 6. Juni 1932, S.13.

⁴⁷⁸ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjeege bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder) S.64-65.

⁴⁷⁹ Anonymus (übersetzt von Autorin), *Donggyeongeseoui Choi Seung Hee je il hoe balpyohoe insanggi* (Bericht von der ersten Tanzaufführung von Choi Seung-hee in Tokyo), S.72.

Voraussetzung für die Schaffung einer modernen Kunst positiv wahrgenommen, womit Choi sich selbst als internationalisierte Tänzerin beweisen und definieren und somit schließlich in der globalen Tanzszene verorten wollte. Mithilfe ihrer Körperbedingungen, der verfeinerten Tanztechnik und ihrem künstlerischen Talent zur Choreographie war diese *Simmuyong*-Tänzerin zum Nachwuchs der modernen japanischen Tänzer geworden, der im Blickpunkt der japanischen und koreanischen Öffentlichkeit stand. Zudem wurde sie vom koreanischen Publikum entsprechend dieser Anerkennung über das koreanische sowie japanische Territorium hinaus als eine der besten asiatischen Tänzerinnen wahrgenommen.⁴⁸⁰

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass das koreanische Publikum Chois Tanz einerseits als eine Entstellung der von ihm als ganz natürlich und nicht begrifflich-konzeptuell überprägt wahrgenommenen Bewegung, also dem eigentlichen *Chum* (Tanz), ziemlich negativ wahrgenommen hat, andererseits aber als einen Signalgeber der kulturellen Modernisierung Koreas ganz positiv aufgefasst hat. Im Vergleich dazu war das japanische Publikum hauptsächlich auf das synthetische Charakteristikum von Chois koreanisiertem modernen Tanzes aufmerksam geworden. Allerdings zeigen diese verschiedenen Rezeptionsaspekte ihres Tanzes in Korea und Japan eine Gemeinsamkeit auf, nämlich dass ihr Tanz bei den Zuschauern nicht den authentischen Eindruck eines überlieferten koreanischen Tanzes hinterlassen hat, sondern sie vielmehr eine künstlerische und gleichzeitig künstliche Stimmung wahrnehmen ließ.

5.2.3. Biographische Skizze der Jahre 1938 bis 1945

Einen solchen Eindruck hatte sie jedoch beim westlichen Publikum nicht hinterlassen, weil dieses hybridisierten Tanz Chois überwiegend in Verbindung mit der kulturellen Authentizität der Tänzerin wahrnahm. Die Verschiedenheit der Rezeption ihres Tanzes im Westen und derjenigen – wie oben dargelegten – in Japan und Korea lässt sich mit einem Blick auf Chois Welttournee zwischen 1938 und 1940 veranschaulichen.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd, S.72-73.

Nach ihrem Erfolg in Japan hat Choi Seung-hee mehrmals Einladungen in den Westen erhalten⁴⁸¹ und war letztlich am 19. Dezember 1937 gemeinsam mit ihrem Mann als Manager und dem koreanischen Pianisten Lee Kwang-jun dieser Einladung gefolgt. Sie hat zunächst mit der amerikanischen *Metropolitan Music Company* einen Vertrag über sechs Monate abgeschlossen, welcher auch weltberühmte Künstler wie der russische Opernsänger Schaljapin angehörten.⁴⁸² Choi wollte diese entscheidende Chance zur Verbreitung und Popularisierung ihrer Tanzkunst außerdem nutzen, um „verschiedene Tanzformen der globalen Tanzszene richtig kennenzulernen und darüber hinaus dort die Kreativität [ihres] eigenen Tanzes zu entdecken und zudem seine Selbständigkeit zu zeigen.“⁴⁸³

Sie begann ihre Tournee mit einer Aufführung in San Francisco am 22. Januar 1938, an welche sich weitere Vorstellungen im Februar und März in Los Angeles und New York anschlossen.⁴⁸⁴ Zwar erschien den meisten amerikanischen Journalisten Chois koreanischer Tanz gerade wegen seines hybriden Charakters – ohne vollkommene Identifizierbarkeit weder mit dem koreanischen Tanz noch mit dem westlichen⁴⁸⁵ – wenig erfolgversprechend, und dennoch haben diese Journalisten interessanterweise gemeinsam ihre Aufmerksamkeit auf Chois Schönheit gerichtet. Jedoch bezog sich diese Aufmerksamkeit weniger auf die physischen körperlichen Eigenschaften wie ihre Körpergröße oder –proportionen, worauf das japanische Publikum sein Augenmerk gelegt hatte, sondern vielmehr auf die genderspezifische Wahrnehmung der Weiblichkeit ihres asiatischen Körpers und ihrer Mimik.⁴⁸⁶ Allerdings hat ihr von den ausdrucksvollen westlichen Bewegungsprinzipien

⁴⁸¹ Vgl. Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.127.

⁴⁸² Vgl. *Maeil Sinbo*, 07. Februar 1938.

⁴⁸³ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjeege bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), S.66-67.

⁴⁸⁴ Nach Chois Aufführung am 22. Januar 1938 im *Curran Theater* in San Francisco, hat sie ihren Solotanz weiter am 02. Februar im *Ebell Theater* in Los Angeles und am 20. Februar im *Guild Theater* in New York aufgeführt.

Über den Tourplan Chois siehe die Tabellen in: Choi Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, S.117; Kim Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Überlieferung und Transformation), S.299.

⁴⁸⁵ Die Unzufriedenheit des amerikanischen Publikums mit dem Tanz Chois hängt teilweise mit seiner mangelhaft empfundenen kulturellen Authentizität zusammen. Ein Beispiel dafür ist die Tatsache, dass Chois Tanz bei der Tanzvorstellung in San Francisco von Klaviermusik statt von einem koreanischen Orchester begleitet wurde. Jedoch hat Choi angesichts der Kritik des dortigen Publikums ihr musikalisches Konzept völlig geändert, so dass bei ihrer Aufführung in New York im März 1938 Aufnahmen der koreanischen Musik als Begleitmusik verwendet wurden und zudem ein koreanischer Perkussionist hinter den Kulissen die Musik spielte.

Vgl. Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.202-207.

⁴⁸⁶ “Most writers commented on Sai’s physical beauty, albeit in orientalist terms popular at the time and expressions considered demeaningly gendered by the end of the twentieth century. They described her as “exceptionally comely” (Fried), “a very pretty girl” (Frankenstein), and a “charming little lady” (Fisher) with a “confident, delicately flirtatious smile” (Fried).”

ausgehender Tanz dem amerikanischen Publikum gleichzeitig einen starken Eindruck von der kräftigen und grotesken Körperbewegung hinterlassen. Darauf weist die folgende zeitgenössische Rezension hin, welche von der Aufführung Chois in Los Angeles berichtet:

[D]elineations of such formal dance modes as „Court Lady of Shiragi“ and „Fresco of Rakuro“ were contrasted effectively with the universally human poignancy of her „Buddhist Temptress“ and „Korean Sweetheart’s Farewell.“ The closing „Young Korean Bridegroom,“ the gaily colorful „Seoul Fortune Teller,“ the enchanting blandishments of the „Korean Dancing Girl,“ the „Festival Dance“ and „Peasant Girl“ were charming entertainment as well as graceful art [...] A mask of forbidding ferocity in the satiric „Korean General“ and one of great grotesquerie in the „Korean Vagabond“ made these dances memorable. In them, too, the artist’s hands – at other times flower-like in their exquisite delicacy – became amazingly strong and masculine in appearance.⁴⁸⁷

Diese ambivalente Rezeption, die den Tanz von Choi Seung-hee einerseits als „flower-like“ aber andererseits auch als „amazingly strong and masculine“ bezeichnete, führte schließlich zur positiven Betrachtung: „her dances are devoted rather to the creation of decorative Korean impressions than to the reproduction of authentic traditional material, and in this purpose they succeed well within their limitations.“⁴⁸⁸ Jedoch unterscheidet sich der Grund für die Begeisterung des amerikanischen Publikums für den *Sinmuyong* Chois von dem der Japaner. Denn haben Erstere die Körperkraft dieser koreanischen Tänzerin in ihrer tänzerischen Erscheinung, also in ihrem starken Bewegungsausdruck wahrgenommen, so haben Letztere die Stärke ihres Tanzes hauptsächlich aus ihrer natürlichen physischen Körperkondition herausgelesen. Zudem hat das amerikanische Publikum Chois Tanz als „charming and exotic performance“⁴⁸⁹ im weiteren Sinne eines Exotismus und Orientalismus aufgefasst – im Unterschied zum japanischen, das denselben Tanz vor allem in Verbindung mit seiner spezifisch koreanischen Ethnizität empfunden hat.

Zu einem noch größeren Erfolg hat Choi Seung-hee ihren Tanz in Europa gemacht. Nach den Aufführungen in den USA ging sie auf Tournee in Europa, und am 31. Januar 1939 fand

Ebd, S.202.

⁴⁸⁷ Viola Hegyi Swisher, *Korea Dance Star Lauded*, in: *Hollywood Citizen News*, 03. Februar 1938, zitiert nach: Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.204.

⁴⁸⁸ John Martin, *Sai Shoki Is Seen in Korean Dances*, in: *New York Times*, 7. November 1938, S.6, zitiert nach: ebd, S.208.

⁴⁸⁹ Joseph Arnold Kaye, *Dance in Review*, in: *Dance*. Vol.4, No.1, April 1938, zitiert nach: ebd.

ihr erster Tanzabend in Paris statt. Anschließend hat sie bis in den Juli ihre Tanzvorstellungen in Holland, Belgien, Süddeutschland und Polen fortgesetzt, und erst nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs war sie im Oktober 1939 zu weiteren Aufführungen wieder in die USA gegangen.⁴⁹⁰ Es waren, dem Bericht der koreanischen Zeitung *Chosun Ilbo* zufolge, unter anderem die Tänze *Bosalchum* (Bodhisattva Tanz, 1938) und *Choripdong* (Der junge Bräutigam mit dem Strohhut, 1937), die beim europäischen Publikum besondere Beachtung und großes Ansehen gefunden haben. Zudem hatte diese Zeitung kommentiert, wie unglaublich Chois Erfolg in Europa erscheine, weil es in der Tat äußerst schwierig sei, die vom Rhythmus der traditionellen Musik abhängige Bewegung des koreanischen Tanzes dem europäischen Publikum verständlich zu machen.⁴⁹¹ Chois durchschlagender Erfolg in Europa wurde beispielsweise in ihrem Interview mit der japanischen *Asahi Shimbun* dargestellt:

*I performed in Cannes, Marseille, and some other places which are south of Brussels in Belgium and, fortunately, they were all successful, with full houses. Later, I shall perform in the west, that is, in Geneva and Lausanne, and then, in Milan and Florence in Italy. In April of 1939, I plan to go to some towns in Holland, then to Germany, Scandinavia and England. I would like you to be happy for me because I, who am not mature, was chosen as one of the judges for the 2nd World Dance Competition which will be held in Brussels from Late April through May.*⁴⁹²

Zudem ist die Popularität von Chois Tanz am Erfolg ihres zweiten Pariser Tanzabends am 15. Juni 1939 im *Théâtre National de Chaillot* abzulesen, bei welchem die prominentesten zeitgenössischen Künstler wie Pablo Picasso, Henri Matisse und Michel Simon anwesend waren. Für diese Aufführung hatte die Choreographin entsprechend der Erwartungen des dortigen Publikums fast die Hälfte ihres Repertoires durch die neu kreierten koreanischen Stücke ersetzt.⁴⁹³ Im Vergleich zu den amerikanischen Kritikern scheinen die europäischen Tanzkritiker noch stärker einen eurozentristischen Blick auf das exotische Element in Chois Tanz geworfen zu haben, wie zum Beispiel die Pariser Tanzkritiker, die in Chois Bewegungsvokabular „die Stimmung eines exotischen Gedichtes“ sowie „eine orientalische

⁴⁹⁰ Vgl. *Samcheonri*, Vol.13 No.4, 01. April 1941; *Maeil Sinbo*, 25. Oktober 1939.

⁴⁹¹ Vgl. *Chosun Ilbo*, 14. März 1939.

⁴⁹² *Asahi Shimbun*, 29. März 1939, zitiert nach: Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.300.

⁴⁹³ Vgl. *Chosun Ilbo*, 28. Juli 1939; Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.143.

Phantasie“ wahrgenommen haben.⁴⁹⁴ Außerdem war im Juni 1939 eine interessante Kritik an Chois Tanzveranstaltung in Den Haag erschienen, in welcher sie mit der berühmten spanischen Tänzerin La Argentina verglichen wurde. Der Autor war der Ansicht, dass man in Chois Tanz eine Figur spüren kann, welche den kollektiven Geist des Volkes verkörpert und ihn dabei zu einem körperlichen Ausdruck bringt.⁴⁹⁵ Nachdem Choi aufgrund des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs von Europa wieder in die USA zurückgekehrt war, hat sie ihre Welttournee bis zum Ende des Jahres 1940 in Nord- und Südamerika weitergeführt und dadurch eine noch größere internationale Anerkennung erlangt.⁴⁹⁶

Es ist allerdings bemerkenswert, dass Choi sich nach der Rückkehr in die USA über den koreanischen Tanz hinaus noch stärker als zuvor auf die Choreographie der Stücke mit orientalischem Thema konzentriert hat, so dass sie bei ihrer Aufführung am 28. Dezember 1939 in New York dem Publikum fünf neue Stücke – „Melody of the Jade Flute, Sleeve Dance, Three Traditional Rhythms, and Two Court Dances“ – gezeigt hat, welche laut der amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Judy Van Zile mit einem „stereotypic image of ‚the Orient‘“ im Programmheft angekündigt wurden.⁴⁹⁷ Ihrer Auffassung nach, „Sai was seeking ways to satisfy her audiences’ (as represented by her reviewers’) aesthetic preferences and imagined visions of what constituted either Korean or ‚oriental‘ dance.“⁴⁹⁸ Auf diese kritische Betrachtung über die verstärkte Tendenz zum Orientalismus von Chois Tanz deutet auch die Äußerung des damaligen amerikanischen Tanzkritikers John Martin hin: „[...] she has acquired considerable knowledge in the matter of arranging a program [sequencing the dances of a single performance] for American audiences“.⁴⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die verschiedenartige Wahrnehmung von japanischen und westlichen Zuschauern einen sukzessiven Einfluss auf die künstlerisch Fokussierung und Zielsetzung von Choi Seung-hee ausübte, so dass diese erst während ihrer Tournee im Westen neben der Arbeit an ihren koreanisierten Tanzstücken sich ernsthaft mit der Choreographie des orientalischen Tanzes beschäftigt hat. Der koreanische Tanzwissenschaftler Choe Sang-cheul bemerkte hierzu, Chois Aufenthalt im Westen

⁴⁹⁴ Kang I-hyang (hrsg.) (übersetzt von Autorin), ebd, S.140.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd, S.143.

⁴⁹⁶ Über Chois Tournee in Südamerika siehe, Choi Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, S.123-124.

⁴⁹⁷ Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.213.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ John Martin, *Sai Shoki is Seen in Korean Dances*, S.6, zitiert nach: ebd.

„provided her with precious moments of self-examination and introspection in which she could reevaluate her style of dance and the direction of her achievement.“⁵⁰⁰ Bei einem Interview mit der japanischen Zeitung *Miyako Shimbun* im Jahr 1939 sagte Choi selbst:

*It might be due to the rather extreme experience I suffered for over a year in America that an immature dancer like myself could manage to succeed. I have been critically examining myself since I came on this tour. This resulted in my new works of today being different from the old works when I was still in Tokyo. I now wish to try even harder to win critical international attention by making my works more artistically worthy.*⁵⁰¹

Wie an Chois Gegenüberstellung ihrer neuen Erfahrung im Westen mit der vorherigen in Japan erkennbar ist, nimmt „examining myself“ bei ihr einen engen Bezug auf die Selbstdefinition als asiatische Tänzerin, die auf ihrer neuen Selbstverortung innerhalb der globalen Tanzszene beruht. Für jemanden wie Choi, die einerseits außerhalb von Korea entsprechend ihrer offiziellen, kolonialisierten Nationalität als Japanerin mit ihrem japanisierten Namen Sai Shôki vorgestellt wurde, aber andererseits als koreanische Tänzerin wegen ihres koreanischen Tanzrepertoires definiert wurde, war es unvermeidlich, ständig zwischen diesen beiden unterschiedlichen Identitäten zu schwanken. Allerdings scheint Chois Identitätsproblem nach ihrer Welttournee mehr oder weniger dadurch aufgehoben worden zu sein, dass sich ihre gedoppelte Identität als ‚koreanische Japanerin‘ im Oberbegriff ‚Asiatin‘, konvergiert.

Im Dezember 1940 war Choi Seung-hee nach der erfolgreichen Tournee im Westen endlich nach Japan zurückgekehrt. Sie hat ihre Eindrücke von der Tournee wie folgt geäußert:

Der Tanz, der bei meiner Welttournee vom westlichen Publikum anerkannt worden war, war der orientalische. Es gibt im Westen sogar einige Kritiker, die mich darauf hingewiesen haben, dass ich lieber den orientalischen Tanz aufführen soll. Die meisten der dreißig Stücke aus dem gesamten Repertoire waren deshalb orientalische. Besonders habe ich mir Mühe gegeben, dem westlichen Publikum den klassischen koreanischen Tanz vorzustellen. Aus diesem Grund habe ich dort die orientalische Stimmung entdeckt, die ich vorher in meiner Heimat gar nicht wahrnahm. [...] Während

⁵⁰⁰ Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.142.

⁵⁰¹ *Miyako Shimbun*, 13. April 1939, zitiert nach: ebd, S.143.

die [anderen asiatischen] Tänzer in den meisten Fällen nach ihrer Tournee im Westen den westlichen Tanz [in ihre Heimat] eingeführt haben, habe ich umgekehrt den orientalischen Tanz importiert.⁵⁰²

Chois Einschätzung des ‚Imports‘ ihrer eigenen Kultur ist in Bezug auf die Fremderfahrung der Künstler aus dem kolonialisierten Korea insofern symptomatisch, als dass die Künstlerin die Ethnizität ihres Tanzes auf der Basis des westlichen Blicks konstituiert hat und diese hybridisierte Art der Ethnizität beziehungsweise Authentizität entsprechend den Erwartungen an eine Identitätsbildung in Japan und Korea ununterbrochen entwickelt hat. Dies ist ein auffälliger Unterschied der koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer zu den japanischen modernen Tänzern, die ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Welttournee im Westen unternommen hatten und nach ihrer Rückkehr zur Etablierung und Erweiterung des modernen Tanzes in Japan enorm beigetragen hatten. Obwohl sie ähnlich wie die koreanischen Tänzer im Westen fokussiert auf ihre Herkunft sowie ihre kulturelle Identität vorgestellt wurden und daher eine Erfahrung der Selbstentfremdung unvermeidlich schien, beschäftigten sie sich nach ihrer Rückkehr nach Japan weiter mit dem modernen Tanz, wofür Ishii Baku selbst ein gutes Beispiel ist.⁵⁰³

Hinsichtlich eines solchen nachträglichen Imports der eigenen Kultur, auf den die Fremderfahrung Chois während ihrer Welttournee Bezug nimmt, sind übrigens die damaligen kulturpolitischen Umstände Koreas erwähnenswert. Im Hinblick auf die japanische koloniale Kulturpolitik gegenüber Korea ist es wichtig zu bemerken, dass sie sich in den 1920er und 1930er Jahren nicht auf eine bedingungslose und umfangreiche Unterdrückung oder Zerstörung der koreanischen Kultur gegründet hat. Sondern ganz im Gegenteil hat Japan die Verbreitung der koreanischen Tradition auf dem globalen Kulturmarkt gefördert, so dass die tatkräftige Unterstützung der japanischen Kolonialregierung bei der Tournee der koreanischen Tänzer im Westen eine entscheidende Rolle gespielt hat.⁵⁰⁴ Einem Bericht der koreanischen Zeitung *Maeil Sinbo* vom 22. Februar 1939 zufolge hat das Außenministerium des japanischen Generalgouverneurs in Korea sogar die Entscheidung zur Veröffentlichung des Prospekts in Englisch zum Zweck der internationalen Vorstellung der koreanischen Kunst getroffen.⁵⁰⁵

⁵⁰² *Samcheonri* (übersetzt von Autorin), Vol.13 No.1, Januar 1941.

⁵⁰³ Über die Tätigkeit der modernen japanischen Tänzer nach ihrer Welttournee zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe das Kapitel 3.2. *Die Taishô-Demokratie und die Blütezeit des modernen Tanzes in Japan*.

⁵⁰⁴ Siehe, Cho Taek-won, *Gasahojeop*, S.103-104.

⁵⁰⁵ Vgl. *Maeil Sinbo*, 22. Februar 1939.

Doch aus welchem Grund wollte die japanische Kolonialherrschaft die koreanische Kunst als eine von Japan völlig unabhängige, authentische Kultur in der globalen Kulturszene bekanntmachen, obwohl sie auf der politischen sowie geistigen Ebene nach der erfolgreichen Annexion der Koreaner strebte? Die Initiierung dieses Publikationsprojekts zur Bekanntmachung der einheimischen Kultur Koreas war interessanterweise keineswegs von einer Initiative zur Rettung der in Vergessenheit geratenen koreanischen Künste ausgegangen. Vielmehr waren die internationalen Erfolge der koreanischen Tänzer wie Choi Seung-hee der Anlass zu diesem Projekt, da diese in der Tat aufgrund der Investition der japanischen Regierung für ihre Welttournee möglich wurden. Angesichts der erhöhten internationalen Aufmerksamkeit für koreanischen Tanz, Film und Musik nach dem Besuch der koreanischen Künstler im Westen wollte der Generalgouverneur die koreanische Kunst zum Kulturprodukt machen, um damit zum Beispiel ausländische Touristen anziehen zu können.⁵⁰⁶

Der japanischen Kolonialpolitik ging es bezüglich der koreanischen Kultur sozusagen letztendlich darum, die sogenannte koreanische Kultur als eine minderheitliche auf der globalen Ebene zu kommunizieren. Dementsprechend wurden mithilfe der finanziellen und administrativen Unterstützung statt der koreanischen Meisterkünstler die *Sinmuyong*-Tänzer als die wirklichen Vertreter des koreanischen Tanzes weltweit vorgestellt, die durch ihre langjährige Beschäftigung mit dem modernen Tanz bereits ein kommunizierbares, international lesbares Bewegungsvokabular erarbeitet haben. In diesem Sinne kann Chois Wahrnehmung, sie hätte die eigene Kultur (re-)importiert, als ein Hinweis auf ihre ambivalente Position als *Sinmuyong*-Tänzerin verstanden werden, insofern sie zwar als Spezialistin für den modernen Tanz anerkannt, aber letztendlich als Vertreterin des koreanischen Tanzes betrachtet wurde.

Nach ihrer Rückkehr aus dem Westen hat Choi Seung-hee übrigens in Interviews mehrmals ihr Vorhaben zur intensiven Beschäftigung mit dem orientalischen Tanz mitgeteilt.⁵⁰⁷ Infolgedessen hat sie das Programm für ihre Tanzabende vom 28. bis zum 30. November 1941 in Tokyo hauptsächlich mit den von der asiatischen, besonders der

⁵⁰⁶ Vgl. ebd.

⁵⁰⁷ Zum Beispiel sagt Choi im Interview mit der *Maeil Sinbo*, welches anlässlich ihres Bühnenauftritts in Korea nach der Welttournee stattfand:

„Manche Leute haben die Hoffnung, dass ich während meiner Welttournee viele westliche Tänze gelernt hätte. Aber die Stücke, die ich vor Ort gezeigt habe, waren nichts anders als geläuterter orientalischer Tanz. Nur diese Art Tanz führe ich bei meinem diesmaligen Tanzabend auf.“

Maeil Sinbo (übersetzt von Autorin), 28. März 1941.

klassischen japanischen Bühnenkunst motivierten Stücken gestaltet.⁵⁰⁸ An zeitgenössischen Zeitungsartikeln ist sehr deutlich erkennbar, dass die Choreographin ihre künstlerische Tendenz erst nach ihrer Welttournee aktiv auf die Darstellung des Orientalischen umgestellt und dabei begonnen hat, sich selbst freiwillig als ‚japanische Künstlerin‘ zu definieren. Während Choi sich vorher mit dem stilisierten koreanischen Tanz befasst hatte, wollte sie sich nun über den koreanischen Tanz hinaus für die Kreierung eines Tanzes engagieren, welcher auf der traditionellen japanischen Bühnenkunst wie *Nô* und *Kabuki*, dem regionalen japanischen Volkstanz aus Kyûshû, Tôhoku, den Ryûkyû-Inseln und dem Tanz aus der Mandschurei, China, Thailand und Indien basiert.⁵⁰⁹ Aus diesen unterschiedlichen Arten der Bewegungskunst wollte die Choreographin eine Gemeinsamkeit herausfiltern und daraus mithilfe ihres Körpers einen neuen asiatischen Tanz schaffen.⁵¹⁰ Um dies zu erfüllen, hat sie mehrere ‚authentischen Orte‘ zum Zwecke der künstlerischen Inspiration besichtigt, so dass sie beispielsweise im Sommer 1942 nach ihrer Tanzvorstellung in China die weltberühmten *Yungang-Grotten* besucht hat, um aus diesen buddhistischen Figuren den Ursprung der orientalischen Kunst zu extrahieren.⁵¹¹

In diesem Zusammenhang ist der Mechanismus der Selbstassimilation beziehungsweise – definierung Chois als japanische Tänzerin unübersehbar. Soweit sie die orientalische Tanzkunst als eine Dichotomie des Orientalischen und des Okzidentalischen betrachtet, wird der ‚Signifikant‘ wie Orient oder Asien gewissermaßen zwangsläufig als ‚Negation‘ des Westens konstituiert. Sie selbst sagt:

*Nicht nur das klassische Ballett, der moderne Tanz oder der spanische Tanz ist hervorragend. Sondern sowohl unsere japanischen Tänze wie Nôgaku (能樂), Bugaku (舞樂) oder Kabuki (歌舞伎), als auch die Volkstänze aus verschiedenen Regionen Japans, sowie die traditionellen Tänze aus Asien wie unter anderem der Mandschurei, China, Thailand und Indien sind ebenso ausgezeichnet, so glaube ich. Es ist nicht von Bedeutung, nur dem Tanz von Pawlowa, Wigman, Argentina oder Jooss zu folgen. Für uns, die japanischen Künstler, ist es viel wichtiger, uns mithilfe unserer eigenen klassischen Kunst [...] darum zu bemühen, die Schwäche zur Stärke und zugleich das Alte zum Neuen zu entwickeln.*⁵¹²

⁵⁰⁸ Vgl. *Maeil Sinbo*, 03. Dezember 1941.

⁵⁰⁹ Vgl. Choi Seung-hee, *Nai myonggi 1* (Meine Tanzgeschichte 1), in: *Maeil Sinbo*, 11. Februar 1942; Choi Seung-hee, *Nai myonggi 2* (Meine Tanzgeschichte 2), in: *Maeil Sinbo*, 13. Februar 1942.

⁵¹⁰ Vgl. Choi Seung-hee, *Nai myonggi 2* (Meine Tanzgeschichte 2).

⁵¹¹ Vgl. Choi Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, S.125.

⁵¹² Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Nai myonggi 1* (Meine Tanzgeschichte 1).

Chois Worte weisen zwei Merkmale der Vorstellungsstruktur der damaligen *Sinmuyong*-Tänzer auf: Zum ersten wurden ganz unabhängig von der jeweiligen Entstehungsgeschichte der verschiedenen westlichen Tanzgattungen diese fremden Tanzstile der *Sinmuyong*-Tänzer homogenisiert aufgenommen. Und zum zweiten haben die *Sinmuyong*-Tänzer vor allem die ‚Traditionalität‘ als den Kern des asiatischen Tanzes betrachtet. Jedoch bedeutet die Traditionalität in diesem Zusammenhang nicht die Tradition im buchstäblichen Sinne, sondern lässt sich vielmehr als ein moderner Begriff verstehen, sofern sie als eine mögliche Form der Modernität des Tanzes neu interpretiert wurde, welche von ‚Stärke‘ sowie ‚Neuheit‘ charakterisiert ist.

Allerdings hat Choi ihrem orientalischen, asiatischen Tanzstil in den 1940er Jahren die interessante Bezeichnung ‚Orienttanz(東洋舞踊)‘ verliehen und hat dabei nun versucht, einen Gruppentanz zu choreographieren. Im Gegensatz zu ihrer früheren Beschäftigung mit dem Solotanz, wollte sie eine neue Art des Balletts schaffen, welche jedoch im Unterschied zum westlichen Ballett von der Technik und Thematik des orientalischen Tanzes beeinflusst ist. Für dieses neue Tanzprojekt hat die Choreographin ihre Tänzerinnen in Japan und Korea angeworben, genauso wie es ihr eigener Lehrer vor etwa fünfzehn Jahren in Korea getan hatte.⁵¹³ Choi hat also vorwiegend das Bewegungsformat aus dem westlichen Tanz entlehnt, um damit paradoxerweise orientalischen Inhalt auszudrücken.

Diese Abgrenzung des Formats vom Inhalt und die von dieser Abgrenzung ausgehende Synergie knüpfen sich übrigens eng an die Vorstellung der westlichen Tänzer an, welche im Prinzip eine Trennung des Geistes vom Körper wie auch deren Synthese voraussetzte. Bezüglich dieser synthetischen Vorstellung gibt es jedoch offensichtlich einen Unterschied zwischen den modernen westlichen Tänzern und den koreanischen *Sinmuyong*-Tänzern.

⁵¹³ Vgl. *Maeil Sinbo*, 23. Februar 1942.

Einen sehr ähnlichen künstlerischen Wandel findet man im Fall eines anderen *Sinmuyong*-Vertreter, Cho Taek-won. Nach seiner Europatournee am Ende der 1930er Jahre hatte er eigene Tanzabende vom 11. bis zum 13. Januar 1941 in Tokyo gegeben. Bei diesen Veranstaltungen hat Cho dem Publikum sein Meisterstück *Hak* (Der Kranich) gezeigt, das er bereits in Europa konzipiert hatte und das sich vom westlichen Ballettstück mit tragischem Ende wie zum Beispiel dem sterbenden Schwan von Mikhail Fokin völlig unterscheidet. Der Choreograph selbst hat dieses Stück als ein orientalisches Ballett kategorisiert, obwohl er tatsächlich eine künstlerische Beratung des Tanzmeisters Han Seung-jun zur Bewegungskonstruktion erhalten hat. Das Stück *Hak* besteht aus insgesamt vier Akten und dafür treten etwa sechzig Tänzer auf.

Vgl. Cho Taek-won, *Gasahojeop*, S. 138-177; Cho Taek-won, *Dongyang goyu sasangeul muyonghwa* (Choreographierung der authentischen Philosophie des Orients), in: *Daehan Ilbo*, 15-24. Oktober 1963, in: Sung, Gi-sook und Kim, Kyung-ae (Hrsg.), *Chumui seonguja Cho Taek Won* (Pionier des Tanzes Cho Taek-won), S.108-109.

Letztere haben die künstlerische Synthese von ‚Geist-Inhalt‘ und ‚Körper-Format‘ politisch wahrgenommen, während Erstere dieselbe von Anfang an in Verbindung mit der zeitgemäßen modernen Tanzästhetik aufgefasst haben. Die *Sinmuyong*-Tänzer haben so zu Grunde gelegt, dass durch diese Synthese schließlich eine neue breitere japanische Kunst geschaffen werden muss. Es geht sozusagen um die Etablierung einer japanischen Kunst als Weltkultur, die über die Synthetisierung vom Geist mit dem Körper hinaus eine vollständige Integration der diversen asiatischen Kulturen erzielt. Das bedeutet gewissermaßen, dass alle Arten des orientalischen Tanzes dem japanischen Tanz unterstellt werden müssen. Darauf weist die Tatsache hin, dass der orientalische Tanz, nach dessen Etablierung die *Sinmuyong*-Tänzer strebten, auf keinen Fall bloß als der orientalische Tanz, sondern vielmehr als ‚der japanische Orienttanz‘ propagiert wurde.⁵¹⁴

Diese politisierte Wahrnehmung des Tanzes als Synthese von orientalischem Inhalt und okzidentaler Form bei den *Sinmuyong*-Tänzern scheint von den damaligen bedrohlichen politischen Umständen in Asien nicht unabhängig zu sein. Nach dem Ausbruch des Zweiten Sino-Japanischen Krieges im Jahr 1937 wurde der Diskurs der ‚East Asian Community‘ durch die japanischen Intellektuellen wie unter anderem den Philosophen Miki Kiyoshi verbreitet. Diese Theorie setzte den Akzent in erster Linie auf die Vereinigung der asiatischen Länder unter der Führung Japans. Miki hat sich in seinem Essay *Shin Nihon no shiso genri* (Philosophical principles for the new Japan) im Jahr 1939 wie folgt geäußert:

*The culture of the East Asian Community must be connected to the East Asian cultural tradition. However, we must remain keenly aware that this tradition of so-called Oriental culture is haunted by feudalism. In order to rid itself of that feudal element the communal (Gemeinschaft-like) dimension of Oriental culture must be laced with modern (Gesellschaft-like) culture. [In that sense], the culture of the East Asian Community must be a newly created culture rather than merely a revival of the feudalistic. If it is to be called a revival of Oriental culture, this revival must be tantamount to the creation of a new East Asian culture, just as in the West the revival of Greek and Roman culture that was called the Renaissance was certainly not a simple revival of ancient culture but rather the creation of an entirely new, modern one.*⁵¹⁵

⁵¹⁴ Vgl. *Maeil Sinbo*, 04. Februar 1942.

⁵¹⁵ Miki Kiyoshi (übersetzt von Koschmann), *Shin Nihon no shiso genri* (Philosophical principles of a new Japan), in: *Miki Kiyoshi Zenshu* (Complete works of Kiyoshi Miki) Vol.17, Tokyo: Iwanami Shoten, 1968, S.515, zitiert nach: J. Victor Koschmann, *Asianism's Ambivalent Legacy*, in: Peter J. Katzenstein und Shiraishi Takashi

Mikis Argument korrespondiert genau mit dem künstlerischen Statement von Choi Seung-hee zum ‚modernisierten Revival‘ der traditionellen Kunst, und insofern lässt sich sagen, dass sein Argument den Zeitgeist vertritt. Jedoch erscheint Mikis Argument problematisch, insofern er ähnlich wie Choi daran geglaubt hat, dass die wirkliche kulturelle Vereinigung in Asien lediglich durch die Initiative der Japaner ermöglicht werden kann.

Because the East Asian Community aims at communal relations among peoples, its philosophy must transcend the standpoint of simple nationalism [Volkism = Minzokushugi]. At the same time, within the community, the special nature of each people must be recognized. Therefore [...], the philosophy of Volkism retains significance in that it asserts the particularity of each people. Moreover [...], there must be some truth in nationalism because every world-historical movement is initiated by a single people. Similarly, the East Asian Community has taken shape as a result of the initiative of the Japanese people. Yet Japan itself must enter into and submit to the principles of this community which has been formed under its own leadership. Accordingly, it is natural that Japan must accept limits on its own nationalism.⁵¹⁶

Diese Behauptung Mikis verweist auf das zeitgenössische Verständnis von der doppelten Rolle der japanischen Kolonialherrschaft: Einerseits gehört Japan zur asiatischen Gemeinschaft; andererseits vertritt Japan aber als der am besten modernisierte Nationalstaat in Asien und als die einzige asiatische Kolonialherrschaft die anderen asiatischen Länder, so dass Japan sich selbst von ihnen differenziert und dadurch privilegiert wird. Die Aufforderung Japans zur Errichtung einer asiatischen Gemeinschaft wurde nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 07. Dezember 1941 noch verstärkt, so dass der Diskurs ‚Greater East Asia Co-Prosperity Sphere‘⁵¹⁷ nun auch unter den *Sinmuyong*-Tänzern verbreitet und sogar aktiv von ihnen verinnerlicht wurde. Diese politisch aufgeheizte Stimmung ist anhand solcher Äußerung der koreanischen Medien, die eine Erfüllung der großasiatischen Kultur Japans durch die Tanzkunst propagieren, noch stärker zu spüren.⁵¹⁸

Bezüglich des Beitrags der *Sinmuyong*-Tänzer zur faschistischen Machtausübung Japans, nämlich durch ihre Selbstassimilation hat allerdings die radikalisierte Kulturpolitik Japans

(Hrsg.), *Network Power: Japan and Asia*, Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1997, S.91.

⁵¹⁶ Ebd., S.516-517.

⁵¹⁷ Über diesen Diskurs siehe, J. Victor Koschmann, *Asianism's Ambivalent Legacy*, S.99-103.

⁵¹⁸ Vgl. *Maeil Sinbo*, 04. Februar 1942.

eine konkrete Rolle gespielt. Nach dem Jahr 1941 erteilte die japanische Regierung beispielsweise Choi Seung-hee keine Genehmigung zur Kreation avantgardistischer Stücke mehr, die kein kriegbezogenes Thema behandelten und als rein ästhetische Tänze aufgefasst wurden.⁵¹⁹ Daher musste sie ihr Tanzprogramm zwangsläufig mit jenen Stücken gestalten, die absichtlich experimentelle Faktoren eliminierten und einen Beitrag zur Hebung des völkischen Bewusstseins leisteten. Kim Baek-bong, der Meisterschülerin und Schwägerin von Choi Seung-hee, zufolge wurde von Choi außerdem bei ihrer Aufführung zu Beginn der 1940er Jahre in Ôsaka verlangt, das japanische *Yukata* statt der traditionellen koreanischen Tracht für den koreanischen Trommeltanz zu tragen.⁵²⁰ Während dieser Periode wurde Choi von der japanischen Regierung gezwungen, gemeinsam mit ihren Tänzern und Musikern eine Tournee zur Tröstung und Erbauung der japanischen Armee in China zu unternehmen, so dass sie beispielsweise im Februar 1942 in China für die japanische Truppe etwa einhundertdreißig Aufführungen gegeben hat.⁵²¹

Nachdem Choi Seung-hee ab dem 27. Januar 1944 zwanzig Tage lang ihre Tanzabende in Japan gegeben hatte, ging sie auf Drängen des japanischen Kriegsministeriums mit ihrer Familie wieder nach China, um Tanzvorstellung für die japanischen Soldaten zu geben. Dort war sie dann bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs geblieben, ohne nach Japan zurückzukehren, und erst nach der Befreiung Koreas von Japan am 15. August 1945 war sie endlich in ihre Heimat Seoul zurückgekehrt.⁵²² Dort aber ist sie sofort auf heftige Kritik an ihrer letzten Tätigkeit als pro-japanische Tänzerin gestoßen.⁵²³ Zudem war ihr Mann als Kommunist nach dem Krieg nach Nordkorea gegangen und hat Choi dorthin eingeladen, so dass diese im April 1947 endgültig von Seoul nach Pjöngjang auswanderte.⁵²⁴ Dort hat sie als eine der großen Staatskünstlerinnen eine hohe Achtung bei der nordkoreanischen

⁵¹⁹ Vgl. Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.148-149.

⁵²⁰ Vgl. Interview mit Kim Baek-bong, in: Moon Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsai inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.76-77.

⁵²¹ Vgl. Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.149.

⁵²² Vgl. Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.167-173.

⁵²³ Vor der offiziellen Teilung vom Nord- und Südkorea im Jahr 1948 war Korea bereits fast direkt nach der Befreiung durch die Durchführung ‚38th parallel north‘ von den USA und der Sowjetunion getrennt.

⁵²⁴ Vgl. Moon Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsai inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.74-76; Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.173-178; Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.154.

Bevölkerung genossen und sich besonders auf die wissenschaftliche Untersuchung des koreanischen Tanzes konzentriert.⁵²⁵ Jedoch war sie seit den politischen Säuberungen, bei denen ihr Mann im Jahr 1958 inhaftiert worden war, in enorme Schwierigkeiten bei ihrer weiteren Beschäftigung mit dem Tanz geraten und war – ebenso wie ihr Mann nach den politischen Säuberungen der 1960er Jahre – am 08. August 1969 in Nordkorea gestorben.⁵²⁶

5.2.4. Analyse der Tanzstücke von Choi Seung-hee: *Ehea Noara* (1934) und *Bosalchum* (1938)

Um die oben umrissene Lebensgeschichte sowie die Tanzkunst von Choi Seung-hee noch anschaulicher aufzuzeigen und die Argumente der Untersuchung deutlich zu machen, ist eine konkrete Analyse einzelner Werke erforderlich. Unter ihren zahlreichen Arbeiten möchte ich die zwei bekannten Stücke *Ehea Noara* und *Bosalchum* betrachten, die sich am koreanischen beziehungsweise orientalischen Thema orientieren. Mithilfe von zeitgenössischen Berichten sowie Chois Interview, der Fotografien sowie einer Filmaufnahme ihres Tanzes sind die Figurationen ihrer Bewegung und deren Sinn lebendig und anschaulich nachvollziehbar.

Ehea Noara

Das Stück *Ehea Noara* aus dem Jahr 1934 gilt als ein repräsentatives Solostück Chois aus der zweiten Phase ihrer Tätigkeit in Japan. Dieses Stück lässt sich in die Kategorie koreanischer Tanz einordnen und hat gleich nach der Premiere die öffentliche Anerkennung vieler japanischer Prominenter – wie unter anderem des Schriftstellers Kawabata Yasunari –

⁵²⁵ Als ein Ergebnis dieser Untersuchung hat Choi *Joseon minjok muyong gibon* (Die Grundlage des koreanischen Volkstanzes), eine Notation der koreanischen Volkstänze und Rhythmen, im Jahr 1958 in Pjöngyang veröffentlicht.

Vgl. Choi Seung-hee, *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes), Seoul: Dongmunseon, 1991(1958).

⁵²⁶ Weil das Thema meiner Dissertation hauptsächlich den kolonialen Zeitraum Koreas umfasst, lasse ich die Nachkriegszeit ab 1945 außer Acht. In Bezug auf das Leben und die Kunst von Choi Seung-hee in Nordkorea siehe, Kim Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Ü berlieferung und Transformation).

gewonnen. Das ursprüngliche Bewegungskonzept entlehnte die Choreographin aus dem alltäglichen *Gutgeori Chum* ihres Vaters, den dieser im Überschwang der Ausgelassenheit und Fröhlichkeit nach Alkoholkonsum vor seiner Tochter ausgeführt hatte. Choi hat sich schon als Kind diese Bewegungen des Vaters einfach eingeprägt ohne sie zu verstehen.⁵²⁷ Der *Gutgeori Chum* ist ein repräsentativer koreanischer Volkstanz, mit dem sowohl die Männer als auch die Frauen üblicherweise im Alltagsraum, also nicht im Aufführungsraum, eine flüchtige Ekstase improvisatorisch darstellen und nach der jeweils eigenen Art ausdrücken. Dieser Tanz ist insbesondere von einer dynamischen, vertikalen Schulterbewegung gekennzeichnet, so dass er als ein spezielles Bewegungsmuster im maßgeblich von der senkrechten Bewegungskonstruktion charakterisierten koreanischen Tanz angesehen wird.

Um diese auf dem Habitus des Vaters basierende Bewegung künstlerisch zu schärfen und auszugestalten, hat Choi auf Empfehlung ihres Lehrers in kurzer Zeit beim Tanzmeister Han Seong-jun verschiedene koreanische Tänze gelernt.⁵²⁸ Allerdings wollte Choi eine bedingungslose Nachahmung der erlernten koreanischen Bewegungskunst ganz bewusst vermeiden. Denn als eine ‚auf den koreanischen Tanz spezialisierte moderne Tänzerin‘ war sie imstande, „das grundlegende Bewegungsprinzip des koreanischen Tanzes“ mit „der westlichen Idee“ zu kombinieren. Dieser Ansatz unterschied sich ihrer Ansicht nach vom Tanz der *Gisaeng* als einer Praxis zur Konservierung des koreanischen Tanzes.⁵²⁹

Nach der Beschreibung des japanischen Musikkritikers Ushiyama Mitsuru trug die Tänzerin einen kleinen Strohhut und die traditionelle Tracht eines koreanischen Mannes und bewegte ihren Oberkörper stolz lachend mal nach rechts und links und mal nach vorn und hinten. Diese Kombination von Kostüm und Körperbewegung war zur Darstellung eines betrunkenen Mannes erdacht und hinterließ somit beim Publikum den ‚geschlechtsspezifischen‘ Bewegungseindruck eines Mannes. Diese durch die Erinnerung an den Tanz des Vaters inspirierte Bewegungskomposition ermöglichte gewissermaßen eine Inszenierung von Maskulinität, die die Tänzerin selbst seit ihrer Kindheit durch ihren Vater für gewöhnlich gehalten hat. Doch Choi ahmt hier auf keinen Fall nur bedingungslos den

⁵²⁷ Vgl. Hirabayashi Hisae, *Sai Shoki to Ishii Baku* (Sai Shoki and Ishii Baku), in: *Zainishi Chosenjin jinno genjo* (The Present State of Korean Residents in Japan), special issue no.12, 1. November 1977, S.187, zitiert nach: Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.188.

⁵²⁸ Vgl. Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.107.

⁵²⁹ Vgl. Interview mit Choi Seung-hee, in: *Samcheonri*, Vol.8 No.4, 01. April 1936.

vertrauten *Gutgeori Chum* ihres Vaters nach, sondern erzeugt als auf den modernen Tanz spezialisierte *Sinmuyong*-Tänzerin hier vielmehr eine völlig neue Interpretation des anderen Geschlechts – mithilfe eines deutlich westlich geprägten Bewegungsvokabulars. Wahrscheinlich wurde daher die Körperbewegung als ‚fremd‘ wahrgenommen. Insofern geht es im *Ehea Noara* wesentlich um eine „Inszenierung des Fremden“.⁵³⁰

Zudem tanzte Choi nach der koreanischen Musik, die jedoch für die westlichen Musikinstrumente neu arrangiert worden war.⁵³¹ Diese zwar nur recht kurze Beschreibung von Kostüm und Bewegung von *Ehea Noara* wird anhand der noch vorhandenen Fotografien besser nachvollziehbar. Eine dieser Fotografien ist in der Zeitung *Maeil Sinbo* in der Ausgabe vom 21. Oktober 1934 zu sehen, und ein weiteres, das mehrere Posen aus demselben Stück zeigt, findet man in der im Jahr 2012 veröffentlichten Monographie über Chois Tanz und Leben des koreanischen Schriftstellers Kang Jun-sik.⁵³²

Auf der ersten Fotografie (Abb.10), welches zur Bekanntmachung von Chois Aufführung in Seoul verwendet worden war, blickt die Tänzerin starr geradeaus. Gleichzeitig ist ihr Oberkörper um fast neunzig Grad nach links gewendet, und dabei ist ihr linker Arm vom Oberkörper her nach vorne ganz ausgestreckt. In die gleiche Richtung wie ihr linker Arm ist Chois linkes Bein leicht ausgestreckt, während ihr rechtes Bein aus dem Stand nur herabgebeugt ist. Eine solche konstruktive Zusammensetzung verschiedener Bewegungsrichtungen in einem Körper scheint dem Konzept des analytischen Kubismus nahestehen, der verschiedene Perspektiven auf einen Ort montiert und daraus eine synthetische Wahrnehmung entstehen lässt. Auf der beschriebenen Fotografie ist zudem die Pose von Chois linkem Fuß auffällig, mit dessen Ferse die Tänzerin auf den Boden stampft. Da die Zehenspitze in diesem Moment ganz im Gegensatz zur Ferse nach oben gestreckt ist, ergibt sich eine kontrastierende dynamische Gestalt. Diese Gestalt erscheint jedoch auf keinen Fall ganz linear, sondern aufgrund der traditionellen koreanischen Socke mit der

⁵³⁰ Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter verwendet den Begriff ‚Inszenierung des Fremden‘ statt ‚Rezeption des Fremden‘, um eine vielseitige Beziehung zwischen den unterschiedlichen kulturellen Territorien zu erläutern. Dies kann man allerdings über das Thema ‚Interkultur‘ hinaus weiterhin auf die ‚Gender-Thematik‘ wie zum Beispiel ‚Darstellung der Maskulinität durch die weibliche Tänzerin‘ anwenden. Denn impliziere der Begriff ‚Inszenierung des Fremden‘, Brandstetter zufolge, „einerseits unterschiedliche diskursive Praktiken, zugleich und andererseits aber auch die szenische Qualität im Austausch von Kulturmustern und von Fremdbildern“.

Gabriele Brandstetter, „Blumenhaft und schlächterhaft“. *Japanische Körperbilder in Europa: Rezeption, Projektion, Fiktion in Texten und Bildern der Zwanzigerjahre*, in: Walter Gebhard (Hrsg.), *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, München: Iudicium, 2003, S. 248.

⁵³¹ Ushiyama Mitsuru, *Choi Seung Hee jakpum haeseol* (Erklärung des Tanzwerks von Choi Seung-hee), in: Choi Seung-il (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), S.151.

⁵³² Siehe, Kang Jun-sik, *Choi Seung Hee pyeongjeon* (Biographie von Choi Seung-hee), Seoul: Noonbit, 2012.

kurvenförmigen Spitze leicht geschwungen. Daher hinterlässt die gesamte Pose des linken Fußes trotz seiner linearen Bewegung beim Betrachter einen mehr oder weniger kontrastierenden Eindruck.⁵³³

Die zweite Fotografie (Abb.11) zeigt sechs verschiedene Posen aus *Ehea Noara*. Anhand dieser Formen ist das Bewegungsfundament des *Sinmuyong* von Choi Seung-hee leicht erkennbar, das den Akzent nicht nur auf die Armbewegung, sondern ebenso auf die Beinbewegung legt. Es ist im Hinblick darauf besonders auffällig, dass sie in diesem Stück die Arm- und Beinbewegung in Einklang zu bringen versucht. Das heißt zum Beispiel, dass sie auf dem beschriebenen Bild ihren linken Arm und ihr linkes Bein gleichzeitig hebt, während ihr rechter Arm nach unten ausgestreckt und ihr rechtes Bein gebeugt ist. Aus diesem starken Bewegungskontrast ergibt sich eine sichtbare, expressive Dynamik, welche im *Gutgeori Chum* üblicherweise als ein innerer Dialog des Tanzenden mit seinem Gefühl oder Gedächtnis verinnerlicht und daher viel weniger sichtbar ausgedrückt wird. Zudem vermittelt Chois Anheben der Glieder dem Betrachter einen ganz anderen körperlichen Eindruck, welcher über die charakterisierte Arm- und Schulterbewegung des gewöhnlichen *Gutgeori Chum* hinaus auf anderen Körperteilen wie den Beinen und Füßen als Ausdrucksapparaten beruht.

Als Ausdrucksapparat gelten aber nicht nur die Arme und Beine, sondern eben auch die Gesichtszüge der Tänzerin. Auf dem Foto von *Ehea Noara* sieht man die freundlich lächelnd tanzende Choi Seung-hee. Diejenigen, die als Meisterkünstler wie Han Seong-jun und Ha Gyu-il ohne Ausbildungserfahrung im modernen Tanz den überlieferten koreanischen Tanz reformiert haben, haben einen direkten Ausdruck der vielfältigen Gefühle durch das Gesicht streng vermieden. Dies verweist auf ein wichtiges Merkmal der alten Tradition des koreanischen Tanzes, nämlich dass sich die koreanischen Tänzer bei der Aufführung verhielten, als ob sie eine Maske auf dem Gesicht trügen und dadurch in die sublimen, transzendentale Welt des Tanzes eingetreten seien. Ganz im Gegenteil zu jenen ist der Zustand des ‚als ob‘ bei den *Sinmuyong*-Tänzern wie Choi Seung-hee beseitigt, so dass ihr Gesicht selbst zur flexiblen Maske wird und somit als Ausdrucksmittel theatersemiotisch gelesen werden kann.

Außerdem ist noch eine andere Besonderheit von Chois Tanz auf der Fotografie sichtbar. Chois Rumpf bleibt unabhängig von der Veränderung ihrer Pose immer senkrecht, so dass der

⁵³³ Siehe das Foto in: *Maeil Sinbo*, 21. Oktober 1934.

Eindruck erzeugt wird, dass dieser Körperteil ganz und gar als Zentrum aller Bewegungen fungiert.⁵³⁴ Dies unterscheidet ihren Tanz auffällig vom gewöhnlichen *Gutgeori Chum*, bei dem der Tanzende die Atmung auf seinen Unterbauch konzentrieren soll, und sein Oberkörper aus diesem Grund ganz natürlich und spontan leicht oder tief gebeugt wird.⁵³⁵ Während es in vielen koreanischen Tänzen sozusagen hauptsächlich um ‚das Präsentieren des Momentums‘ geht, in dem die Krummlinien durch Körper und Bewegung entfaltet werden, wird in Chois *Sinmuyong* ‚eine choreographische Konfiguration beziehungsweise Zusammensetzung‘ der unterschiedlichen Arten der Bewegungslinien zum Thema.⁵³⁶

Über das thematische Konzept und die Bewegungskomposition hinaus ist das hybride musikalische Element ein charakteristisches Merkmal des *Ehea Noara*. Dem Bericht des koreanischen Journalisten Gu Wang-sam zufolge war das Zusammenspiel der Geige mit der traditionellen koreanischen zweifelligen Trommel *Janggu* als Instrumentierung für dieses Stück verwendet worden. Diese Idee für das Zusammenspiel war jedoch ohne längerfristige Proben erst kurz vor der Premiere in die Praxis umgesetzt worden. Und in der Tat scheinen der kräftige Klang der koreanischen Trommel und der relativ schwach klingende Ton des westlichen Streichinstruments auf der Bühne kaum harmonisiert zu haben, so dass die Verknüpfung zwischen beiden die Erzeugung einer reinen Resonanz zwischen Tanz und Musik scheitern ließ. Dies hatte zur Folge, dass nach einer Komposition einer speziell für dieses Tanzstück geeigneten Musik gesucht wurde.

Ein solches Zusammenspiel des koreanischen Musikinstruments mit dem westlichen oder das Spiel westlicher Musik für das koreanisierte Stück des *Sinmuyong* war in den 1930er Jahren ebenfalls bei anderen *Sinmuyong*-Künstlern häufig zu erleben. Dieses künstlerische Phänomen ist insofern symptomatisch, als dass es die Hybridität des *Sinmuyong* widerspiegelt, die von einer kulturellen Verschmelzung des Koreanischen und des Westlichen gekennzeichnet ist. Der *Sinmuyong*-Künstler Cho Taek-won hat zum Beispiel in seinem vom traditionellen koreanischen Mönchstanz motivierten Stück *Gasahojeop* (1933, Abb.12) die Musik des modernen koreanischen Musikkomponisten Kim Jun-young benutzt. Nachdem

⁵³⁴ Siehe das Foto in: Kang Jun-sik, *Choi Seung Hee pyeongjeon* (Biographie von Choi Seung-hee).

⁵³⁵ Siehe das Kapitel 4.1.2. *Ästhetische Grundlagen des koreanischen Tanzes*.

⁵³⁶ Dieser Unterschied des traditionellen Tanzes vom *Sinmuyong* lässt an ein Wort von Lee Mae-bang, dem noch lebenden Meister des koreanischen Volkstanzes, denken. Seiner Behauptung nach fehle dem *Sinmuyong* die alte Philosophie des *Jeong Jung Dong* (Bewegung im Stillstand). Stattdessen wohne ihm nur die Bewegung ohne Stillstand inne, so dass er vor allem von temperamentvollen Bewegungen und geraden Linien gekennzeichnet sei.

Vgl. Korean Culture Council (Hrsg.), *2005 nyeondo Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 67 – Lee Mae-bang* (The Oral History of Korean Arts Series 67 im Jahr 2005 – Lee Mae-bang), S.55-56.

Cho diesem Komponisten seine neu choreographierte Tanzbewegung zeigte, hat Kim ein entsprechendes Musikstück für das Duett von Klavier und Geige komponiert. Dieses ist in Korea nach wie vor als die erste Komposition von Tanzmusik im westlichen Stil angesehen.⁵³⁷ Allerdings sind die *Sinmuyong*-Tänzer auf ihrer Welttournee auf ein Publikum gestoßen, dass die ausschließliche Verwendung von nur mit koreanischen Musikinstrumenten gespielter Musik erwartete.⁵³⁸ Angesichts dieser neuen Anforderung war es beispielsweise Choi unvermeidlich, die Musik mit koreanischem Rhythmus komponieren zu lassen, um damit eine einheitliche, authentische Stimmung für die gesamte Aufführung zu schaffen.⁵³⁹

Gu Wang-sam hat in seinem Bericht zudem noch ein paar weitere Stücke von Choi Seung-hee beschrieben. Eines davon ist der *Geommu* (Schwerttanz), mithilfe dessen man den Mechanismus der Umsetzung des Takts in die Bewegung in Chois Tanz nachvollziehen kann. Ihm zufolge spielt im *Geommu* ähnlich wie im *Ehea Noara* das Schlagwerk eine entscheidende Rolle. In Bezug auf die Rolle der Musik ist der Eindruck auffällig, dass Choi Seung-hee auf der Bühne ihre Bein- und Fußbewegung entsprechend dem Takt des Schlagwerks ausführte.⁵⁴⁰ Das Verhältnis von Musik und Bewegung im *Ehea Noara* könnte hier ebenso wie im *Geommu* gewesen sein, da dem Bericht zufolge im *Ehea Noara* ebenfalls keine Melodie, sondern vielmehr der rhythmische Takt akzentuiert gewesen zu sein scheint. Diese perfekte Übereinstimmung beziehungsweise Identifizierung der Tanzbewegung mit dem musikalischen Takt weist wiederum darauf hin, dass Chois *Sinmuyong* auf einer wesentlich anderen Art des Bewegungsprinzips im Vergleich zum koreanischen Volkstanz basierte, welcher aufgrund seines improvisatorischen Charakters von der wiederholten spontanen Abweichung der Bewegung vom Takt des Schlages oder umgekehrt des Takts von der Bewegung ausgeht.⁵⁴¹

⁵³⁷ Vgl. Gu Wang-sam, *Choi Seung Hee muyongeul bogo* (Nach dem Anschauen des Tanzes von Choi Seung-hee), in: *Samcheonri*, Vol.7 No.1, 01. Januar 1935; Vgl. Cho Taek-won, *Gasahojeop*, S.51-52; Cho Taek-won, *Naii chum bansegiui yeongyok* (Glorie und Schande in meinem 50-jährigen Tanzleben), S.55-57.

⁵³⁸ Vgl. Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), S.139.

⁵³⁹ Jedoch wurde das Musikstück interessanterweise in westlicher Weise notiert, so dass die Choreographin vor ihrer zweiten Tournee in den USA sogar ihren Bruder darum gebeten hatte, einige koreanische Musikmeister in die USA zu schicken, die die westliche Musiknotation lesen konnten.

Vgl. ebd., S.145.

⁵⁴⁰ Vgl. Gu Wang-sam, *Choi Seung hee muyongeul bogo* (Nach dem Anschauen des Tanzes von Choi Seung hee).

⁵⁴¹ Siehe das Kapitel 4.1.2. *Ästhetische Grundlagen des koreanischen Tanzes*.

Bosalchum

Im Jahr 1938 hat Choi Seung-hee ihren bekannten orientalischen Tanz *Bosalchum* (Abb.13) choreographiert und in New York uraufgeführt.⁵⁴² Nachdem sie in Japan das Bild von Samantabhadra, einem der großen Bodhisattvas aus der japanischen Heian-Zeit gesehen hatte, war sie von diesem Anblick stark inspiriert und wollte die Weiblichkeit dieser buddhistischen Figur in ihren Tanz transformieren.⁵⁴³ Dieser Tanz fand besonders beim westlichen Publikum viel Anerkennung, das einen orientalischen Tanz von Choi erwartet hatte.⁵⁴⁴ Aufgrund des internationalen Erfolges begann die Choreographin nach ihrer Welttournee sich damit zu beschäftigen, die klassischen asiatischen Tänze neu zu gestalten. Zudem hat sie die orientalisierten *Sinmuyong*-Stücke durch die Verbindung der überlieferten Mythen mit dem modernen Bewegungsvokabular modifiziert.⁵⁴⁵ Darauf folgend hat Choi bei ihren späteren Aufführungen in Asien zu Beginn der 1940er Jahre neue Stücke wie unter anderem *Avalokiteshvara* (ein vom Bodhisattva namens Avalokiteshvara angeregtes Stück), *Farewell My Concubine* (ein bekanntes Stück der Peking Oper) oder *Die Nacht der Siebenen* (ein nach einer alten chinesischen Legende choreographiertes Stück) neu präsentiert.⁵⁴⁶ Sie hat also nach der Choreographierung jener Stücke gestrebt, die speziell von einer Kombination der „japanischen Farbe, chinesischen Form und koreanischen Linie“⁵⁴⁷ gekennzeichnet sind.

Als ein Grund für den größeren Erfolg des *Bosalchum* im Vergleich zu anderen orientalischen Tanzstücken ist vor allem die Tatsache festzuhalten, dass dieses Stück der Tendenz der modernen westlichen Kultur zum Orientalismus am meisten entsprach. Chois Tanz war besonders in Europa erfolgreich, wo zu dieser Zeit nicht nur die asiatischen Tänzer wie Choi das Gefühl der Selbstappropriation – ‚Ich bin eine authentische asiatische Tänzerin!‘ – verinnerlicht hatten, sondern auch die amerikanischen sowie europäischen Tänzer wie Ruth St. Denis sich das orientalische Image durch ihre Tanzkunst angeeignet

⁵⁴² Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.250.

⁵⁴³ Vgl. Kim Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Überlieferung und Transformation), S.107.

⁵⁴⁴ Vgl. Brief von Choi Seung-hee, in: *Samcheonri*, Vol.13 No.1, 01. Januar 1941.

⁵⁴⁵ Vgl. Lee Ae-Soon, *Choi Seung Hee muyong yesul yeongu* (Eine Untersuchung der Tanzkunst von Choi Seung hee), Seoul: Gukhak Jaryowon, 2002, S.302-303.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd, S.141-144.

⁵⁴⁷ Ebd (übersetzt von Autorin), S.149.

haben. Auf die tendenzielle Entsprechung von Chois *Bosalchum* weisen die zeitgenössischen Rezensionen der europäischen Zeitungen hin: „Der Tanz von Sai Shôki [= Choi Seung-hee] ist [...] von Religion und Alltagsleben inspiriert. Ihrem Tanz wohnen die Frische und Klarheit des attraktiven Ausdrucks inne.“ (*La Libre Belgique*, 03. Februar 1939), „Aus [Chois] plastischen [Bewegungs]Linien und dem unglaublich sanften Ausdruck ihrer Hände [...] entstehen das Nirwana, das Lächeln, die Tränen der Rührung und die Ekstase. Sie ist zweifellos eine Epiphanie der Vorstellung vom Orient.“ (*Le Figaro*, 06. Februar 1939).⁵⁴⁸

Diese Eindrücke vom Tanz Chois in den westlichen Medien sind anhand der ausführlichen Tanzanalyse von Ciane Fernandes, der Spezialistin für die Laban-Movement sowie der Aufzeichnung des *Bosalchum*, die im Jahr 1940 in den USA angefertigt wurde, und der Beschreibungen von Chois Meisterschülerin Kim Baek-bong vergleichbar und nachvollziehbar.⁵⁴⁹ Fernandes hat im Jahr 1994 anhand der Videoaufzeichnung des *Bosalchum*, die der koreanische Tanzwissenschaftler Choe Sang-cheul ihr zur Verfügung gestellt hatte, diesen Tanz analysiert. Durch ihre Bewegungs- und Szenenanalyse ist dieser Tanz anschaulich zu schildern.

[...] Her whole body moves within its near reach kinesphere, changing the counter tensions between body parts [...]. She alternates between very symmetrical movement, such as facing forward with both hands at the center of levity with weight equal on both feet, and asymmetrical movements, such as tilting the head on a diagonal pull and bending one knee along an opposite pull. She contrasts whole body and stable posturing with dynamic shaping through changes in effort; free flow and quickness against calm and sustained minor movements. [...] Her arm movements are a combination of flat arm circles with arc-like directional transverse pathways in different reach kinespheres, and a rotation of wrists with shaping, mostly on the icosahedron. Her body posture, in contrast, moves in shape flow from the octahedron (symmetrical facing forward postures with narrow stance and strong vertical stress) into the cube (head and knee toward different diagonals).⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Zitiert nach: *Samcheonri* (übersetzt von Autorin), Vol.13 No.4, 01. April 1941.

⁵⁴⁹ Seit 2008 ist ein kurzer Film über Chois Leben und Tanz auf DVD erhältlich, in dem man eine kurze Aufnahme von Chois bekannten Stücken einschließlich ihres *Bosalchum* in der originären Version sehen kann. Allerdings scheinen diese Aufnahmen keine Mitschnitte der Aufführung selbst zu sein, sondern eher von dem, was Choi vor oder nach ihrer Aufführung extra vorführte. Meine Szenen- und Bewegungsbeschreibung des *Bosalchum* basieren auf dieser Aufnahme.

Siehe, *Choi Seunghye: The Story of a Dancer*, Seoul: Daeju Media, 2008, DVD.

⁵⁵⁰ Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.220-221.

Wie anhand dieser analytischen Beschreibung erkennbar wird,⁵⁵¹ ist das auffällige Bewegungsprinzip des *Bosalchum* ein Kontrast zwischen der Bewegung der Arme, Handgelenke sowie Finger und der des gesamten Körpers. Das heißt, dass die Tänzerin hauptsächlich mit der Arm-, Handgelenks- und Fingerbewegung im Gegensatz zur stabilen Inszenierung des Körpers einen Eindruck der dargestellten buddhistisch-weiblichen Figur – wie zum Beispiel Sublimität, Sanftheit oder Verführung – erzeugt. Dabei wurden die gesamten Bewegungen relativ statisch konzipiert, ohne dynamische Sprünge oder Drehbewegungen; zudem war der Positionswechsel der Tänzerin auf der Bühne stark reduziert.⁵⁵² In der Aufnahme aus dem Jahr 1940 tanzt Choi Seung-hee tatsächlich stehend auf dem mit einem Altar assoziierten Podium und bewegt ihre Beine abgesehen von einer abwechselnden leichten Kniebeugung kaum, um damit ihr Gewicht von einem Bein auf das andere zu verlagern und gleichzeitig eine Bewegungsdynamik auszulösen. Aus Chois *Bosalchum* ergibt sich daher trotz des relativ statisch bleibenden Bewegungsumfangs eine enorme Dynamik, welche durch die Spannung zwischen der stark kontrollierten Bewegung des gesamten Körpers und der extrem feinen, subtilen Bewegung der Arme, Handgelenke sowie Finger erzeugt wird.

Bezüglich der Bewegungsdynamik ist Chois Handbewegung besonders nennenswert. Im *Bosalchum* beginnt Choi ihren Tanz zwar mit betenden Händen, während des Tanzes aber lässt sie ihren Daumen und Zeigefinger einander berühren wie einen stereotypen Gestus Bodhisattvas. Und wenn die langsam ablaufende Bewegung der beiden Hände in einem Moment plötzlich beschleunigt wird, bewegt die Tänzerin dementsprechend ihr Kinn mal nach rechts und mal nach links und verändert gleichzeitig auch die Richtung ihres verlockenden Blicks. Anders als *Ehea Noara*, in dem Chois Gesichtszüge als ein wichtiger Ausdrucksapparat fungieren, wird im *Bosalchum* das Gefühl der Tänzerin auf keinen Fall durch Mienenspiel ausgedrückt. Vielmehr übernimmt ‚der Blick‘ der Tänzerin als Spiegel ihrer Seele eine mimische Funktion, so dass ihr verführerischer Blick ihrem Körper und Tanz eine erotische Ausstrahlung verleiht.

⁵⁵¹ Eine ausführlichere Analyse des *Bosalchum* mit dem Analysesystem Labans siehe *Detailed Laban Movement Analysis Description* im Kapitel *Part IV Laban Movement Analysis* in der Dissertation von Choe Sang-cheul.

Siehe, ebd, S.223-247.

⁵⁵² Vgl. Kim Chae-won, , *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung- hee: Überlieferung und Transformation), S.273.

Über diese Bewegungs- sowie Ausdrucksmechanik hinaus muss man den Blick auch auf die zentrale Rolle des Kostüms und der Beleuchtung in Chois *Bosalchum* richten. Denn diese beiden grundlegenden Elemente der Aufführung haben einen wesentlichen Beitrag zur visuellen Erzeugung der orientalischen Aura dieses Tanzes geleistet. Das Kostüm und die Krone für den *Bosalchum* sind in Übereinstimmung mit der Goldbronzestatue des Bodhisattvas dekorativ gestaltet worden und bestehen deshalb hauptsächlich aus goldfarbenen metallischen Ketten sowie prächtigem Schmuck, mit denen ihre Brust und Hüfte bedeckt sind.⁵⁵³ Während die Tänzerin im *Ehea Noara* mithilfe der traditionellen koreanischen Tracht aus Seide ihre Bewegungsdynamik möglichst groß darstellen konnte, war sie durch das Tragen der harten und schweren Stoffe im *Bosalchum* imstande, die statische Bewegung mit der Materialität des schweren Metalls zu verknüpfen und zum Ausdruck zu bringen.⁵⁵⁴

Daneben hat die Beleuchtung im *Bosalchum* eine entscheidende Funktion übernommen. Choi Seung-hee hatte als moderne Tänzerin ein ausgeprägtes Bewusstsein für die verschiedenen semiotischen Bestandteile der Tanzaufführung sowie deren Effekt auf ihren Tanz und war sich deshalb seit Beginn ihrer Tanztätigkeit über die Wichtigkeit der Beleuchtung im Klaren. In Bezug auf den Lichteffect dieses Tanzes hat Choi eine transzendente, einer Epiphanie ähnliche Stimmung erzeugt, indem sie hinter ihrem tanzenden Körper durch die Beleuchtung einen Heiligenschein inszenierte. Durch diese Lichtinszenierung war die Tänzerin dem Publikum als eine zur buddhistischen Göttin avancierte Figur erschienen, so dass manche Zuschauer die Tänzerin ziemlich entrückt und realitätsfern wahrgenommen haben.⁵⁵⁵ Mit diesem technischen Lichteffect versuchte sie, den

⁵⁵³ Dieses Kostüm ließ Chois Körper fast halbnackt auf der Bühne erscheinen. Dies war in den 1940er Jahren sehr außergewöhnlich, galt aber in Asien als besonders skandalös, wo die Nacktheit des Frauenkörpers im Theater damals noch nicht zu sehen war. Chois Körper hat jedoch anderen Künstlern Impulse verliehen, so dass zum Beispiel der japanische Schriftsteller Mishima Yukio die buddhistische Schönheit im Chois *Bosalchum* entdeckt hat, den er 1944 in Tokyo gesehen hat und begeistert davon war.

Vgl. Noh Young-hee, *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), S.162.

⁵⁵⁴ Chois Meisterschülerin Kim Baek-bong zufolge hat Choi Seung-hee sich übrigens dieses orientalische Kostüm während ihrer Welttournee auf einem Flohmarkt gekauft. Eigentlich entspricht Chois Kostüm vielmehr der Vorstellung von einem dekorativen südostasiatischen Tanzkostüm als einem schlichten koreanischen.

Vgl. Interview mit Kim Baek-bong, in: Moon Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsau inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.79.

⁵⁵⁵ Manche Zuschauer hatte den Eindruck, dass Choi beim *Bosalchum* einen Spiegel auf ihrem Nabel getragen hätte und sie selbst mit diesem Spiegel das Licht kontrolliert hätte. Dieser Eindruck beruht wahrscheinlich auf dem Lichteffect, der die gesamte Aura der Tänzerin verstärkte und Chois halbnackten Körper so inszenierte, als hätten sich die gesamten Energien ihres Körpers auf ihren Nabel konzentriert.

Über die Beleuchtung des *Bosalchum* und die Publikumswahrnehmung, vgl. ebd.

konventionellen Theaterraum in einen heiligen, sublimen Raum zu verwandeln und dabei das Publikum über die Materialität des Theaterraums hinaus eine immaterielle Räumlichkeit der transzendentalen Welt des Gottes wahrnehmen zu lassen.

Hinsichtlich des *Bosalchum* ist schließlich noch seine Analogie zum Tanz von Ruth St. Denis erwähnenswert. Die Tanzwissenschaftlerin Judy Van Zile weist mit den Fotografien auf die Ähnlichkeit von Chois *Bosalchum* mit dem Tanz von St. Denis hin. Es sind drei Fotografien, die jeweils eine Pose aus Chois *Bosalchum*, eine aus dem *Kuan Yin* (Abb.14) von St. Denis und eine weitere aus dem *Kwannon* von St. Denis zeigen.⁵⁵⁶ Die auffälligen Gemeinsamkeiten des in diesen Aufnahmen Gezeigten sind vor allem ein schmückendes, prunkhaftes Kostüm mit orientalischer Anmutung, der Bewegungskontrast der statischen Beine zur feinen Gestik der Hände und ein ausdrucksloses Gesicht – in den beiden Fotos von St. Denis hält die Tänzerin ihre Augen sogar geschlossen.⁵⁵⁷ Darüber hinaus besteht noch eine weitere Gemeinsamkeit bei den orientalischen-buddhistischen Tanzstücken von Choi und St. Denis, insofern diese von ihnen auf ähnliche Weise mit einer meditativen Stimmung und Bewegung inszeniert wurden. Die Tänzerin der Denishawn Company Jane Sherman beschreibt zum Beispiel das Stück *Kuan Yin* wie folgt:

*With the opening four slow, soft, mysterious bars of music, a dim blue light comes up to reveal the figure of Kuan Yin standing at center stage in absolute stillness. Her hands are lightly crossed before her chest, her head is tilted with eyes down, her left hip thrusts slightly out to the side. [...] She steps forward, bare feet hidden by the long skirt, heavy gold scarf trailing. She stops. With hands seemingly attached at the wrists, she gradually unfolds her long fingers up with the right, down with the left. She reverses this fragile gesture when the music repeats the phrase. With each deliberate step, her body, her robe, her scarf fall into such perfect place that at any pause RSD [Ruth St. Denis] becomes a significant statue of the goddess.*⁵⁵⁸

Anhand dieser Beschreibung des Stücks *Kuan Yin* wird nachvollziehbar, dass trotz einiger Unterschiede im Kostüm – wie beispielsweise Rock und Schal aus geschmeidigem Stoff –

⁵⁵⁶ Die Fotografien siehe, Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.194-195.

⁵⁵⁷ Nicht nur in diesen beiden Tänzen *Kuan Yin* und *Kwannon*, sondern auch in St. Denis' Stück *Radha* ist eine deutliche Analogie Chois *Bosalchum* erkennbar, weil vor allem das aus Metall gefertigte Kostüm von *Radha* eine starke Wirkung auf die gesamte Inszenierung der orientalischen Atmosphäre ausübte.

Über das Stück *Radha* siehe das Kapitel 2.2.2. *Die Interpretation des Anderen im modernen westlichen Tanz*.

⁵⁵⁸ Jane Sherman, *Denishawn Oriental Dances*, in: *Dance Scope*, Vol.13 No. 2 and 3, 1979, S.41, zitiert nach: Judy Van Zile, *Perspectives on Korean dance*, S.215-216.

die Mechanik der Bewegungsinszenierung sowie die Verwandlung der räumlichen Wahrnehmung – Theater als ein physischer Raum transformiert in eine geistige, mythische Räumlichkeit – eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Chois *Bosalchum* und St. Denis' *Kuan Yin* bestehen. Dies kann, wie Van Zile behauptet, als ein Zeichen des Einflusses des orientalischen Tanzes von St. Denis auf die modernen Tänzer in Japan betrachtet werden. Die Denishawn Company hat Mitte der 1920er Jahre zweimal eine Tournee in Asien durchgeführt, und schon damals hat sie selbst ihren enormen Einfluss auf die japanische Tanzszene bemerkt: „[I]n many of the popular modern theatres we saw Japanese dancing girls performing our numbers with almost the exact steps. And they were wearing duplicates of our costumes.“⁵⁵⁹ Chois Meisterschülerin Kim Baek-bong war hingegen der Meinung, dass „[ihre] Lehrerin die erste Tänzerin überhaupt ist, welche die geistige Welt durch eine [körperliche] Energie integriert hat“, und sich somit von jenen unterscheidet, die die buddhistische Figur bloß nachgeahmt haben.⁵⁶⁰ Obwohl Kim hier die Authentizität Chois Tanzes akzentuieren wollte, ist jedoch wenigstens an der Darstellungsweise Chois einschließlich des Kostüms und der Beleuchtung erkennbar, dass die tänzerische Figuration sowie kulturelle Imagination von St. Denis einen konkreten Einfluss auf Chois *Bosalchum* ausgeübt hat.

Die Aufmerksamkeit sollte allerdings nicht bloß darauf gerichtet werden, ob und wie Choi mit ihrem *Bosalchum* den orientalischen Tanz von St. Denis inhaltlich oder äußerlich nachgeahmt hat oder ob sie als asiatische Tänzerin eine ‚authentische Version‘ des Tanzes Bodhisattvas realisiert hat. Sondern es geht im Vergleich von Chois Tanz mit dem St. Denis' vielmehr darum, einen andersartigen Mechanismus der ‚Mimesis‘ bei Choi als koreanischer *Simmuyong*-Tänzerin zu verstehen. Wenn sich die Mimesis bei St. Denis als „Symbolisierung des Anderen in der eigenen Welt beziehungsweise als Sich-Selbst-Sehen im Anderen“⁵⁶¹ verstehen lässt, bringt die Künstlerin sich in eine Position der Betrachterin, die dazu fähig ist, Sinn und Form einer fremden Bewegung mit eigenem charakteristischen Bewegungsvokabular zu fassen. In diesem kulturellen Verständnis erscheint die fremde Bewegung eigentlich ironischerweise nicht fremd, sondern vielmehr gewöhnlich, wie darauf das Wort von St. Denis nach ihrer Tournee in Asien aufmerksam machte: „I find that I already

⁵⁵⁹ Jane Sherman, *Soaring. The Diary and Letters of a Denishawn Dancer in the Far East 1925-1926*, Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 1976, S.43.

⁵⁶⁰ Interview mit Kim Baek-bong, in: Moon Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsai inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), S.79.

⁵⁶¹ 2.2.2. *Die Interpretation des Anderen im modernen westlichen Tanz.*

knew“.⁵⁶²

Im Gegensatz dazu scheint eine Mimesis bei Choi viel komplizierter. Während es bei St. Denis um die Nachahmung des Anderen und dabei um das Projizieren des Selbst in den Anderen geht, handelt es sich bei Choi hauptsächlich darum, ein gewöhnliches kulturelles Image aus Asien unter dem kulturellen Einfluss des Westens neu zu interpretieren und es anhand dieser vom außen ausgehenden Interpretationsweise schließlich zu imitieren. Es geht bei dieser *Sinmuyong*-Tänzerin sozusagen um ‚Verfremdung des Gewöhnlichen durch eine auf fremde Art und Weise durchgeführte Mimesis‘.

Choi Seung-hee stellt in ihrem *Bosalchum* die mythische Figur Bodhisattvas dar, die entsprechend der Entwicklung des Buddhismus im jeweiligen Land Asiens auf unterschiedlicher Art und Weise rezipiert und gestaltet worden war. Die Bodhisattvas in Korea und Japan wurden von Anfang an nicht direkt von Indien, sondern von Indien über China aufgenommen und daher im Rahmen von der chinesischen Kulturtradition modifiziert, so dass diese Figur in Ostasien mehr oder weniger vom ursprünglichen, viel bunteren und dekorativen Gestalt der indischen Bodhisattvas unterschieden schien. Demzufolge fungiert eine indisch-orientalische Inszenierung des *Bosalchum* unter dem Einfluss des westlichen modernen Tanzes als eine fremde Erfahrung für Choi, obwohl ihr dieses Darstellungsobjekt als ein buddhistischer Charakter wesentlich gewöhnlich war. Sozusagen geht es hier um eine ‚verfremdeten‘ Darstellungsweise einer vertrauten religiösen Figur. Durch ihre langjährige Ausbildung, Tanzfähigkeit und Auslandserfahrung hatte sich diese *Sinmuyong*-Tänzerin eine bestimmte ‚Leseweise‘ zur Bewegungsinterpretation angeeignet, die nicht von ihr selbst ausgegangen war und ihr daher immer noch fremd war. In diesem Sinne ist die Feststellung von St. Denis auf Chois Fall variiert anwendbar: ‚I find myself that I never knew before.‘ Die koreanische *Sinmuyong*-Tänzerin pendelte insofern zwischen der Verkörperung des vertrauten Bildes und dessen Verfremdung. Und dies führte schließlich dazu, dass in ihrem Tanz vielmehr ‚Form als Inhalt‘ und ‚Dekoration als Ausdruck‘ wahrgenommen wurde.⁵⁶³

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Kang I-moon (übersetzt von Autorin), *Hanguk muyong munhwawa jeontong* (Die Tanzkultur und Tradition Koreas), Seoul: Hyundai Meehaksa, 2001, S.201.

6. Schlussfolgerung

Ich kann schließlich die Distanz zwischen dem modernen [westlichen] Tanz und dem stilisierten [koreanischen] Volkstanz mehr oder weniger verkürzen.⁵⁶⁴

- Choi Seung-hee

Choi Seung-hees Wunsch nach der Verkürzung der Distanz zwischen dem modernen westlichen Tanz und dem stilisierten koreanischen spiegelt die charakteristische Denkweise der koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer wider: Erstens stellt sie den stilisierten koreanischen Tanz, also den *Sinmuyong*, dem modernen westlichen Tanz gegenüber, obwohl die Bewegungsgrundlage des *Sinmuyong* zum großen Teil auf dem Prinzip des modernen Tanzes basiert. Und zweitens legt Choi unterschiedliche Räume – Westen versus Korea – auf unterschiedliche Zeiträume – modern versus traditionell – um und vermischt so zwei Gegensatzpaare miteinander. Zugleich zeigt dies wiederum die starken Bemühungen der *Sinmuyong*-Tänzer, sich mit ihrem Tanzrepertoire auf dem globalen Territorium der Weltkultur zu positionieren.

Die vorliegende Dissertation hat sich auf die Analyse dieses Wunsches der *Sinmuyong*-Tänzer konzentriert. Vor allem habe ich einen besonderen Akzent darauf gelegt, zu betrachten ‚wovon‘ dieser Wunsch ausgegangen war. Es schloss sich die Fragestellung nach dem ‚Ursprung der Selbstentdeckung‘ der *Sinmuyong*-Tänzer als koreanische Tänzer während der japanischen Kolonialzeit an. Mit anderen Worten ging es hier darum, den Prozess der Identitätsbildung der modernen koreanischen Tänzer, die eine Übergangsphase von der Vormoderne zur Moderne erlebten, zu verfolgen. Dafür habe ich versucht, den Modernisierungsvorgang des koreanischen Tanzes im Rahmen der Interkulturalisierung unter den Bedingungen der Kolonialisierung zu betrachten. Das Aufzeigen der interkulturellen und kolonialen Landschaft des Tanzes in Korea war erst durch einen diskursiven Vergleich der westlichen, japanischen und koreanischen modernen Tanzszenen möglich. Denn nach der Entstehung des modernen Tanzes im Westen wurde dieser neue Tanz hauptsächlich durch Vermittlung der japanischen Künstler und Institutionen in Korea bekanntgemacht. In diesem

⁵⁶⁴ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Hyeongjee bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), S.66.

Sinne stellt diese Dissertation den erstmaligen wissenschaftlichen Versuch zu einem solchen diskursiven Vergleich anhand konkreter Beispiele dar.

Eine wissenschaftliche Untersuchung über das Thema *Sinmuyong* und *Sinmuyong*-Tänzer war in der Tat bis zur Wende in Südkorea schwer vorstellbar, vor allem wegen politischer Gründe. Denn schließlich war eine große Zahl der *Sinmuyong*-Tänzer, einschließlich Choi Seung-hee, nach der Befreiung von der japanischen Kolonialherrschaft nach Nordkorea gegangen und hat dort zur Ideologisierung des koreanischen Tanzes beigetragen.⁵⁶⁵ Aufgrund dieser Tabuisierung waren viele *Sinmuyong*-Tänzer mittlerweile entweder völlig in Vergessenheit geraten oder wurden in Südkorea sehr ambivalent rezipiert. Zum Beispiel wurde Choi als die bekannteste *Sinmuyong*-Tänzerin einerseits als eine weltweit anerkannte legendäre Tänzerin, aber gleichzeitig als eine projapanische Künstlerin wahrgenommen, die während des Zweiten Weltkriegs für die japanischen Soldaten aufgetreten war.⁵⁶⁶ Wegen dieser politisierten Rezeption während des Kalten Kriegs war es noch schwieriger geworden, ihren Tanz und ihr Leben objektiv und wissenschaftlich zu beleuchten. Es schien daher fast unmöglich, einen Zusammenhang des modernen, globalen Rahmens des Tanzes mit dem Mechanismus der Selbstassimilation unter den *Sinmuyong*-Tänzern während der Kolonialzeit zu untersuchen.

Erst nach der Wende haben die koreanischen Tanzwissenschaftler begonnen, sich aktiv mit der Modernisierung des koreanischen Tanzes und des *Sinmuyong* auseinanderzusetzen. Deshalb wurden in Südkorea bisher zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht,⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ „For years Seung-hee Choi was only a legendary name or a tabooed topic in South Korea. Until quite recently and positive discussion of “defectors” to North Korea was politically extremely sensitive and could result in imprisonment for the incautious.“

Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.274.

⁵⁶⁶ Chois Name ist sogar in der Liste des biographischen Lexikons der projapanischen Kollaborateure aufgeführt, das vom *Institute for Research in Collaborationist Activities* im Jahr 2008 in Südkorea herausgegeben wurde.

⁵⁶⁷ Beispielsweise zählen zu den Dissertationen über Choi Seung-hees Leben und Tanzkunst (in Koreanisch) unter anderem Park Myung-suk, *The influence on the modern dance in Korea through Seung-hee Choi’s art*, Department of Physical Education at Hanyang Univ. (Ph.D. Dissertation), 1993; Yoo Mi-hee, *A Study on Choi Sung Hui’s Dance Art as seen through Feminism*, Department of Exercise and Sport Sciences at Ewha Womans Univ. (Ph.D. Dissertation), 1997; Kim Min-i, *A Study on the Identity of Art Activities of Choi Sung Hee based on the Tendency of Academic Studies*, Department of Dance Studies at Kyung Hee Univ. (Ph.D. Dissertation), 2008; Yun Hye-mee, *A Historical Study on Choi Seung-hee’s Dancing Activities*, Department of Physical Education at Chung Ang Univ. (Ph.D. Dissertation), 2009; Lee Young-ran, *A Study on the Thoughtful Root of Seung-hee Choi’s Dance*, Department of Physical Education at Sookmyung Women’s Univ. (Ph.D. Dissertation), 2011; Park Nan-young, *The Comparative Study on Choreographic Process in the Works of Seung-hee Choi and Baku Ishi-ie*, Department of Dance at Sungkyunkwan Univ. (Ph.D. Dissertation), 2011.

von denen die meisten jedoch hauptsächlich das Leben der *Sinmuyong*-Künstler und die Analyse ihrer Tanzstücke zum Thema haben, ohne die Einflüsse der damaligen globalisierten Tanzszene auf die Modernisierung sowie Stilisierung des Tanzes in Korea konkret zu erwähnen. Daraus resultierte ironischerweise der Eindruck, dass der *Shimuyong* in Korea ohne einen direkten, konkreten Zusammenhang mit der Tanzmoderne des Westens vorstellbar wäre, obwohl der moderne westliche Tanz tatsächlich für die *Sinmuyong*-Tänzer als der wichtigste Anknüpfungspunkt für ihre Tanzbewegung fungiert hat. Manche Wissenschaftler haben im Gegensatz dazu versucht, den Einfluss des modernen Tanzes des Westens auf den *Sinmuyong* zu erforschen.⁵⁶⁸ In diesem Fall wurde der moderne westliche Tanz oberflächlich mit der koreanischen Tanzszene während des modernen Zeitalters in Verbindung gebracht – wie beispielsweise der Einfluss des deutschen Ausdruckstanzes auf den koreanischen *Sinmuyong* –, aber weder anhand der konkreten Analyse von Fallbeispielen, noch durch eine diskursive Auseinandersetzung mit den modernen tanzhistorischen Bedingungen des Westens.

Um das bislang eher lückenhafte Forschungsspektrum zur Modernisierung des Tanzes in Korea zu erweitern, war es vor allem erforderlich, die jeweiligen Entwicklungsmodi der Tanzmoderne im Westen, in Japan und in Korea zu vergleichen. Denn das Hauptmerkmal des modernen Tanzes, nämlich die ‚Entdeckung der Persönlichkeit des modernen Menschen als Synthese von Geist und Körper‘, worauf bedeutende Tänzer wie Isadora Duncan, Rudolf von Laban und Mary Wigman Bezug genommen hatten, wurde den historischen Tatsachen zufolge vom Westen über Japan nach Korea getragen. Dies war hauptsächlich durch die japanischen und koreanischen modernen Tänzer möglich, die den modernen Tanz jeweils während der japanischen Meiji- und Taishô-Zeit im Westen und während der japanischen Kolonialzeit im westlich orientierten Japan erfahren haben.

Allerdings veränderte sich dieses Hauptmerkmal des modernen Tanzes im Fall von Japan und Korea angesichts seiner Übertragung auf die völlig anderen asiatischen Kulturräume enorm. In Japan wurden die Begriffe ‚Geist‘ und ‚Körper‘, die als Grundbedingungen für den idealen synthetischen Menschen von westlichen Tänzern betont wurden, interessanterweise auf den ‚japanischen Inhalt beziehungsweise das Thema‘ (Geist) und die ‚westliche Form beziehungsweise Technik‘ (Körper) umgelegt. Das heißt, dass die japanischen Tänzer zu

⁵⁶⁸ Ein Beispiel dafür ist die Dissertation der koreanischen Tanzwissenschaftlerin Ban Ju-eun. Siehe, Ban Ju-eun, *A Study on the acceptance of expressive western dance style in terms of modernity effected on the Dance of Korea: under the rule of Japanese imperialism*, Department of Physical Education at Kyung Gi Univ. (Ph.D. Dissertation), 2001.

jener Zeit dieser Grundidee des modernen Tanzes eine moderne nationalstaatliche Vorstellung – Japan versus Westen – eingeprägt haben.

Solch eine diskursive Umstellung des modernen Tanzes ist im Fall Koreas unter den kolonialen Bedingung noch einmal komplizierter, denn hier kommt das Problem der Ethnizität hinzu. Die modernen koreanischen Tänzer waren der Meinung, dass die Modernität des koreanischen Tanzes erst durch die Stilisierung des veralteten Tanzes in Verbindung mit dem modernen Bewegungsvokabular zu realisieren sei. Dies hat ähnlich wie bei den japanischen modernen Tänzern zur Folge gehabt, dass die *Sinmuyong*-Tänzer tendenziell das ‚koreanische Image oder Thema‘ (Geist) durch die ‚ausdruckstanzmäßige Bewegungsstruktur aus dem Westen‘ (Körper) darzustellen versuchten. Diese Tänzer haben darüber hinaus die von westlichen Tänzern initiierte ‚Persönlichkeit des modernen Menschen‘ an den Begriff ‚Kollektivität‘ gekoppelt. Das heißt, dass sie ihr koreanisches Volk beziehungsweise ihre Ethnie als ein einzelnes, unabhängiges und sozusagen auch persönliches Wesen auf der globalisierten Weltbühne erkannt haben und dabei ‚die koreanische Ethnizität als kollektive Persönlichkeit‘ durch ihre Tanzkunst darstellen wollten. Dementsprechend haben die meisten koreanischen *Sinmuyong*-Tänzer in Bezug auf ihre künstlerische Identität eine gewissermaßen anachronistische Laufbahn eingeschlagen, welcher unter den modernen japanischen Tänzern eigentlich selten zu sehen ist: Zwar haben sie ihre Tanzkarriere mit dem modernen Tanz begonnen, aber letztendlich mit der Beschäftigung mit dem koreanischen Tanz beendet. Eben in diesem Widerspruch liegt, meiner Auffassung nach, ein ‚koloniales Symptom‘ des koreanischen Tanzes, welches die Tanzerfahrung der modernen koreanischen Tänzer von der ihrer japanischen Kollegen unterscheidet. Der Kernpunkt des kolonialen Symptoms im Fall der koreanischen Tänzer ist quasi ein unwillkürliches, nachträgliches Erkennen ihrer kulturellen Identität durch die Fremderfahrung.

Darüber hinaus, dass der Diskurs bezüglich des modernen Tanzes aus dem Westen auf unterschiedliche Art und Weise in Japan und Korea rezipiert wurde, wurde die Tanz-, Schauspiel- sowie Bühnentechnik aus dem Westen und die dortige Institutionalisierung des Tanzes im modernisierten Japan und Korea schnell angenommen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts tauchte der sogenannte Freie Tanz hauptsächlich unter den amerikanischen Tänzerinnen auf, und diese neue Art Tanz beeinflusste zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Entstehung des deutschen Ausdruckstanzes enorm, der nicht nur das Vergnügen des Menschen, sondern auch dessen Grotteske zum Thema machte. Gleichzeitig

standen allerdings viele westliche Tänzer und Zuschauer begeistert unter dem Eindruck der orientalischen Strömung. Dies beweisen beispielsweise die große Popularität der auf Tournee nach Europa gegangenen japanischen Künstlerin Kawakami Sadayakko bei der Pariser Weltausstellung und die orientalischen Tanzstücke der amerikanischen Tänzerin Ruth St. Denis.

Angesichts des Paradigmenwechsels der westlichen Tanzszene strebten die japanischen darstellenden Künstler nach der Modernisierung der eigenen Bewegungskunst hin zum westlichen Vorbild. Dies wurde auf drei unterschiedlichen Wegen vorangetrieben, nämlich durch die Reformierung der traditionellen Bühnenkunst, die Entwicklung der *Shinpa* und die Schaffung der neuen Tanzkunst mit westlichen Bewegungsprinzipien.

Ersteres wurde besonders durch die *Kabuki*-Meister realisiert. Diese Meister wollten durch die Reformierung vor allem mithilfe des westlichen naturalistischen Theaters die abstrakte und veraltete japanische Bühnenkunst zu einer mit dem modernisierten Publikum kommunizierenden, zeitgemäßen Kunst avancieren lassen.

Im Vergleich dazu wurde die japanische *Shinpa* bei ihrer Entstehung am Ende des 19. Jahrhunderts als eine propagandistische, patriotische Performance-Aktion unter dem Einfluss des westlichen naturalistischen Theaters aufgefasst. Nachdem die *Shinpa* jedoch um 1900 in Europa bekannt wurde, hat sie sich entsprechend der Erwartung des westlichen Publikums damit begnügt, das exotische Pseudo-*Kabuki* statt des originären *Shinpa*-Stücks zu inszenieren.

Letzteres, die Etablierung des modernen Tanzes in Japan, wurde durch die japanischen modernen Tänzer realisiert. Sie gerieten während ihrer Tournee oder ihres Studiums im Westen zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das unmittelbare Kennenlernen der zeitgenössischen westlichen Tänzer in die Lage, sich das fremde Bewegungsvokabular anzueignen und gleichzeitig die Lücke zwischen dem neuen westlichen Bewegungsprinzip und ihrer natürlichen ‚japanischen‘ Körperbedingungen wahrzunehmen.

Die Modernisierung des Tanzes im Westen und in Japan übte einen entscheidenden Einfluss auf die Reformierung sowie Stilisierung des koreanischen Tanzes aus. Dazu spielte allerdings die kolonialpolitische Beeinflussung Japans auf Korea auch eine wesentliche Rolle. Die Modernisierungsmodi des koreanischen Tanzes sind, grob zusammengefasst, in zwei Richtungen unterteilt: Erstens in Reformierung des überlieferten koreanischen Hof- und Volkstanzes durch die *Gisaeng* als Unterhaltungskünstlerinnen und die Meisterkünstler und

zweitens in die Stilisierung des koreanischen Tanzes durch die *Sinmuyong*-Tänzer.

Angesichts der kolonialen Kulturpolitik Japans stießen die traditionellen koreanischen Hof- und Volkstänze auf eine unausweichliche Veränderung. Beispielsweise wurde im Jahr 1908 die Lehranstalt für die *Gisaeng*, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts offiziell für die Ausführung des Hoftanzen verantwortlich waren, aufgelöst und dabei das neue Kolonialgesetz *Gisaeng Control Law* eingeführt. Anschließend wurde im Jahr 1913 zudem das verkleinerte Konservatorium für die koreanische Hofkunst *Yiwangjik Aakbu* neu eingerichtet und die Zahl der dortigen Lehrer und Schüler durch Japan enorm reduziert.

Parallel zur Veränderung des Hoftanzen erlebte der koreanische Volkstanz eine große Transformierung. Allerdings hatte diese die Reformierung beziehungsweise Modernisierung des koreanischen Tanzes zur Folge. Die Volkskünstler haben zu dieser Zeit die westliche Tanzkunst kennengelernt, und aus dem Einfluss dieser fremden Bewegungskunst entstand das neue Phänomen, dass die Volkskünstler ihre eigenen Stücke unabhängig vom traditionellen Tanzrepertoire choreographierten.⁵⁶⁹ Zudem eröffneten sie ihre eigene Privattanzschule in den 1930er Jahren, so dass sie damit zur Institutionalisierung des koreanischen Tanzes beitragen konnten. Von diesen Tänzern haben zu Beginn der 1930er Jahre die *Sinmuyong*-Tänzer den traditionellen koreanischen Tanz zwar kurzfristig aber sehr intensiv gelernt.

Ganz im Gegenteil zum reformierten koreanischen Tanz ist der *Sinmuyong*, dem die vorliegende Dissertation ihr letztes Hauptkapitel gewidmet hat, von seiner Entstehung an vom Einfluss des westlichen Tanzes tief geprägt. Die modernen Tänzer aus Korea, wie Choi Seung-hee, haben während ihres Tanzstudiums in Japan verschiedene Arten des westlichen Tanzes erlernt und somit in Verbindung ihrer eigenen körperlichen Voraussetzungen mit der westlichen Bewegungsgrundlage eine hybridisierte Tanzform entwickelt. Entsprechend haben sich diese Tänzer selbst als *Sinmuyongga* (新舞踊家, Tänzer des Neuen Tanzes) bezeichnet. Jedoch weist diese Bezeichnung ohne Zusammenhang mit ihrem begrifflichen Ursprung heute in Korea nur auf die kulturelle einheimische Identität dieser *Sinmuyong*-Tänzer hin. Aus diesem Grund habe ich einen besonderen Forschungsschwerpunkt auf die Entwicklung des Begriffs *Sinmuyong* gelegt.

⁵⁶⁹ Während die Meisterkünstler zuvor den Volkstanz überliefert hatten, ohne ihn schriftlich zu hinterlassen, haben sie nun begonnen, ihren reformierten koreanischen Tanz auf eigene Art und Weise zu notieren. „Der Begriff „Choreographie“ meint in diesem Zusammenhang ein doppeltes: die Fixierung von Raumwegen und Körperbewegungen in einer Bewegungs-Schrift und die Tätigkeit des Choreographierens, das heißt, die Komposition von Bewegung als Raumschrift.“ Gabriele Brandstetter, *Einleitung*, in: dies und Hortensia Völckers (Hrsg.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S.22.

Um den historischen Vorgang dieser Entwicklung zu verfolgen, war eine ausführliche Analyse der Lebensgeschichte und zugleich der Tanzkunst von Choi Seung-hee, der wichtigsten Vertreterin des *Sinmuyong*, notwendig. Die meisten bisherigen Untersuchungen hatten ihre Aufmerksamkeit überwiegend auf Chois Leben gelegt oder die Analyse ihres Tanzes mithilfe noch vorhandener Dokumente beziehungsweise bestimmter Tanznotationen wie der Labanotation als Instrument zur Bewegungsanalyse angelegt.⁵⁷⁰ Im Vergleich dazu habe ich mich auf die Beziehung zwischen der Tanzerfahrung Chois und dem inneren und äußeren Mechanismus ihrer Identitätsbildung während der Kolonialzeit konzentriert. Dafür war es methodisch erforderlich, die Berichte von der Tanztätigkeit Chois sowie den nationalen und internationalen Publikumsreaktionen auf ihren Tanz aus zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften zu sammeln und diese analytisch zu betrachten. Besonders wertvoll war die kritische Auseinandersetzung mit den Schriften Chois einschließlich ihrer Autobiographie. Anhand dieser Materialien war festzustellen, dass die dreifache Selbstdefinition dieser *Sinmuyong*-Tänzerin als moderne, koreanische und schließlich orientalische beziehungsweise asiatische Tänzerin eng mit dem Blick und der Erwartung des japanischen und des westlichen Publikums verbunden war. In diesem Zusammenhang kann man feststellen, dass sich Chois Glaube an ihre koreanische Identität durch eine Interaktion des Blicks des ausländischen Publikums mit ihrer Selbstassimilation beziehungsweise Verinnerlichung dieses äußeren Blicks verstärkt hat.

Zum Schluss scheint eine kurze Erwähnung der Modifikation des *Sinmuyong* nach der Kolonialzeit in Korea sinnvoll, um damit dessen Weiterentwicklung darzulegen. Wie bereits beschrieben gingen viele *Sinmuyong*-Tänzer nach der Befreiung von Japan nach Nordkorea, so dass sich der *Sinmuyong* seitdem in Süd- und Nordkorea getrennt entwickelt hat.

In Südkorea hat die erste und zweite Generation der *Sinmuyong*-Tänzer, wie unter anderem Cho Taek-won und Kim Baek-bong,⁵⁷¹ nach der Weiterentwicklung des *Sinmuyong* gestrebt. In den 1960er und 1970er Jahren wurde allerdings angesichts der Tanzaufführungen

⁵⁷⁰ Beispielsweise widmet Choe Sang-cheul in seiner Dissertation der Analyse von Chois Stück durch die Laban Movement ein ganzes Hauptkapitel.

Siehe *Part IV Laban Movement Analysis*, in: Choe Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art Under Japanese Occupation 1910-1945*, S.220-253.

⁵⁷¹ Cho war, ebenso wie Choi Seung-hee, ein Schüler Ishii Bakus und Kim war Schülerin von Choi und gleichzeitig ihre Schwägerin, so dass beide bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Japan viele Tanzerfahrungen gemacht haben.

der noch lebenden Meisterkünstler, wie unter anderem Kim Cheon-heung,⁵⁷² die Tendenz der Tanzkritik allmählich stärker, den von den Meisterkünstlern modernisierten koreanischen Tanz vom *Sinmuyong* strikt zu unterscheiden. Viele koreanische Tanzkritiker haben behauptet, dass der *Sinmuyong* ein Tanz sei, der bloß auf „einer partiellen technischen Aneignung des koreanischen Tanzes ohne Zusammenhang mit seinen grundlegenden Prinzipien“ basierte. Diese ‚uneigentliche‘ Aneignung wurde von den Kritikern als „der Irrtum des Denkens“ der *Sinmuyong*-Tänzer betrachtet.⁵⁷³ Zudem waren die Kritiker der Meinung, dass die *Sinmuyong*-Tänzer den koreanischen Tanz bloß als „Ausdrucksmittel“ verstanden hätten, während die Meisterkünstler denselben Tanz als den „Zweck des Ausdrucks“ empfunden hätten. Dies hat gewissermaßen zu der kritischen Feststellung geführt, dass „der *Sinmuyong* im Wesentlichen gar keinen Bezug zur Modernisierung des traditionellen koreanischen Tanzes [nähme].“⁵⁷⁴ Das Verständnis des Tanzes als Ausdrucksmittel unter den *Sinmuyong*-Tänzern hat in den 1970er Jahren die heftige Kritik zur Folge gehabt, dass diese Tänzer lediglich die Verschönerung des Aussehens des Tanzes akzentuiert hätten und daher in eine künstlerische Krise geraten seien.

Aus diesem Anlass entstand unter den *Sinmuyong*-Tänzern eine Tendenz zur Reflexion über die bisherige Tanzstätigkeit, und anschließend in den 1980er Jahren begannen sie, sich ernsthaft „mit dem gesellschaftlichen Problem, dem Archetyp der koreanischen Kultur und der Entwicklung der neuen Bewegungsform auseinanderzusetzen.“⁵⁷⁵ In der Folge haben sich viele Tänzer damit beschäftigt, durch ihren koreanisch stilisierten Tanz eine sozialkritische Haltung auszudrücken. Zudem haben sie zu dieser Zeit angesichts der neuen Einflüsse des postmodernen Tanzes aus den USA eine Dekonstruktion der koreanischen Bewegungsgrundlagen versucht.⁵⁷⁶ Trotz dieser Veränderungen war der *Sinmuyong* mit

⁵⁷² Kim Cheon-heung hatte von 1922 bis 1926 beim *Yiwangjik Aakbu* die koreanische Hofkunst erlernt und war dort dann bis 1940 als Meisterlehrer tätig. Im Jahr 1954, also ein Jahr nach dem Koreakrieg, eröffnete Kim seine eigene Tanzschule in Seoul und hatte zwei Jahre später die ersten Tanzabende mit seinem koreanischen Tanzrepertoire. Er wurde von der südkoreanischen Regierung als *Human Cultural Asset* für das *Jongmyo Jeryeak* (The Royal Ancestral Ritual in the *Jongmyo* Shrine and its Music) im Jahr 1968 und danach für den *Cheoyongmu* (Tanz von *Cheoyong*, eine Art Maskenhoftanz) im Jahr 1971 ernannt.

Vgl. hierzu die Biographie von Kim Cheon-heung, in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), S.670-754.

⁵⁷³ Kang I-moon (übersetzt von Autorin), *Hanguk muyong munhwawa jeontong* (Die Tanzkultur und Tradition Koreas), S.257.

⁵⁷⁴ Ahn Je-seung (übersetzt von Autorin), *Sinmuyongui gwajewa jeontong hyeondaehwau gwangye* (Zusammenhang der Aufgabe des *Sinmuyong* mit der Modernisierung der Tradition), in: *Chum*, Mai 1976, S.79.

⁵⁷⁵ Cho Jung-hee (übersetzt von Autorin), *Changes of Korean creative dance*, Department of Dance at Sookmyung Women's Univ. (MA Thesis), 2005, S.91.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S.92.

seinem anfänglichen Stil allerdings noch immer auf der Bühne zu sehen, beispielsweise bei Aufführungen des *National Dance Company of Korea*.⁵⁷⁷

Daran angeschlossen waren in den 1990er Jahren die Spuren des *Sinmuyong* im *Hanguk Changjak Muyong* (koreanischen kreativen Tanz) lesbar, welcher von ausdrucksvollen Bewegungen und systematischen Körpertraining charakterisiert ist. Und dieser vom *Sinmuyong* beeinflusste kreative Tanz hat sich seit dem Jahr 2000 häufig mit den Bewegungselementen des Balletts und des zeitgenössischen Tanzes durchmischt, so dass die choreographische Erscheinung dieses Tanzes mittlerweile sehr vielfältigt geworden ist.⁵⁷⁸

Im Vergleich zum Einfluss des *Sinmuyong* in Südkorea scheint der *Sinmuyong* in Nordkorea eine viel direktere Rolle für die Weiterentwicklung des Tanzes gespielt zu haben. Dies hat hauptsächlich mit einem enormen künstlerischen sowie tanzwissenschaftlichen Beitrag von Choi Seung-hee zur Heranbildung der koreanischen Tanzkunst in Nordkorea zu tun. Nach ihrer Auswanderung hat sie mit Unterstützung der Regierung in Pjöngjang ihr eigenes Tanzinstitut aufgebaut, welches im Jahr 1953 zum staatlichen Institut aufgestiegen war. Währenddessen übernahm Choi als ‚Künstlerin des Volks‘ wichtige Positionen, wie unter anderem die der künstlerischen Leiterin des Nationaltheaters und der Leiterin der staatlichen Tanzschule und beschäftigte sich dabei leidenschaftlich mit der Ausbildung der Nachwuchstänzer.⁵⁷⁹ Zu dieser Zeit, also nach der Phase des orientalischen Tanzes in den 1940er Jahren, strebte Choi wiederum die Stilisierung des koreanischen Tanzes an. Dies wollte sie jedoch durch das tanztheatralische, orientalische Ballett verwirklichen, welches vor allem vom Einfluss des chinesischen Gruppentanzes tief geprägt war und daher im Format des Massentanzes choreographiert wurde.⁵⁸⁰ Diese neue Formation des Tanzes ästhetisierte das Ideal des Kommunismus in Nordkorea.

In Bezug auf die Tätigkeit Chois muss man die Aufmerksamkeit auf ihr Buch *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes, Abb.15) richten, das im Jahr 1958 in Pjöngjang erschienen war. Wie der Titel dieses Buchs andeutet, ist hierin erstmals überhaupt eine Tanznotation in Süd- und Nordkorea veröffentlicht worden. Im

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., S.43.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S.64-83.

⁵⁷⁹ Vgl. Kim Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung-hee: Überlieferung und Transformation), S.110-113.

⁵⁸⁰ Vgl. Lee Ae-Soon, *Choi Seung Hee muyong yesul yeongu* (Eine Untersuchung der Tanzkunst von Choi Seung hee), S.150.

Vorwort sagt Choi:

*Diese Grundlagen [...] habe ich dadurch konzipiert, dass ich während meiner 30-jährigen Tanztätigkeit das Verlorene unseres Tanzes in eine Wiederbelebung, seine Schwäche in eine Stärke und seinen Mangel [an Kreativität] in [künstlerischen] Reichtum verwandelt habe.*⁵⁸¹

Diese Notation beruht auf der ausführlichen Beschreibung der Bewegungen der sechs koreanischen Tänze mit einer zu jeder Bewegung beigegebenen Illustrationen. Daneben ist im letzten Kapitel eine Erläuterung des traditionellen koreanischen Rhythmus angefügt.⁵⁸² Die gesamte Gestaltung dieser Tanznotation basiert auf dem „preliminary movement, basic movement and basic movement with the stage props“,⁵⁸³ so dass der Tänzer die notierten Tänze mithilfe der segmentierten Bewegungsanalyse erlernen kann.

Diese Notation wurde allerdings nach den politischen Säuberungen in Nordkorea und dem Tod Chois am Ende der 1960er Jahre entsprechend der Veränderungen der soziopolitischen Umstände in Nordkorea insgesamt dreimal modifiziert. Die erste Veränderung ereignete sich unter der Führung des Staatschefs Kim Il-sung in den 1970er Jahren. Damals wurden die Bewegungsgrundlagen im Rahmen einer propagandistischen, revolutionären Oper neu umgestaltet. Die zweite datiert in die 1980er Jahre und hat sich entsprechend der sukzessiven staatlichen Bemühung um einen offenen Kulturaustausch mit Südkorea am traditionellen koreanischen Tanz orientiert.⁵⁸⁴ Anschließend in den 1990er Jahren wurde die bis dahin mehrfach veränderte Notation Chois rekonstruiert, weil die Regierung entsprechend ihrer neuen Kulturpolitik Chois koreanischen Tanz nun in das wichtige traditionelle Kulturerbe wiedereinsetzen wollte.⁵⁸⁵ Wie diese Rehabilitation von Chois Tanz zeigt, wird der *Sinmuyong* in Nordkorea im Gegensatz zu Südkorea offenbar nach wie vor als traditioneller Tanz wahrgenommen, ohne eine klare Unterscheidung vom reformierten koreanischen Tanz der Meisterkünstler.

⁵⁸¹ Choi Seung-hee (übersetzt von Autorin), *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes), S.4.

⁵⁸² Siehe die Gliederung dieses Buchs, in: ebd, S.7.

⁵⁸³ Kim Chae-won, *Choi Seung Heeui ,Joseon minjok muyong gibonui byeonhwa* (Veränderung der Grundlagen des koreanischen Volkstanzes bei Choi Seung Hee), in: *Momm*, Seoul: Chang Mu Arts Center, Vol.188, Juli 2010, S.33.

⁵⁸⁴ Paek Hyang-ju, *The Formation and Changes of Chosôn minjok muyong kibon created by Ch'oe Sûng-hûi*, Department of Dance School of Korean Traditional Arts at Korea National Univ. of Arts (MA Thesis), 2006, S.252-253.

⁵⁸⁵ Vgl. Kim Chae-won, *Choi Seung Heeui ,Joseon minjok muyong gibonui byeonhwa* (Veränderung der Grundlagen des koreanischen Volkstanzes bei Choi Seung Hee), S.35.

Eigentlich wurde die Entwicklung des *Sinmuyong* in Nordkorea erst um 2000 durch die vermehrten Publikationen über die Tanzfähigkeit von Choi Seung-hee in Südkorea bekanntgemacht.⁵⁸⁶ Das heißt, dass die meisten Veröffentlichungen nur die Entwicklung des Tanzes Chois und ihre tragische Lebensgeschichte thematisiert haben. Daher war es nicht leicht, die gesamten Transformationsmodi des *Sinmuyong* in Nordkorea, an denen eben auch die anderen *Sinmuyong*-Tänzer beteiligt waren, ganz zu überblicken. Aus diesem Grund werde ich in meinen folgenden Untersuchungen die Tanzkunst der anderen *Sinmuyong*-Tänzer in Nordkorea zum Thema machen. Auf diese Weise soll die bisher kaum bekannte Tanzlandschaft in Nordkorea besser beleuchtet werden und dabei der weiterer gehende Einfluss des westlichen und asiatischen Tanzes auf den *Sinmuyong* in der Nachkriegszeit in Nordkorea noch genauer betrachtet werden.

⁵⁸⁶ Besonders haben die ins Koreanische übersetzten Dissertationen der beiden Tanzwissenschaftlerinnen Lee Ae-soon und Kim Chae-won den Wissenschaftlern in Südkorea bisher viele wichtige Informationen gegeben. Lee hat selbst als Chinesin mit dem koreanischem Ursprung 1999 an der chinesischen *Yanbian Universität* promoviert, und Kim ist eine Koreanerin, die 2003 ihre Doktorarbeit an der japanischen *Ochanomizu Frauenuniversität* vorgelegt hat. Entsprechend waren beide imstande, Materialien aus Nordkorea zu recherchieren, welche wegen politischer Gründe noch immer in Südkorea kaum vorhanden sind. Anhand solcher vorangegangener Forschungen mit konkreten Beispielen wurden einige Arbeiten mittlerweile im Koreanischen geschrieben, unter anderem: Kim Ja-young, *A Study on Chosun Folk Dance Basic Step of Choi, Seung Hee*, Department of Dance at Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 2003.; Paek Hyang-ju, *The Formation and Changes of Chosôn minjok muyong kibon created by Ch'oe Sûng-hûi*, Department of Dance School of Korean Traditional Arts at Korea National Univ. of Arts (MA Thesis), 2006; Lee So-jung, *Comparative study of South and North Korea Folk dance*, Department of Dance School of Korean Traditional Arts at Korea National Univ. of Arts (MA Thesis), 2010.; Jin Haijin, *Study on the Characteristics and Training System of "Chosun Ethnic Basics" and "Basic Dance Taeguk Structure"*, Department of Dance at Sungkyunkwan Univ. (Ph.D. Dissertation), 2013.

Zusammenfassung

Das vorliegende Dissertationsprojekt zielt darauf, die unterschiedlichen Modi der Tanzmoderne im Westen, Japan und Korea im Zusammenhang mit dem modernen soziokulturellen sowie politischen Phänomen zu untersuchen. Bezüglich dieser Thematik liegt ein besonderer Forschungsschwerpunkt darin, die Entstehung sowie Entwicklung des koreanischen *Sinmuyong* (Neuer Tanz) zu analysieren. Aufgrund der Tatsache, dass der *Sinmuyong* erstmals in den 1920er Jahren, während der japanischen Kolonialzeit (1910-1945), unter dem Einfluss des japanischen modernen Tanzes in Korea entstand, sind die modernen Einflüsse zwischen den Kulturen zu erforschen, die vom Westen über Japan nach Korea kamen. Die Tatsache, dass sich dieser neue Tanzstil nicht als natürliche Selbstentwicklung des koreanischen Tanzes, sondern als Verpflanzung von außen erwies, spiegelt die komplexen Konditionen der Moderne allgemein in Korea wider. Dies knüpft sich an die spezielle Erfahrung der modernen koreanischen Tänzer an, die sich zwischen ‚Vertrautheit ihrer einheimischen Kultur‘ und ‚Fremdheit der neu rezipierten fremden Kultur‘ befanden. Daher geht es in dieser Dissertation darum, eine Rezeption gegenüber den anderen Kulturen im Rahmen von performativen Künsten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu hinterfragen.

Der *Sinmuyong*, der zwar bei seiner Entstehung mit dem westlichen modernen Tanz assoziiert wurde, wird jedoch aktuell in Korea nur im Sinne des reformierten traditionellen Tanzes verstanden. Um diese Bedeutungsveränderung des Begriffs zu verfolgen, ist es unabdingbar, am konkreten Beispiel des *Sinmuyong* die Gründe und Modi seiner Modifikation unter dem kolonialen Sozialkontext in Korea zu untersuchen. Als ein Beispiel hierfür gilt die Pionierin des *Sinmuyong*, Choi Seung-hee, deren Tanzstil vom westlichen modernen Tanz in den 1920er Jahren über den reformierten koreanischen Tanz der 1930er Jahren bis zum orientalischen Tanz in den 1940er Jahren radikal transformiert wurde. Diese zeitlich relativ deutliche Abtrennung zwischen ihren choreographischen Konzepten wurde hauptsächlich durch die unmittelbare Begegnung mit dem Fremden auf den globalisierten Bühnen ermöglicht, unter anderem durch ihre Solotätigkeit in Japan und ihre Welttournee im Westen. Diese Fremderfahrung hatte die Identitätsveränderung bei Choi zur Folge, so dass sie sich selbst beispielsweise in den 1940er Jahren nicht mehr als koreanische Tänzerin, sondern als asiatische Tänzerin bezeichnete. Somit ist festzustellen, dass die moderne Fremderfahrung für die Tänzer des kolonisierten Koreas als entscheidender Anlass zu ihrer Selbstdefinition beziehungsweise –entdeckung fungierte.

Abstract

In my dissertation I strive to analyze the mechanism of the historical process and social circumstances under which the Western, Japanese and Korean modern dance emerged and established. Especially, my study focuses on the coherence of contact with the Other and the problem of self-discovery exemplified on a biographic historiography of the Korean *Sinmuyong* dancer, Choi Seung-hee.

Korean modern dance, called *Sinmuyong* (lit. “new dance”), emerged at 1920s as a doubly transplanted one; its forming drive was Japanese modern dance whose model was the modern dance in the West. The birth of Korean modern dance falls under the Japanese colonial period (1910-1945). Hence, the presence of Japanese modern dance in the Korean peninsula.

Afterwards, however, *Sinmuyong* has been predominantly articulated in the Korean dance studies not as a Western-styled new form but as a kind of renovation of a native form. In this twist, its association with the western modern dances, including the German Ausdruckstanz, has been mostly blurred.

This semantic change of *Sin* (lit. “new”) in *Sinmuyong* can be analyzed in part as a symptom of the consciousness of Korean modern dancers in its forming period: the antithesis between the familiar and the strange (das Fremde) was the common one in their consciousness at that time.

Choi Seung-hee, known as the foundress of *Sinmuyong*, was a typical case in that matter. Her dance model was the western modern one in the 1920s, but in the 1930s radically transformed as a so-called renovated Korean one, and finally settled as an oriental one in the 1940s. The translation of Western-style movement with her own non-westernized body as medium of translation caused an embodiment of autonomy. Through the cultural exchange with the Other, Choi as one of the first modern Korean dancers perceived the substance of globalized world history which evoked the self-discovery of the East as a phenomenon.

The momentum in this development in her career has the three levels: her own experience of the strange; the ideological demand implicated in the contemporary reception; her self-definition as a Korean dancer, and, later, an Oriental dancer. The most important was, however, the conflictual interaction between these levels.

Abbildungen



Abb.1: *Der Gefangene* (links, 1922) und *Aufsteigen auf den Berg* (rechts, 1932)
von Ishii Baku



Abb.2: *Gisaeng*-Schule in Pjöngjang um 1930

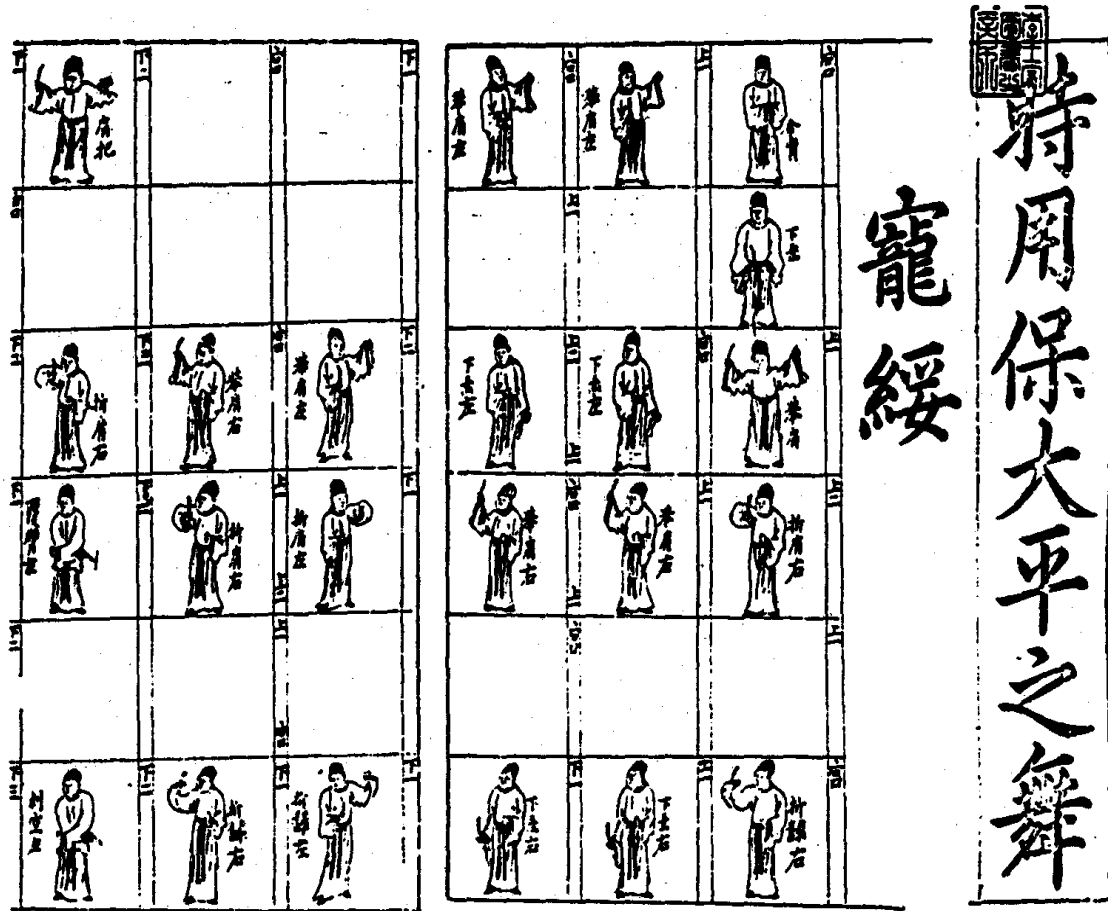


Abb.3: *Siyong Mubo* aus dem 18. Jahrhundert



Abb.4: *Hakmu* (Kranich-Tanz, 1935) von Han Seong-jun



Abb.5: Plakat für die Joseon-Industrierausstellung im Jahr 1915



Abb.6: Der traditionelle koreanische *Mugo* (Trommeltanz) der *Gisaeng*

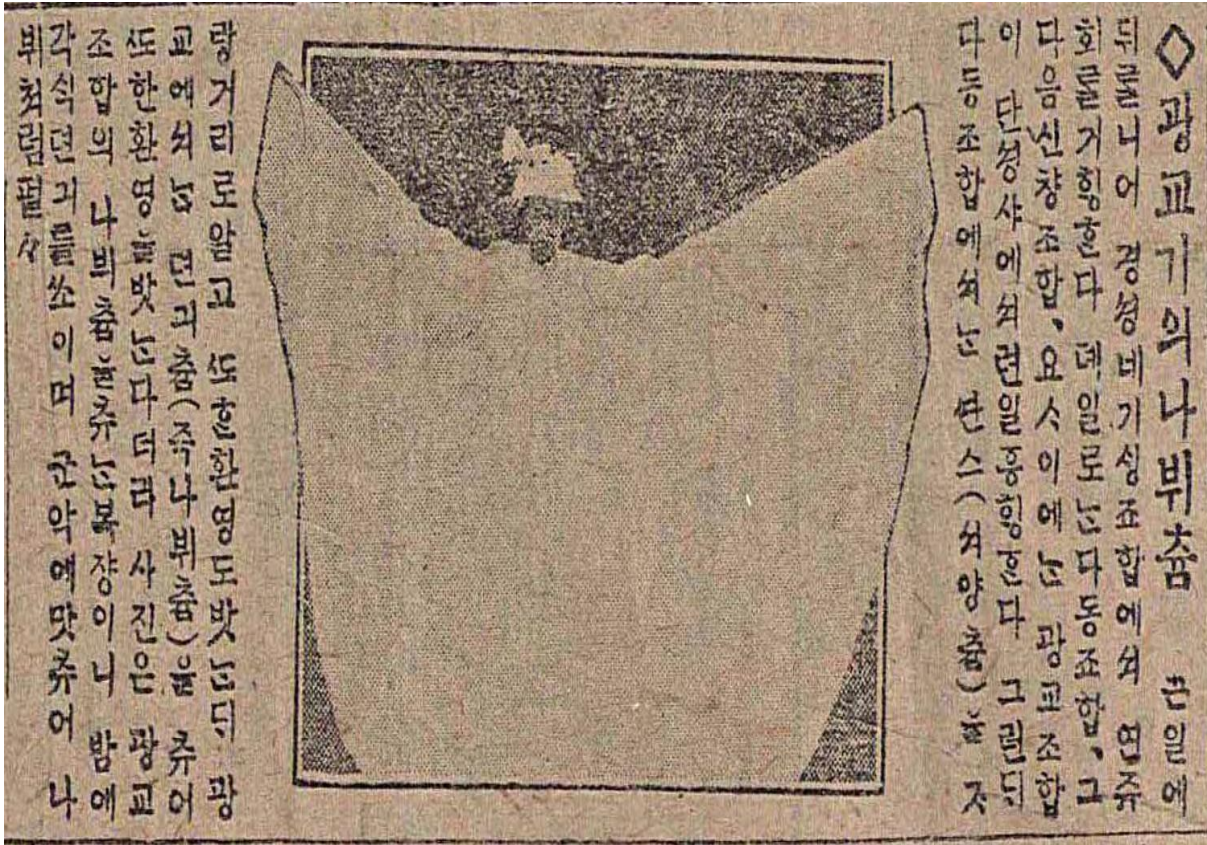


Abb.7: Der Schmetterlingstanz einer Gisaeng aus dem Seouler Gwanggyo Gisaeng-Verein



Abb.8: *Mudang Chum* (Der Tanz der Schamanin, um 1930) von Choi Seung-hee



Abb.9: *Jeokmakhan Walseu* (Der stille Walzer, 1930) von Choi Seung-hee

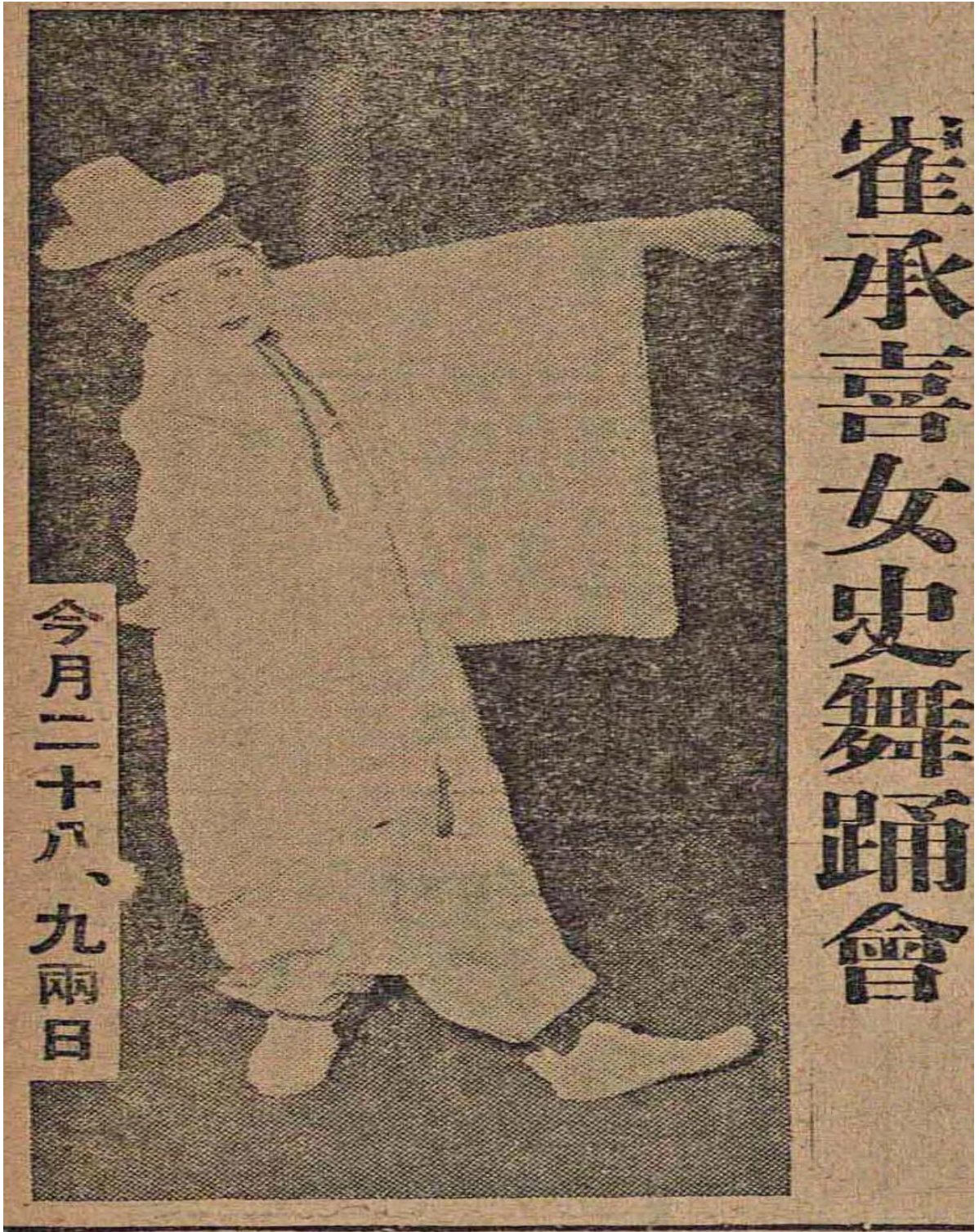


Abb.10: *Ehea Noara* (1934) von Choi Seung-hee



Abb.11: *Ehea Noara* (1934) von Choi Seung-hee



Abb.12: *Gasahojeop* (1933) von Cho Taek-won



Abb.13: *Bosalchum* (Bodhisattva Tanz, 1938) von Choi Seung-hee

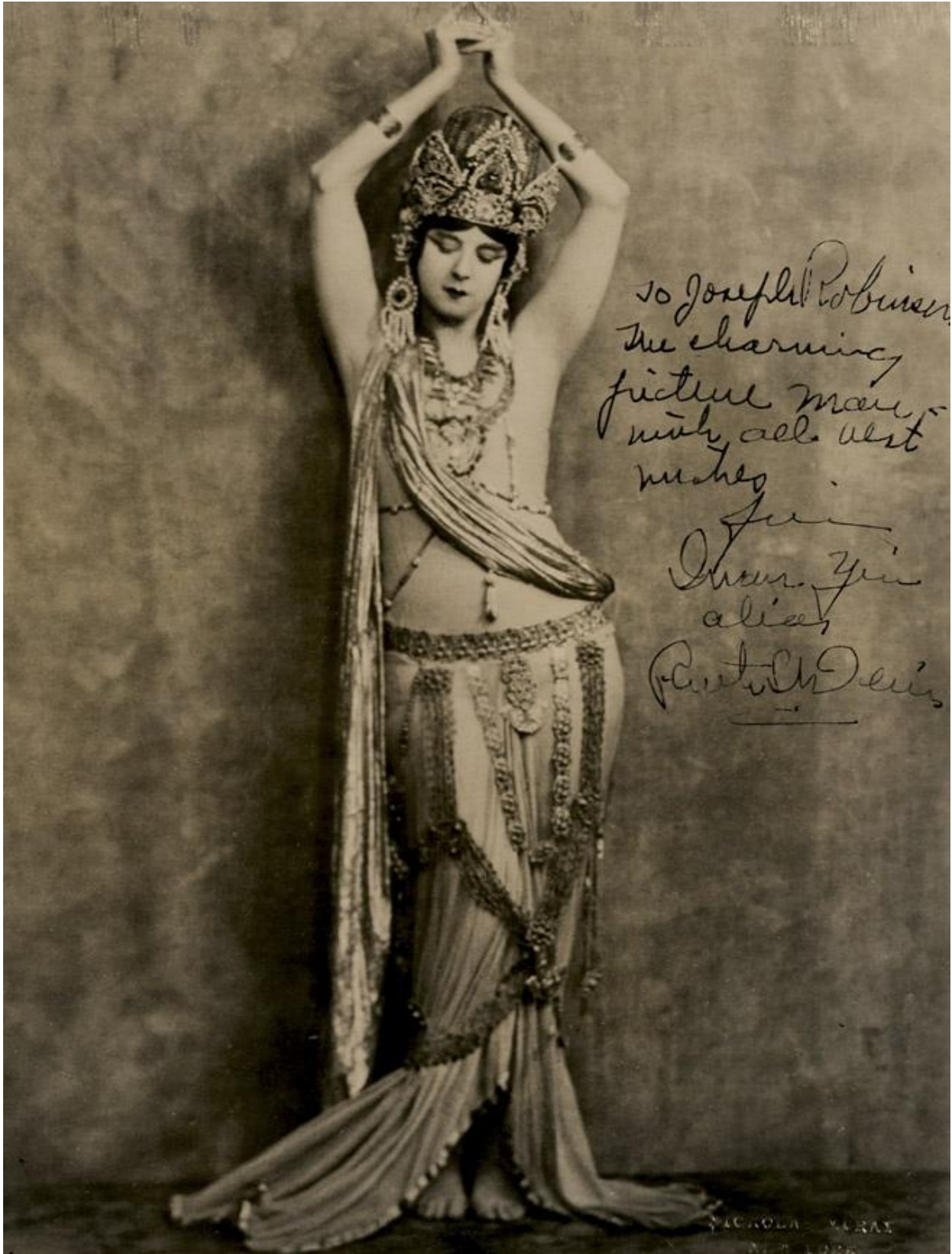


Abb.14: *Kuan Yin* (1916) von Ruth St. Denis

반대쪽으로 돌려 젖힌 다음
좌우로 네 번 반복한다.

※ 시선은 사선 앞손을 따른다.



제3동작 팔 휘감는 동작 (장단:굿거리)

준비자세... 팔 1번 자세

(가) 허리에서 휘감기

하나와 } ... 양팔 2번 자세를 통하여 왼팔 앞, 오른팔 뒤로 휘감는다.

둘 }
셋과 } ... 반대로 휘감는다.
넷 }

다시 한번 반복한다.

※ 약간 굽신을 하면서 휘감는다.



(나) 양손 위로 올렸다 휘감기

하나와 } ... 양팔을 4번 자세로 올렸다가 왼팔 앞, 오른팔 뒤로 천천히
둘 } 내려 허리에 휘감는다.(그림 9)

셋과 } ... 반대로 휘감는다.
넷 }

다시 한번 반복한다.

제4동작 팔 매는 동작 (장단:굿거리)

준비자세... 오른팔 앞, 왼팔 뒤로 휘감는 자세

(가) 매고 지기

시작..... 두 무릎을 약간 굽힌다.

하나..... 오른발에 중심을 옮기고 두 무릎을 펴면서 양팔 2번으로
올린다.

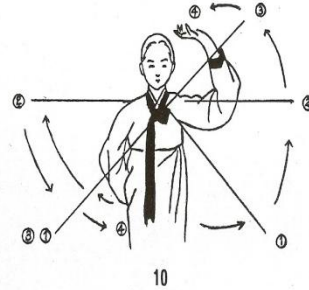
둘..... 무릎을 굽히며 팔 3번 자세로 올린다.

셋..... 무릎을 펴면서 오른팔 2번, 왼팔 4번 자세가 된다.

넷..... 무릎을 굽히며 오른팔은 뒤로 휘감고 왼팔은 6번으로 뻗
다.(그림10)

중심을 왼발로 옮기며 매고 진 자세에서 시작하여 반대로 매고 진다.
좌우로 두 번 반복한다.

※ 굽신은 하반신의 예비동작 제1의 (가)와 같다. 팔동작은 끊어지지 않고 부드럽
게 한다. 양팔은 유기적으로 동시에 움직여야 한다.



(나) 매고 펴기

준비자세... (가)에서 끝난 자세(오른팔은 매고, 왼팔은 진 자세)

Abb.15: Gutgeori Chum aus dem Buch Joseon minjok muyong gibon (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes)

Literaturverzeichnis

1. Bücher

Agamben, Giorgio (übersetzt von Sabine Schulz), *Mittel ohne Zweck – Noten zur Politik*, Freiburg; Berlin: diaphanes, 2001.

Agamben, Giorgio (übersetzt von Hubert Thüring), *Homo sacer – Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Anderson, Jack, *Art without Boundaries*, Iowa: University of Iowa Press, 1997.

Ashihara, Eiryo, *The Japanese Dance*, New York: A Division of Arno Press, 1980 (1964).

Assmann, Aleida, *Was sind kulturelle Texte?*, in: Andreas Poltermann (Hrsg.), *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin: Erich Schmidt, 1995.

Assmann, Jan, *Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien*, München: Beck, 2000.

Baek, Seung-young, *Nietzsche, Dionysosjeok geungjeongui cheolhak* (Nietzsche, Philosophie des dionysischen Ja), Seoul: Bookworld, 2006 (2005).

Balme, Christopher B., *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer, 1995.

Barth, Volker, *Mensch versus Welt: Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt: WBG, 2007.

Barthes, Roland (übersetzt von Eva Moldenhauer), *Elemente der Semiologie*, Frankfurt am

Main: Syndikat, 1979.

Baumann, Carl-Friedrich, *Licht im Theater*, Stuttgart: Steiner, 1988.

Bayer, Josef, Regel, Heinrich Hermann und Hassreiter, Josef, *Die Braut von Korea: Ballet in vier Akten und neun Bildern von H. Regel und J. Hassreiter / Musik von Josef Bayer*, Berlin: Schlesinger, ca.1895.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, in: Rolf Tiedemann (Hrsg), *Gesammelte Schriften V•I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Berger, Christiane, *Körper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript, 2006.

Bette, Karl-Heinrich, *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Bielefeld: transcript, 2005.

Bhabha, Homi K. (übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl), *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, 2000.

Brandenburg, Hans, *Der moderne Tanz*, München: Georg Müller, 1917 (1913).

Brandstetter, Gabriele und Ochaim, Brygida Maria, *Loïe Fuller*, Freiburg: Rombach, 1989

Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren*, Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Brandstetter, Gabriele, *Einleitung*, in: dies und Hortensia Völckers (Hrsg.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Brandstetter, Gabriele, „Blumenhaft und schlächterhaft“. *Japanische Körperbilder in Europa: Rezeption, Projektion, Fiktion in Texten und Bildern der Zwanzigerjahre*, in: Walter Gebhard (Hrsg.), *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, München: Iudicium, 2003.

Brandstetter, Gabriele, *Choreographie*, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon der Theatertheorie*, Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2005.

Brandstetter, Gabriele, Brandl-Risi, Bettina, Eikels, Kai van, Zellmann, Ulrike, *Übertragungen. Eine Einleitung*, in: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels (Hrsg.), *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i.B.: Rombach, 2007.

Brandstetter, Gabriele, *Notationen im Tanz. Dance Scripts und Übertragung von Bewegung*, in: dies, Franck Hofmann, Kirsten Maar (Hrsg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i. Br.; Berlin; Wien: Rombach, 2010.

Brandstetter, Gabriele und Wiens, Birgit, *Ohne Fluchtpunkt: ‚Szenische Module‘ und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia*, in: dies (Hrsg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander, 2010.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957.

Caffein, Caroline und Charles H., *Dancing and Dancers of Today*, New York: Dodd, Mead & Company, 1912.

Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe*, Princeton: Princeton Univ. Press, 2007.

Cho, Taek-won, *Gasahojeop*, Seoul: Jipmoondang, 1973.

Choi, Seung-hee, *Nawi jaseojeon* (Meine Autobiographie), in: Choi Seung-il (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), Gyeongseong : Imundang, 1937.

Choi, Seung-hee, *Hyeongjeege bonaeneun geul* (Brief an unsere Brüder), in: Choi Seung-il (Hrsg.), ebd.

Choi, Seung-hee, *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes), Seoul: Dongmunseon, 1991(1958).

Choi, Seung-il, *Nuiegae Juneun Pyeonji* (Brief an meine Schwester), in: ders (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), Gyeongseong : Imundang, 1937.

Chung, Byung-ho, *Hanguk chum* (Der koreanische Tanz), Seoul: Yeolhwadang, 1995 (1985).

Chung, Byung-ho, *Chumchuneun Choi Seung Hee* (Die tanzende Choi Seung Hee), Seoul: Ppuri Gipeun Namu, 1995.

Chung, Byung-ho, *Hanguk muyongui mihak* (Die Ästhetik des koreanischen Tanzes), Paju: Jipmoondang, 2004.

Chung, Seung-hee, *Traditional Dance of Han Seong-Jun & Han Young-Suk School – Seung-Mu*, Seoul: Minsokwon, 2010.

Craig, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin: Gerhardt, 1969.

Darwin, Charles (übersetzt von Heinrich Schmidt), *Die Abstammung des Menschen*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1982.

Deleuze, Gilles (übersetzt von Hermann Kocyba), *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Desmond, Jane, *Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906*, in: Ann Dils & Ann Cooper Albright, *moving history/dancing cultures – A Dance History Reader*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

Duncan, Isadora (übersetzt von Karl Federn), *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.

Eisenstadt, Shmuel. N., *Multiple Modernities*, in: ders (Hrsg.), *Multiple modernities*, New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2002.

Fischer-Lichte, Erika, *Inszenierung des Fremden*, in: dies (Hrsg.), *TheaterAvantgarde*, Tübingen/Basel: Francke, 1995.

Fischer-Lichte, Erika, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen; Basel: Francke, 1999.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*, Tübingen; Basel: Francke, 2001.

Fraleigh, Sondra Horton, *Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

Franco, Susanne, *Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions*, in: dies und Marina Nordera (Hrsg.), *Dance discourses: keywords for dance research*, London; New York: Routledge, 2007.

Freud, Sigmund, *Briefe 1873-1939*, Frankfurt am Main: Fischer, 1960.

Fuchs, Georg, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin; Leipzig: Schuster&Loeffler, 1904.

Fukuzawa, Yukichi, *Datsuaron* (Argument for De-Asianization), in: ders, *Fukuzawa Yukichi Zenshû 10* (Gesamtwerke von Fukuzawa Yukichi Bd.10), Tokyo: Iwanami Shoten, 1960.

Fuller, Loie, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, New York: Dance Horizons, 1977 (1913).

Füllner, Karin, *Dada Berlin in Zeitungen: Gedächtnisfeiern und Skandale*, Siegen: Uni Siegen; MuK 43, 1986.

Gann, Lewis H., *Western and Japanese Colonialism: Some Preliminary Comparisons*, in: Ramon H. Myers und Mark R. Peattie (Hrsg.), *The Japanese Colonial Empire 1895-1945*, Princeton: Princeton University Press, 1984.

Gautier, Judith, *La Musique Japonaise. A l'Exposition de 1900: Les Danses de Sada-Yacco*, Paris: Librairie Paul Ollendorff, 1900.

Gebauer, Gunter und Wulf, Christoph, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt, 1992.

Goodman, Nelson (übersetzt von Bernd Philippi), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998 (1997).

Greisenegger, Wolfgang, „*Es wechselt Paradieseshelle mit tiefer schauervoller Nacht...*“, in: ders und Tadeusz Krzeszowiak (Hrsg.), *schein werfen*, Wien: Christian Brandstätter, 2008.

Haeckel, Ernst, *Natürliche Schöpfungs-Geschichte*, Berlin: Georg Reimer, 1902 (1868).

Haerdter, Michael und Kawai, Sumie (Hrsg.), *Die Rebellion des Körpers. BUTOH. Ein Tanz aus Japan*, Berlin: Alexander, 1988 (1986).

Hardt, Yvonne, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: LIT, 2004.

Harootunian, Harry D., *Introduction: A Sense of An Ending and the Problem of Taishô*, in: Bernard S. Silberman und ders (Hrsg.), *Japan in crisis: essays on Taishô democracy*, Princeton: Princeton University Press, 1999 (1974).

Harootunian, Harry D., *Overcome by modernity: history, culture, and community in interwar Japan*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.

Herrmann, Hans-Christian von, *Das Archiv der Bühne*, München: Wilhelm Fink, 2005.

Hofmannsthal, Hugo von, *Die unvergleichliche Tänzerin* (1906), in: ders, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main: Fischer, 1979.

Inoue, Kiyoshi (übersetzt von Manfred Hubricht), *Geschichte Japans*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 1993.

Inoura, Yoshinobu & Kawatake, Toshio, *The Traditional Theater of Japan*, Tokyo: The Japan Foundation, 1981 (1971).

Ishiguro, Setzko (übersetzt von Lee Ju-hee), *Ishii Bakuui yesul segye* (Die Kunstwelt Ishii Bakus), in: Koh Seung-gil und Sung Gi-sook (Hrsg.), *Modernization of Asian Dance and Korean Modern Dance*, Seoul: Minsokwon, 2005.

Ishii, Baku, *Watakushi no buyô seikatsu* (Mein Tanzleben), Tokyo: Kôdansha, 1951.

Ishii, Baku (übersetzt von Kim Chae-won), *Muyong yesul* (Die Tanzkunst), Seoul: Minsokwon, 2011.

Itô, Sei, *Nihon bundanshi 1* (Die japanische Literaturgeschichte Bd.1), Tokyo: Kôdansha, 1953.

Jaques-Dalcroze, Emile (übersetzt von Julius Schwabe), *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel: Benno Schwabe & Co., 1921.

Jauß, Hans Robert, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: Hans Steffen (Hrsg.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

Kan, Takayuki (übersetzt von Yasukawa Haruki), *Modernistisches Theater in Japan. Von der Jahrhundertwende bis 1960*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, Berlin: Theater der Zeit, 2009.

Kang I-hyang (hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), Seoul: Jiyangsa, 1993.

Kang, I-moon, *Hanguk muyong munhwawa jeontong* (Die Tanzkultur und Tradition Koreas), Seoul: Hyundai Meehaksa, 2001.

Kang, Jun-sik, *Choi Seung Hee pyeongjeon* (Biographie von Choi Seung-hee), Seoul: Noonbit, 2012.

Kang, Sang-jung (übersetzt von Lee Kyung-duk und Im Sung-mo), *Orientalismeul neomeoseo* (Beyond Orientalism), Seoul: Yeesan, 2007 (1997).

Kano, Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, New York: Palgrave, 2001.

Karatani, Kôjin (übersetzt von Nora Bierich und Kobayashi Toshiaki), *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*, Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1996.

Karatani, Kôjin (übersetzt von Cho Yeong-il), *Neisheongwa mihak* (Nation und Ästhetik), Seoul: b-book, 2009.

Kato, Shûichi, *Taishô Democracy as the Pre-Stage for Japanese Militarism*, in: Bernard S. Silberman and Harry D. Harootunian (Hrsg.), *Japan in crisis: essays on Taishô democracy*, Princeton: Princeton University Press, 1999 (1974).

Kawatake, Toshio (übersetzt von Choi Kyung-guk), *Kabuki*, Seoul: Chang Hae, 2006.

Kim, Chae-hyun, *Ishii Bakuui hyeondae muyong jeongshin* (Der Sinn des modernen Tanzes bei Ishii Baku), in: Kang I-hyang (Hrsg.), *Saengmyungui chum sarangui chum* (Tanz des Lebens, Tanz der Liebe), Seoul: Jiyangsa, 1993.

Kim, Chae-won, *Choi Seung Hee chum: Gyeseunggwa byeonyong* (Der Tanz von Choi Seung-hee: Überlieferung und Transformation), Seoul: Minsokwon, 2009 (2008).

Kim, Cheon-heung, *Hanguk jeontong muyongsa* (Die Geschichte des traditionellen koreanischen Tanzes), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), *Simso Kim Cheon Heung seonsaengnimui urichum iyagi* (Die Erzählungen von Kim Cheon-heung über den koreanischen Tanz), Seoul: Minsokwon, 2006 (2005).

Kim, Cheon-heung, *Muyong gaeseol* (Einleitung in den Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Gungjung muyongui gyeseungjadeul* (Nachfolger des Hoftanzes), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Gomsaga ureonaneun momjiseuro* (Mit der reifenden Bewegung), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Seoul yukbaeknyeonsa – Muyong* (Die Geschichte von Seoul seit 600 Jahren – Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Han Seong Jun ongeul saenggakham* (Erinnerung an Han Seong-jun), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Hakmu* (Kranich-Tanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Seongtaek* (Tanz über die Gnade des Königs), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Cheon-heung, *Mugo* (Trommeltanz), in: Ha Ru-mi, Choi Suk-hee und Choi Hae-ree (Hrsg.), ebd.

Kim, Jin-song, *Hyeondaeseongui hyeongseong: Seoule ttanseuholeul heohara* (Entstehung der Modernität: Lass uns Tanzlokale in Seoul eröffnen), Seoul: *Hyeonsil Munhwa Yeongu* 1999.

Kim, Kyung-ae, Kim, Chae-hyun, Lee, Jong-ho, *Uri muyong baek nyeon* (Hundert Jahre koreanischer Tanz) Seoul: Hyeonamsa, 2001.

Komori, Yoichi (übersetzt von Song Tae-uk), *Postkolonial*, Seoul: Samin, 2002.

König, Wolfgang, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart: Franz Steiner, 2008.

Korean Culture Council (Hrsg.), *Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 5 – Kim Cheon-heung* (The Oral History of Korean Arts Series 5 – Kim Cheon-heung), Seoul: Korean Culture Council, 2004.

Korean Culture Council (Hrsg.), *2005 nyeondo Hanguk geunhyeondae yesulsa gusul chaerok yeongu series 67 – Lee Mae-bang* (The Oral History of Korean Arts Series 67 im Jahr 2005 – Lee Mae-bang), Seoul: Korean Culture Council, 2006.

Korean National Cultural Properties Research Institute (Hrsg.), *Seungmu, Salpuri* (Gyeongnam, Gyeongbuk), 1989.

Koschmann, J. Victor, *Asianism's Ambivalent Legacy*, in: Peter J. Katzenstein und Shiraishi Takashi (Hrsg.), *Network Power: Japan and Asia*, Ithaca; London: Cornell University Press, 1997.

Krzeszowiak, Tadeusz, *Licht am Theater. Von der Antike bis gestern*, in: Wolfgang Greisenegger und Tadeusz Krzeszowiak (Hrsg.), *schein werfen*, Wien: Christian Brandstätter, 2008.

Kuchenbuch, Thomas, *Die Welt um 1900: Unterhaltungs- und Technikkultur*, Stuttgart: Metzler, 1992.

Kuni, Masami, *Tanz in Japan*, in: Richard Foerster (Hrsg.), *Kulturmacht Japan*, Wien: Die Pause, 1942.

Kuniyoshi, Kazuko, *Kreutzbergs Japan-Tournee*, in: Frank-Manuel Peter (Hrsg.), *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin: Ed. Hentrich, 1997.

Kuniyoshi, Kazuko (übersetzt von Yasukawa Haruki), *Vom Ankoku-Butoh zum Contemporary Dance*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*,

Berlin: Theater der Zeit, 2009.

Laban, Rudolf von, *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart: Seifert, 1920.

Laban, Rudolf von (übersetzt von Karin Vial und Claude Perrottet), *Die Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1988.

Laban, Rudolf von, *Ein Leben für den Tanz*, Bern; Stuttgart: Haupt, 1989 (1935).

Lee, Ae-Soon, *Choi Seung Hee muyong yesul yeongu* (Eine Untersuchung der Tanzkunst von Choi Seung hee), Seoul: Gukhak Jaryowon, 2002.

Lee, Eun-jeung, *Der Traum vom starken Staat: Das Staatsverständnis von Yu Kil-chun*, in: dies und Thomas Fröhlich (Hrsg.), *Staatsverständnis in Ostasien*, Baden-Baden: Nomos, 2010.

Lee, Eung-su, *Kawakami Otojirôwa Hanguk* (Kawakami Otojirô und Korea) in: Seo Yeon-ho (Hrsg.), *Hanguk yeongeugui jaengjeomgwa saeroun tamgu* (Auseinandersetzung und neue Forschung über das koreanische Theater), Seoul: Yeongeukgwa Ingan, 2001

Lee, Heung-gu, *Han Seong Jun Seungmue daehan sogo*, (Überlegungen über den Mönchstanz von Han Seong-jun), in: Sung Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundaechumui jeontonggwa Sinmuyongui changjojeok gyeseung* (Die Tradition des koreanischen modernen Tanzes und die schöpferische Überlieferung des *Sinmuyong*), Seoul: Minsokwon, 2007.

Lee, Jae-ok, *Saryoreul tonghae bon Hanguk geundae chum myeongching sogo* (Terminologie des modernen koreanischen Tanzes in den zeitgenössischen Medien), in: Sung Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundae chumui damronjeok ihae* (Diskursive Auseinandersetzung mit dem modernen koreanischen Tanz), Seoul: Minsokwon, 2007.

Lee, Ji-sun, *Ilbon jeontong gongyeon yesul* (Die japanischen traditionellen darstellenden Künste), Seoul: jncbook, 2007.

Lee, Sang-kyong, *Nô und europäisches Theater*, Frankfurt am Main.: Peter Lang, 1983.

Lee, Sang-kyong, *West-östliche Begegnungen*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993.

Lee, Song, *Sinmuyongui gijeomgwa munhwasajeok uiui* (Ausgangspunkt des *Sinmuyong* und seine Bedeutung in der Kulturgeschichte), in: Sung, Gi-sook (Hrsg.), *Hanguk geundae chumui damronjeok ihae* (Diskursive Auseinandersetzung mit dem modernen koreanischen Tanz), Seoul: Minsokwon, 2007.

Leims, Thomas, *Von der Schwermut des Nichtverstehens: Berlin-Tokyô und die Darstellenden Künste*, in: Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin (Hrsg.), *Berlin-Tokyô im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin; Heidelberg: Springer, 1997.

Lippit, Seiji M., *Topographies of Japanese modernism*, New York: Columbia University Press, 2002.

Merta, Sabine, *Wege und Irrwege zum modernen Schlankheitskult*, Wiesbaden: Franz Steiner, 2003.

Meyerhold, Wsewolod, in: A. W. Fewralski (Hrsg.), *Schriften Bd.1*, Berlin: Henschel, 1979.

Miki, Kiyoshi, *Sin nihon no siso genri* (Philosophical principles of a new Japan), in: *Miki Kiyoshi Zenshu* (Complete works of Kiyoshi Miki) Vol.17, Tokyo: Iwanami Shoten, 1968.

Mitchell, Timothy (übersetzt von Martin Pfeiffer), *Die Welt als Ausstellung*, in: Sebastian Conrad und Shalini Randeria (Hrsg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Campus, 2002.

Moon, Ae-ryung (Hrsg.), *Hanguk hyeondae muyongsau inmuldeul* (Die Vertreter des modernen koreanischen Tanzes), Seoul: Noonbit, 2001.

Müller, Hedwig, *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim; Berlin:

Quadriga, 1986.

Nam, Sang-sik, *Der Faktor „Publikum“ in den Theatertheorien der europäischen Avantgarde zwischen 1890 und 1930*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe VI2*, Berlin: Walter de Gruyter, 1968.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe IIII*, Berlin: Walter de Gruyter, 1972.

Noh, Young-hee, *Ilbon munhak sogui Joseon yeoin, Choi Seung Hee* (Die Koreanerin in den japanischen literarischen Werken, Choi Seung hee), in: Kim Tae-jun (Hrsg.), *Ilbon muhage natanan Hanguk mit Hangugin sang* (Das Bild von Korea und Koreanern in der japanischen Literatur), Seoul: Dongguk University Press, 2004.

Nuki, Shigeto, *Übersetzbarkeit von Tanz: Der Fall Butoh*, in: Krassimira Kruschkova und Nele Lipp (Hrsg.): *Tanz anderswo: intra- und interkulturell*, Münster: LIT, 2004.

Ochaim, Brygida, *Variété-Tänzerinnen um 1900*, in: dies und Claudia Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1998.

Ohno, Kazuo, *Die Begegnung mit La Argentina*, in: Michael Haerdter und Sumie Kawai (Hrsg.), *Die Rebellion des Körpers. BUTOH. Ein Tanz aus Japan*, Berlin: Alexander, 1988 (1986).

Okakura, Kakuzo, *The Book of Tea*, Tokyo: Kenkyusha, 1939.

Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2009.

Pantzer, Peter (Hrsg.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen: Kawakami Otojirô, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München: Iudicium, 2005.

Park, Jeong-jin, *Muyong inryuhageuro bon Hangugui jeontong muyong* (Der tanzanthropologisch betrachtete traditionelle koreanische Tanz), in: Chung Bum-tae (Hrsg.), *Hanguk chum baek nyeon I* (Hundert Jahre des koreanischen Tanzes 1), Seoul: Noonbit, 2006.

Piper, Maria, *Das japanische Theater*, Frankfurt am Main: Societäts, 1937.

Redaktion des Minsokwon (Hrsg.) (übersetzt von In Nam-sun und Kim Jong-su), *Yeoryeong Jeongjae Holgi* (Notation des Hoftanzen für die Hofkünstlerinnen), Seoul: Minsokwon, 2001.

Reinhardt, Max, *Über das ideale Theater* 1928, in: Hugo Fetting (Hrsg.), *Max Reinhardt Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin: Henschel, 1974.

Reinhardt, Max, *Das Theater – ein Lebensmittel nach wie vor. Ein Gespräch mit Max Reinhardt von Manfred Georg* 1932, in: Hugo Fetting (Hrsg.), ebd.

Regus, Christine, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld: transcript, 2009.

Saaler, Sven, *Zwischen Demokratie und Militarismus: Die Kaiserlich-Japanische Armee in der Politik der Taishô-Zeit (1912-1916)*, Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt, 2000.

Said, Edward W., *Orientalism*, London: Penguin, 2003 (1978).

Schwellinger, Lucia, *Die Entstehung des Butoh*, München: iudicium, 1998.

Schwentker, Wolfgang, *Die „lange Restauration“: Japans Übergang vom Shôgunat zur Meiji-Ära*, in: Sepp Linhart und Erich Pilz (Hrsg.), *Ostasien: Geschichte und Gesellschaft im 19. Und 20. Jahrhundert*, Wien: Promedia, 1999.

Shelton, Suzanne, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin: University of Texas Press, 1990.

Sherman, Jane, *Soaring. The Diary and Letters of a Denishawn Dancer in the Far East 1925-1926*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1976.

Shin, Hyun-gyu, *Kkocheul japgo* (Greifen die Blumen), Seoul: Gyeongdeok, 2005.

Sögel, Sabine, *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld: transcript, 2007.

Song, Bang-song, *Hanguk geundae eumaksa yeongu* (Eine Untersuchung der koreanischen modernen Musikgeschichte), Seoul: Minsokwon, 2003.

Song, Bang-song, *Historical Aspects of Korean Traditional Music*, Seoul: Bogosa, 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty (übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny), *Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subaltern Artikulation*, Wien: Turia+Kant, 2008.

Steiner, Rudolf, *Eurythmie*, Dornach: Rudolf Steiner, 1986

Sung, Gi-sook, *Jeontongui byeonyonggwa chumui changjo* (Die Umformung der Tradition und die Kreierung des Tanzes), Seoul: Hyundai Meehaksa, 1998.

Sung, Gi-sook, *1930 nyeondae Han Seong Junui jeontong byeonyonggwa chum changjo* (Transformation der Tradition und Kreierung des Tanzes bei Han Seong-jun in den 1930er Jahren), in: dies (Hrsg.), *Hanguk geundaechumui jeontonggwa Sinmuyongui changjojeok gyeseung* (Die Tradition des koreanischen modernen Tanzes und die schöpferische Überlieferung des *Shinmuyong*), Seoul: Minsokwon, 2007.

Sung, Meung-Heyn, *Japanischer Kolonialismus und Koreanisches Theater: dargestellt am Beispiel der modernen Theaterbewegung Shinkug-Undong der 1920er Jahre in Korea*,

Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001

Tanaka, Stefan, *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Tanigawa, Michiko, *Politik der Kulturen. Rezeption des deutschen Theaters*, in: Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, Berlin: Theater der Zeit, 2009

Tsubouchi, Shôyô (übersetzt von Matsumoto Ryôzô), *A Thorough Investigation of the Kabuki Drama (May, 1918)*, in: ders und Yamamoto Jirô, *History and Characteristics of Kabuki*, Yokohama: Heiji Yamagata, 1960.

Ushiyama, Mitsuru, *Choi Seung Hee jakpum haeseol* (Erklärung des Tanzwerks von Choi Seung-hee), in: Choi Seung-il (Hrsg.), *Choi Seung Hee jaseojeon* (Autobiographie von Choi Seung-hee), Gyeongseong : Imundang, 1937.

Wakamatsu, Miki und Koga, Takeshi (übersetzt von Park Se-yeon), *Wonjeomeuroseoui Ishii Baku* (Ishii Baku als der Ursprung), in: Koh Seung-gil und Sung Gi-sook, *Modernization of Asian Dance and Korean Modern Dance*, Seoul: Minsokwon, 2005.

Waldenfels, Bernhard, *Topographie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Waldenfels, Bernhard, *Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie*, in: ders und Iris Därmann (Hrsg.), *Der Anspruch des Anderen*, München: Wilhelm Fink, 1998.

Waldenfels, Bernhard, *Verfremdung der Moderne*, Göttingen: Wallstein, 2001.

Weigel, Sigrid, *Die im „Stand der Ähnlichkeit entstellte Welt“ Vorbemerkung*, in: dies und Birgit R. Erdle (Hrsg.), *Mimesis, Bild und Schrift: Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1996.

Wigman, Mary, *Deutsche Tanzkunst*, Dresden: Carl Reißner, 1935.

Won, Sang-hwa, *“Innehalten”*: Die Rolle des Innehaltens im Tanz: Untersuchungen zu philosophischen und kulturellen Aspekten des Innehaltens im Tanz in Tradition und Moderne im Westen und in Korea, Berlin: dissertation.de, 2004.

Wörner, Martin, *Die Welt an einem Ort*, Berlin: Reimer, 2000.

Zile, Judy Van, *Perspectives on Korean dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.

Zima, Peter V., *Moderne/Postmoderne*, Tübingen; Basel: A. Francke, 2001 (1997).

Žižek, Slavoj (übersetzt von Frank Born), *Parallaxe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006

2. Aufsätze und Theses

Ban, Ju-eun, *A Study on the acceptance of expressive western dance style in terms of modernity effected on the Dance of Korea: under the rule of Japanese imperialism*, Department of Physical Education at Kyung Gi Univ. (Ph.D. Dissertation), 2001.

Cha, Mi-kyung, *The journey of Sichuan theater and its features with lenses of performance arts*, in: The Society for Chinese Cultural Research (Hrsg.), *China Culture Research*, Vol.14, 2009.

Cheon, Min-jeong, *Study on Chosun Exhibition (1929) Under the Rule of Japanese Imperialism*, Department of Fine Art at Sungkyunkwan Univ. (MA Thesis), 2003.

Cho, Jung-hee, *Changes of Korean creative dance*, Department of Dance at Sookmyung Women´s Univ. (MA Thesis), 2005.

Choe, Sang-cheul, *Seung-hee Choi, Pioneer of Korean Modern Dance: Her Life and Art*

Under Japanese Occupation 1910-1945, Department of Music and Performing Arts Professions at New York Univ. (Ph.D. Dissertation), 1996.

Choi, Hae-ree, *A Study of Dance Notation System*, Department of Dance at Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 1990.

Choi, Hae-ree, *Ch'angjak Ch'um: History and Nature of a Contemporary Korean Dance Genre*, Department of Dance Ethnology at Hawai'i Univ. (MA Thesis), 1995.

Choi, Hae-ree, *Ilbon, Hanguk, Junggugui Sinmuyong undong (Sinmuyong Bewegung in Japan, Korea und China)*, in: Literarische Gruppe Chum•Jisung (Hrsg.), *Chum•Jisung* No.1, Seoul: Myeonggyeong, 2000.

Choi, Sung-ok, *The Impact of the Overseas' Performance Tours on Choi Seung-Hee's Art*, in: The Korea Society for Dance Documentation (Hrsg.), *The Korean Research Journal of Dance Documentation*, Vol.20, 2010.

Chung, Eung-soo, *Japanese Writers' View of Choi Seung-Hee*, in: *The Journal of Namseoul University*, Vol.11-2, 2005.

Cowell, Mary-Jean und Shimazaki, Satoru, *East and West in the Work of Michio Ito*, in: *Dance Research Journal*, Vol.26 No.2, Autumn 1994.

Hwang, Byong-ki, *Aesthetic Characteristics of Korean Music in Theory and in Practice*, in: *Asian Music*, Vol.9 No.2, Korean Music Issue, Texas: University of Texas Press, 1978.

Hwang, Hee-jeong, *A Study on Modernity in Performing Activities of Kisaeng Association in Transition*, in: Research Institute of Korean Dance (Hrsg.), *Institute of Korean Dance* Vol.7, April 2008.

Hwang, Mi-yeon, *A Study Colonial Modernity through the management of Gwonbeon and the activities of Gisaeng in Jeolla Bukdo Province*, Department of archaeological and cultural Anthropology at Chonbuk National Univ. (Ph.D. Dissertation), 2010.

Jin, Haijin, *Study on the Characteristics and Training System of “Chosun Ethnic Basics” and “Basic Dance Taegeuk Structure”*, Department of Dance at Sungkyunkwan Univ. (Ph.D. Dissertation), 2013.

Katô, Mamoru, *Das Deutsche Drama auf der japanischen Bühne*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.3 No.2, Juli 1940.

Kim, Eun-hee, *A Study on Ishii Baku’s Artistic World – with reference to Buyoshi Movement*, Department of Dance at Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 1990.

Kim, Gi-ran, *Hanguk geundae gyemonggi Sinyeongeuk hyeongsung gwajeong yeongu* (Untersuchung der Etablierung des Neuen Theaters während des modernen Zeitalters in Korea), Department of Korean Language and Literature at Yonsei Univ. (Ph.D. Dissertation), 2004.

Kim, Ja-young, *A Study on Chosun Folk Dance Basic Step of Choi, Seung Hee*, Department of Dance at Ewha Womans Univ. (MA Thesis), 2003.

Kim, Jae-suk, *Hanil Sinpageugui hyeongseonggwa teukseonge daehan bigyoyeongeukhakjeok yeongu* (Eine vergleichende Untersuchung über die Etablierung sowie die Eigenschaft des koreanischen und japanischen *Sinpa*-Theaters) in: The Korean Language and Literature Association (Hrsg.), *The Korean Language and Literature*, Vol. 67, Juni 1999.

Kim, Min-i, *A Study on the Identity of Art Activities of Choi Sung Hee based on the Tendency of Academic Studies*, Department of Dance Studies at Kyung Hee Univ. (Ph.D. Dissertation), 2008.

Kim, Si-jeong, *A Study on Bae Gu-ja’s Status in the Dance History*, Department of Dance at Catholic University of Daegu. (MA Thesis), 2007.

Kim, Tae-wong, ‘*Chosen Industrial exhibition*’ and the political propaganda of Japanese Imperialism in 1915, in: The Institute of Seoul Studies (Hrsg.), *The Journal of Seoul Studies*,

No.18, 2002.

Kim, Un-mi, *A Study on the history of dance in modern Korea – Centering on aspects of anti-feudalism and anti-imperialism*, in: The Korean Dance Education Society (Hrsg.), *Research of Dance Education*, Vol.5, 1995.

Kim, Young-hoon, *Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience*, in: Institute of Cultural Studies (Hrsg.), *Cross-Cultural Studies*, Vol.11 No.2, 2005.

Kim, Young-hui, *A Study of New Dances Created by Kisaeng in the Early Period of Japanese Occupation*, in: The Society for Korean Historico-Musicology (Hrsg.), *Journal of the Society for Korean Historico-Musicology* Vol.33, 2004.

Kim, Young-hui, *20 segicho Hanguk geundaechumui iguk chwihyang* (Die exotische Stimmung des modernen koreanischen Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts), in: *The Performing Arts & Film Reviews*, Vol.17 No.4, Seoul: Hyundai Meehaksa, 2011.

Koh, Seung-Gil, *Geundae Hangugeseoui seoyang gongyeon yesul suyong* (Rezeption der westlichen darstellenden Künste im modernen Korea), in: Korean Art Council und Yeonakjae (Hrsg.), *Hanguk geundae muyongsau jaebalgyeon* (Wiederentdeckung der modernen koreanischen Tanzgeschichte), unpubliziertes Skript anlässlich des Symposiums *Hanguk chum 100 nyeonui yusan* (Erbe des hundertjährigen koreanischen Tanzes), Seoul, 29. 02. 2012.

Kook, Sung-ha, *Study of the Educational Characteristics of Exposition (1889-1940)*, in: The Institute for Educational Research at Yonsei Univ. (Hrsg.), *Yonsei Review of Educational Research*, Vol.16 No.1, 2003.

Kwon, Boduerae, *A Visit to Kyoung-Seung and the Idea of 'New Civilization' in 1910's*, in: The Institute of Seoul Studies (Hrsg.), *The Journal of Seoul Studies*, No.18, 2002.

Lee, Ju-hee, *Study on Changing Developments of Syokyokusai Tenkatsu's Dance*, in: The Korean Society for Dance Studies (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance Studies*, Vol.34,

2011.

Lee, Mi-young, *A Study on Body Characteristics*, in: Research Institute of Korean Dance (Hrsg.), *Institute of Korean Dance*, Vol.9, 2009.

Lee, So-jung, *Comparative study of South and North Korea Folk dance*, Department of Dance School of Korean Traditional Arts at Korea National Univ. of Arts (MA Thesis), 2010.

Lee, Young-ran, *A Study on the Thoughtful Root of Seung-hee Choi's Dance*, Department of Physical Education at Sookmyung Women's Univ. (Ph.D. Dissertation), 2011.

Leiter, Samuel L., *Four Interviews with Kabuki Actors*, in: *Educational Theatre Journal*, Vol.18 No.4, Special International Theatre Issue, December 1966.

Liu, Siyuan, *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju*, in: *Asian Theatre Journal*, Vol.23 No.2, Fall 2006.

Matsuo, Takayoshi, *Daejung democracywa jeonhu minjujuui* (Volksdemokratie in der Nachkriegszeit), in: *Seoul National Univ. Papers on Asian History*, Vol.13, 1989.

Miller, J. Scott, *Dispossessed Melodies. Recordings of the Kawakami Theater Troupe*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.53 No.2, Summer 1998.

Moon, Ae-ryung, *Inquiry on the inception process of expressionist modern dance in Korea*, in: The Korean Society of Dance (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance*, Vol.36, 2003.

Moon, Kyoung-yeon, *The Discourse of Chuimi (趣味) in the Early Modern Performing Arts of Korea*, Department of Korean Language and Literature at Kyung Hee Univ. (Ph.D. Dissertation), 2008.

Ohtani, Kimiko, *Japanese Approaches to the Study of Dance*, in: *Yearbook for Traditional Music*, Vol.23, 1991.

Paek, Hyang-ju, *The Formation and Changes of Chosôn minjok muyong kibon created by Ch'oe Sûng-hûi*, Department of Dance School of Korean Traditional Arts at Korea National Univ. of Arts (MA Thesis), 2006.

Park, Myung-suk, *The influence on the modern dance in Korea through Seung-hee Choi's art*, Department of Physical Education at Hanyang Univ. (Ph.D. Dissertation), 1993.

Park, Nan-young, *The Comparative Study on Choreographic Process in the Works of Seung-hee Choi and Baku Ishi-ie*, Department of Dance at Sungkyunkwan Univ. (Ph.D. Dissertation), 2011.

Powell, Brian, *Japan's First Modern Theater. The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-26*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol. 30 No. 1, Spring 1975.

Prakash, Gyan, *Subaltern Studies as Postcolonial Criticism*, in: American Historical Association (Hrsg.), *The American Historical Review*, Vol.99 No.5, December 1994.

Ryu, Jun-pil, *Munmyeonggwa geundae, mobang ganeungseonggwa bulganeungseong* (Zivilisation und Moderne, Möglichkeit und Unmöglichkeit der Nachahmung), in: Korea Culture Research Institute at Ewha Womans Univ. (Hrsg.), *Hangukui geundaewa geundae gyeongheom* (Moderne und Erfahrung der Moderne in Korea), Spring 2003.

Sung, Gi-sook, *A Study on Ishiik Bakwoo – A Forerunner of Japanese Modern Dance*, in: The Korean Society for Dance Studies (Hrsg.), *The Korean Journal of Dance Studies*, Vol.11, Spring 2003.

Takahashi, Yuichiro, *Kabuki Goes Official: The 1878 Opening of the Shintomi-za*, in: TDR, Vol.39 No.3, Autumn, 1995.

Twine, Nanette, *The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion*, in: *Monumenta Nipponica*, Vol.33 No.3, Autumn, 1978.

Yoo, Mi-hee, *A Study on Choi Sung Hui's Dance Art as seen through Feminism*, Department of Exercise and Sport Sciences at Ewha Womans Univ. (Ph.D. Dissertation), 1997.

You, Ok-jae, *A Study on the historical development of New Korean Dance*, in: Kyunghee Univ. Institute of Sports Science (Hrsg.), *The Journal of Physical Education*, Vol.27, 1999.

Yun, Hye-mee, *A Historical Studz on Choi Seung-Hee's Dancing Activities*, Department of Physical Education at Chung-Ang Univ. (Ph.D. Dissertation), 2009.

3. Rezensionen in den Zeitungen und Zeitschriften

Ahn, Je-seung, *Sinmuyongui gwajewa jeontong hyeondaehwau gwangye* (Zusammenhang der Aufgabe des *Sinmuyong* mit der Modernisierung der Tradition), in: *Chum*, Mai 1976.

Anonymus, *Donggyeongeseoui Choi Seung Hee je il hoe balpyohoe insanggi* (Bericht von der ersten Tanzaufführung von Choi Seung-hee in Tokyo), in : *Sindonga*, Dezember 1932.

Bie, Oscar, *Berliner Börsen-Courier* am 22. Januar 1921, in: Vertreten durch das Süddeutsche Konzertbüro, München I, *Die Tänzerin Mary Wigman*, Juni 1921.

Bilse, F. O., *Alexander und Clothilde Sacharoff, München, November 1927*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 3. Dezember 1927/Januar 1928.

Böhme, Fritz, *Der japanische Tanz*, in: *Der Tanz* – 15. Jahr; Heft 1, Berlin, Januar 1942.

Cho, Pung-yeon, *40 nyeon jeone munoehani bon chumui insang* (Der Eindruck eines Nichtfachmannes über den Tanz vor 40 Jahren), in: *Chum*, November 1977.

Cho, Taek-won, *Dongyang goyu sasangeul muyonghwa* (Choreographierung der authentischen Philosophie des Orients), in: *Daehan Ilbo*, 15-24. Oktober 1963, in: Sung, Gi-sook und Kim, Kyung-ae (Hrsg.), *Chumui seonguja Cho Taek Won* (Pionier des Tanzes Cho

Taek-won), Seoul: Dance Forum, 2006.

Cho, Taek-won, *Nauui chum bansegiui yeongyok* (Glorie und Schande in meinem 50-jährigen Tanzleben), in: *Chum*, März 1976.

Choi, Seung-hee, *Gongyeon mudae seoseo* (Auf der Bühne), in: *Samcheonri*, No.12, Februar 1931.

Choi, Seung-hee, *Nauui muyonggi 1* (Meine Tanzgeschichte 1), in: *Maeil Sinbo*, 11. Februar 1942.

Choi, Seung-hee, *Nauui muyonggi 2* (Meine Tanzgeschichte 2), in: *Maeil Sinbo*, 13. Februar 1942.

Gray, Madeleine, *Eastern Art Spiritual, Western Art Material, Says Michio Itow*, in: *Musical America* 27/6, December 8, 1917.

Hirabayashi, Hisae, *Sai Shoki to Ishii Baku* (Sai Shoki and Ishii Baku), in: *Zainishi Chosenjin jinno genjo* (The Present State of Korean Residents in Japan), special issue no.12, 1. November 1977.

Hong, Jong-in, *Han Seong Jun ssiui durumi chum* (Kranich-Tanz von Han Seong-jun), in: *Chum*, September 1976.

Ichikawa, Ennosuke (übersetzt von Kim Eul-han), *Joseonui gojeon muyongeul bogo* (Nach dem Anschauen des traditionellen koreanischen Tanzes), in: *Chum*, März 1976.

Ishii, Baku, *Joseon chulsinui muyonggae daehayeo* (Über die koreanischen Tänzer), in: *Modern Nihon*, Vol.10 Nr.12, Februar 1939, in: Sung Gi-sook und Kim Kyung-ae (Hrsg.), *Chumui seonguja Cho Taek Won* (Pionier des Tanzes Cho Taek-won), Seoul: Dance Forum, 2006.

Kawabata, Yasunari, *Chôsen no maihime Sai Shoki* (Die koreanische Tänzerin Sai Shoki), in:

Bungei, November 1934.

Kawakami, Sadayakko, *Interview*, „Meika shinsô roku 23“ (True Records of Masters 23), in: *Engei gahô*, October 1908.

Kaye, Joseph Arnold, *Dance in Review*, in: *Dance*, Vol.4 No.1, April 1938.

Kim, Chae-won, *Choi Seung Heeui*, *Joseon minjok muyong gibonui byeonhwa* (Veränderung der Grundlagen des koreanischen Volkstanzes bei Choi Seung Hee), in: *Momm*, Seoul: Chang Mu Arts Center, Vol.188, Juli 2010.

Kim, Eul-han, *Myeong gosu Han Seong Jun* (Der berühmte Trommler Han Seong-jun), in: *Chum*, März 1976.

Kim, Eul-han, *Helenui Nabichumgwa Simon Parkui Kopak* (Helens Schmetterlingstanz und Simon Parks Kopak), in: *Chum*, April 1976.

Kim, Eul-han, *Joseon Yesul Hagwongwa Ishii Baku* (Institut für die koreanische Kunst und Ishii Baku), in: *Chum*, Mai 1976.

Kim, Eul-han, *Sacharoff, Lee Jeong Sun grigo Bae Gu Jauil Ildeul*, (Berichten von Sacharoff, Lee Jeong-sun und Bae Gu-ja), in: *Chum*, Oktober 1976.

Kim, Woo-jin (übersetzt von Sung, Meung-Heyn), *Von dem angeblich modernen Theater*, in: *Hakjigwang*, Juni 1921.

Gu, Wang-sam, *Choi Seung Hee muyongeul bogo* (Nach dem Anschauen des Tanzes von Choi Seung-hee), in: *Samcheonri*, Vol.7 No.1, 01. Januar 1935.

Kuni, Masami, *Odori. Japanische Empfindungen – deutsche Eindrücke*, in: *Der Tanz*, Internationale Fachschrift für Tanzkultur, Heft 7., Juli 1937.

Laban, Rudolf von, *Mitteilungen des Zürcher Stadttheaters - Tanzabend im Stadttheater am*

19. Mai 1919, in: Zürich Atelier Spielweg I – Engagements in der Schweiz durch die Konzertdirektion Kantorowitz Zürich, *Mary Wigman - Kritiken der Schweizer Presse 1919*.

Lewitan, J., *Argentina. Bachsaal, 24. Oktober 1931, Ufa-Palast am Zoo, 8. November 1931*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 12. Dezember 1931.

Lewitan, J., *Masatoshi Shigyo Bachsaal. 26. Februar 1932*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 4. April 1932.

Lewitan, J., *Uday Shan-Kar, Simkie und Hindu-Tanzgruppe Theater des Westens. 19.-25. April 1932*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 6. Juni 1932.

Martin, John, *Sai Shoki is Seen in Korean Dances*, in: *New York Times*, 7. November 1938.

Müller-Rau, Elli, *Misao und Takaya Egutschi Bach-Saal, 26. Oktober 1933*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 12. Dezember 1933.

Noguchi, Yone, *Sada Yacco*, in: *Dramatic Mirror*, New York, 17. February 1906.

Ochaim, Brygida, *Die japanische Duse. Über die Schauspielerin und Tänzerin Sada Yacco*, in: *Tanzdrama*, Heft Nr.67/6, 2002

Ohno, Kazuo und Tachiki, Akiko, *das letzte interview*, in: *Tanz – Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Juli 2010.

Palucca, Gret, *Palucca über ihre Schule*, in: *Düsseldorfer Stadt-Anzeiger*, Düsseldorf am 17. Januar 1931.

Porter, Keyes, *As an Oriental Looks at Art*, in: *The Dance*, January 1926.

Rubiner, Wilhelm, in: *Berliner Lokal-Anzeiger. Central-Organ für die Reichshauptstadt*, 19.Jg., 19. November 1901, Nr.543, Morgenblatt.

Sherman, Jane, *Denishawn Oriental Dances*, in: *Dance Scope*, Vol.13 No. 2 and 3, 1979.

St. Denis, Ruth, *How Dancing Develops a Beautiful Figure*, in vol.2 *Denishawn Scrapbooks*, The Dance Collection, New York Public Library.

St. Denis, Ruth, *Diary. November 8. 1926*, Box 40, Ruth St. Denis Collection, University Research Library, UCLA.

Swisher, Viola Hegyi, *Korea Dance Star Lauded*, in: *Hollywood Citizen News*, 03. Februar 1938.

Szamba, Eduard, *Tanzbriefe Paris*, in: *Der Tanz*, Monatsschrift für Tanzkultur, Heft 1. Januar 1933.

Underhill, Harriette, *Michio Itow*, in: *New York Tribune*, 19. August 1917.

4. Leitartikel in den Zeitungen und Zeitschriften

Asahi Shimbun, 29. März 1939.

Chosun Ilbo, 14. März 1939.

Chosun Ilbo, 28. Juli 1939.

Donga Ilbo, 21. Februar 1926.

Gyeongseong Ilbo, 21. März 1926.

Hwangseong Sinmun, 26. Mai. 1908.

Jungoe Ilbo, 28. November 1929.

Maeil Sinbo, vom 27. April 1915 bis zum 23. Februar 1942.

Miyako Shimbun, 19. August. 1894.

Miyako Shimbun, 13. April 1939.

Samcheonri, vom Oktober 1932 bis zum April 1941.

Yomiuri Shimbun, 09. Oktober. 1894.

Yomiuri Shimbun, 25. November. 1894.

Yorozu Choho, 12. December, 1894.

5. Internet Website, VHS und DVD

Kim, Ye-jin, *The Evolutions of Gyobang*, in: <http://gyobang.tistory.com/entry/교방의-변천사>, 2012.

http://rki.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=31613

http://world.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=29116

http://world.kbs.co.kr/german/program/program_tmusic_detail.htm?No=29411

<http://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/auftritte.html>

Japanese Contemporary Dance Association (Production), Kusaka Shiro (Regie), *History &*

Artists in Contemporary Dance in Japan, 1989, VHS.

Japanese Contemporary Dance Association (Production), Kusaka Shiro (Regie), *History & Artists in Contemporary Dance in Japan Part II: Period of Great Change*, 1989, VHS.

Asahi National Broadcasting Co., Ltd. und Take Systems Co., Ltd. (Production), *Petite Hanako: The Actress Who Captured Rodin's Heart*, 10. November 1994, VHS.

Choi Seunghee: The Story of a Dancer, Seoul: Daeju Media, 2008, DVD.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: *Der Gefangene* (links, 1922) und *Aufsteigen auf den Berg* (rechts, 1932) von Ishii Baku

(Quelle: Ishii, Kan, *Buyôsjin Ishii Baku*, Tokyo: Miraisha, 1994.)

Abb.2: *Gisaeng*-Schule in Pjöngjang um 1930

(Quelle: *Revised Edition Series of Japanese geography and folk culture Vol.9*, Tokyo: Seibundo Shinkosha, um 1930.)

Abb.3: *Siyong Mubo* aus dem 18. Jahrhundert

(Quelle: Sung, Kyung-rin, *Hanguk jeontong muyong* (Der koreanische traditionelle Tanz), Seoul: Iljisa, 1984.)

Abb.4: *Hakmu* (Kranich-Tanz, 1935) von Han Seong-jun

(Quelle: <http://www.hsnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=54817>)

Abb.5: Plakat für die Joseon-Industrierausstellung im Jahr 1915

(Quelle: http://www.museum.seoul.kr/www/popup_new/gallery.html)

Abb.6: Der traditionelle koreanische *Mugo* (Trommeltanz) der *Gisaeng*

(Quelle: http://www.bulgunnews.com/SubMain/News/News_View.asp?bbs_mode=bbs_view&tni_num=409292)

Abb.7: Der *Schmetterlingstanz* einer *Gisaeng* aus dem Seouler *Gwanggyo Gisaeng*-Verein

(Quelle: *Maeil Sinbo*, 06. November 1917.)

Abb.8: *Mudang Chum* (Der Tanz der Schamanin, um 1930) von Choi Seung-hee

(Quelle: *Choi Seunghee: The Story of a Dancer*, Seoul: Daeju Media, 2008, DVD.)

Abb.9: *Jeokmakhan Walseu* (Der stille Walzer, 1930) von Choi Seung-hee

(Quelle: *Maeil Sinbo*, 01. Februar 1930.)

Abb.10: *Ehea Noara* (1934) von Choi Seung-hee

(Quelle: Maeil Sinbo, 21. Oktober 1934.)

Abb.11: *Ehea Noara* (1934) von Choi Seung-hee

(Quelle: Kang, Jun-sik, *Choi Seung Hee pyeongjeon* (Biographie von Choi Seung-hee), Seoul: Noonbit, 2012.)

Abb.12: *Gasahojeop* (1933) von Cho Taek-won

(Quelle: <http://www.hani.co.kr/arti/culture/music/252927.html>)

Abb.13: *Bosalchum* (Bodhisattva Tanz, 1938) von Choi Seung-hee

(Quelle: *Choi Seunghee: The Story of a Dancer*, Seoul: Daeju Media, 2008, DVD.)

Abb.14: *Kuan Yin* (1916) von Ruth St. Denis

(Quelle: <http://www.pinterest.com/pin/412220172112633310/>)

Abb.15: *Gutgeori Chum* aus dem Buch *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes)

(Quelle: Choi, Seung-hee, *Joseon minjok muyong gibon* (Grundlagen des koreanischen Volkstanzes), Seoul: Dongmunseon, 1991(1958))

Erklärung der Selbständigkeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur mit erlaubten Hilfsmitteln angefertigt habe.

Berlin, den 16. Oktober 2013

Okju Son