

**Pathos und Ekstase. Performativität und Körperinszenierung im schamanistischen
Ritual *kut* und seine Transformation im koreanischen Gegenwartstheater**

INAUGURALDISSERTATION

Zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
Dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

Vorgelegt von
Jeong Suk Kim
aus Süd-Korea, Pusan

Jahr der Einreichung: 2007

1. Gutachter: Prof. Dr. Fischer-Lichte
2. Gutschter: Prof. Dr. Eggert

Disputation: 13.12.2007

Inhalt

1.	<i>EINLEITUNG. SCHAMANISMUS UND THEATER</i>	6
2.	<i>DIE EINFÜHRUNG DER REISE</i>	
	- Schamanismus und koreanischer Schamanismus	21
2. 1	Schamanismus	22
2.2.	Der <i>musok</i> .	26
2. 2.1	Trance-Besessenheit	26
2. 2.2	Das <i>kut</i>	31
2. 2.3	Geschichte und Gegenwart des <i>kut</i>	34
3.	<i>AUGENBLICKE DER REISEWEGE</i>	
	- Performativität und Körperinszenierung des <i>kut</i>	39
3.1	Mimetische Struktur des <i>kut</i>	40
3.1.1	Wiederholung	42
3.1.2	Variation	45
3.2	Körper-Wahrnehmung im Vollzug der symbolischen Handlung	50
3.2.1	Körper-Bild	53
3.2.1.1	Epiphanie des Toten. Tanz mit dem <i>chijön</i> („Papierobjekt“)	57
3.2.1.2	Gemeinschaft der Blicke und ikonische Berührung	65
3.2.1.3	Resümee: Inszenierung der Krise/des Todes und die Gebärde des Pathos	74
3.2.2	Körper-Bewegung. Die Falte in/mit Tüchern	76
3.2.2.1	Konstitutionsbedingungen der Faltenerscheinung im <i>kut</i>	78
3.2.2.1.1	Zur materiellen Vorbedingung	78
3.2.2.1.2	Zur räumlichen und klimatischen Vorbedingung	80

3.2.2.2	Die Figur im Vollzug der Faltenbewegung	82
3.2.2.2.1	Amorphose Faltenfigur - Das Gewand als bewegte Maske	82
3.2.2.2.2	Die Metamorphosenfigur im Möbiusband	85
3.2.2.2.3	Einführung der Luft - Ekstase	89
3.2.2.3	Resümee: Inszenierung der Ekstase	93
3.2.3	Körper-Gewicht. Macht und Harmonie	94
3.2.3.1	Liminale Wahrnehmung des Kontrastes	96
3.2.3.2	Verletzbarkeit und Körpernutzung in der Verkörperung von Macht	100
3.2.3.3	Gleichgewicht von Gewicht/Macht durch die Kippfigur. - Harmonische Communitas und multiple Perspektive	105
3.2.3.4	Resümee: Inszenierung der Macht und des Gleichgewichts	113
3.2.4	Körper-Laut-Sprache	115
3.2.4.1	Sprache des Zuhörens. Von der Anrufung bis zur Antwort	117
3.2.4.1.1	Am Anfang war der Rausch	120
3.2.4.1.2	Alram zum Hören des Raums	120
3.2.4.1.3	Synästhetisches Hören auf das Zeichen	123
3.2.4.2	Pathos- Die responsive Emotionalität der Sprechhandlung	128
3.2.4.3	Resümee: Die synästhetische Inszenierung des Pathos	131
3.2.5	Kollektiver Körper	133
3.2.5.1	Die <i>sinmyōng</i> („kollektive Ekstase und Ansteckung“)	135
3.2.5.2	Elementare Sinnlichkeit und Berührung	140
3.2.5.3	Rhythmus der kollektiven Gebärde	145
3.2.5.3.1	Konfiguration der rhythmischen Figuren	148
3.2.5.3.2	Lass uns hier spielen und dann weiter gehen!	153
4.	<i>RÜCKBLICKE DES UNTERWEGS</i>	
	- Transformation des <i>kut</i> im koreanischen Gegenwartstheater	166
4.1	Exkurs: Einleitung zur Geographie des koreanischen Gegenwartstheaters. - Historischer Abriss zum Verhältnis zwischen <i>kut</i> und Theater	167

4.2	Ästhetik der Krise. Das Theater von Oh T'ae-sök	179
4.2.1	Das Theater des <i>kut</i> – <i>Im Mondlicht am Fluss Paengma</i>	184
4.2.1.1	Die Darstellung der Krise	185
4.2.1.2	Eine spirale Wendung zum Jenseits. Abgang als Auftritt	189
4.2.1.3	Leibliches Dasein in der Landschaft der Toten	190
4.2.1.4	Transformation der Lebensgemeinschaft	193
4.2.2	Inszenierung des ekstatischen Pathos - <i>Ch'un-p'ungs Frau</i>	198
4.2.2.1	Die transformative Emotionalität	198
4.2.2.1.1	Possenhafte Gebärde der Sprache und ihre Paradoxa	198
4.2.2.1.2	Zwischen Ekstase und Pathos	202
4.2.2.2	Todesbild aus dem Grund der ekstatischen Körperlichkeit	205
4.2.3	Ästhetische Erfahrung der kritischen Wahrnehmung – <i>Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?</i>	211
4.2.3.1	Die vertikale Räumlichkeit des Fallens	213
4.2.3.2	Das Körpergewicht des Scheiterns	214
4.2.3.2.1	Das Fallen in der Form des Unfalls	214
4.2.3.2.2	Das „Verfallen“ im Spielkonzept der Gewalt	215
4.2.3.2.3	Das „Sich-Fallen-Lassen“ in der Form des Geiselspiels	216
4.3	Das Ereignis des Gefühls. Das Theater von Yi Yun-t'aek	221
4.3.1	Das transformative Theatermodell im Bezug auf das <i>kut</i>	224
4.3.2	Inszenierung der vitalen Rauschfähigkeit – <i>Ogu-Totenritual</i>	230
4.3.2.1	Die Grenzerfahrung zwischen Ritual und Theater	231
4.3.2.2	Ekstatische Zeigen der Leiblichkeit und Sinnlichkeit	235
4.3.2.3	Transformation zum Spielrausch	241

4.3.3	Die affektive Klage als Kritik – <i>Narrenbraut</i>	246
4.3.3.1	Synästhetisches Hören auf das Symbol-Zeichen	246
4.3.3.2	Klang-Körper-Bild „Klagestimme der Qual“	249
4.3.3.3	Atmosphärische Sinnerfahrung der Reinigung	251
4.3.4	Feier des Toten und das energetische Theater	256
4.3.4.1	Geistererscheinung und die Krisenlösung	256
4.3.4.2	Das Energetische	263
5.	<i>SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK</i>	265
5.1	Die Ästhetik des <i>kut</i> - Der Vollzug der Emotionalität und die ästhetische Transformation der Luft	266
5.2	Die Transformation des <i>kut</i> auf der Bühne	274
6.	<i>ANHANG</i>	284
6.1	Literaturverzeichnis	284
6.2	Videomaterial	307

1. EINLEITUNG: SCHAMANISMUS UND THEATER

„Sowohl beim Betreten des Zuschauerraums als auch während der Aufführung haben die Zuschauer den Eindruck, ‚Was für ein Aufruhr und Chaos, man fühlt sich wie im *kut*‘¹ So ein Rauschzustand und befreiendes Gefühl entsteht hier...“²

Es handelt sich um den Eindruck von der Theateraufführung *Ogujukŭm-ŭi hyŏngsi* (Totenritual), in der ein schamanistisches Ritual auf unterhaltsame Art und Weise auf der Bühne inszeniert wird: Die Schauspieler im bunten Schamanen-Kostüm erscheinen von hinten aus dem Zuschauerraum und tragen zwischen den Zuschauern ein auf schamanistische Art gebautes Schiff aus Papier hoch in die Luft haltend nach vorne. Der Theatersaal wird durch die schamanistische Musik erschüttert, die durch Trommel und Gong etc. einen großen und lauten Hörraum erzeugt. Diese Szene erinnert an die Prozession eines schamanistischen Gemeinschaftsrituals. Auf der Bühne werden ekstatische Gesänge und Tänze des schamanistischen Rituals durchgeführt. Die Figur „Hauptschamane“ namens Sök-ch’ul, was auch der Name eines berühmten Schamanen von der Ostküste ist, führt das *ch’ukwŏn* (Glück- und Segensgebet) für die Figur „alte Mutter“ durch, wobei ihre Familie dem Schamanen Opfergaben überreicht. Dann vollzieht er die gleiche Handlung auch für das Publikum. Er bittet das Publikum um eine Gabe wie im Ritual. Dafür gehen die Schauspielerinnen in der Rolle der Schamaninnen durch die Zuschauerreihen. Der Schamane dankt für die Opfergaben und fragt die Zuschauer „Diejenigen, deren Sternzeichen Huhn, Kuh oder Schlange ist, heben bitte die Hand!“ Hier vollzieht sich ein eigenartiges Phänomen. Wie beim schamanistischen Ritual spenden die Zuschauer für das Wahrsagen und den Glückwunschssegens des Schamanen als schamanistische Opfergabe Geld. Und das, obwohl sie bereits Eintritt bezahlt haben und wissen, dass die Schauspieler keine echten Schamanen sind. Es scheint ihnen sogar Spass zu machen.

Diese Aufführung besitzt die vitale Festlichkeit des *kut*, die kennzeichnend ist für das schamanistische Gemeinschaftsritual der Ostküste Koreas mit seinem Unterhaltungs- und Spielcharakter.

¹ *kut* ist die Bezeichnung für das koreanische schamanistische Ritual.

² Cho, U-sök: *Chŏnt’onggut-kwa changnyesik-ŭi yŏn’gŭkhwa* (Das traditionelle *kut* und die Theatralisierung der Todeszeremonie). *Segyeilbo* (Zeitung der Welt), 10. 3. 1990.

Thema und Kategorie

Bei dem eingangs angeführten Beispiel ist die Grenze zwischen *kut* und dem Theatralen nicht klar zu trennen. Wenn so ein Phänomen seit 20 Jahren in der koreanischen Theaterlandschaft funktioniert, dann kann man vermuten, dass hier eine spezifische theaterästhetische Wirkung im Bezug auf das Ritual besteht. In der vorliegenden Arbeit soll dieser Wirkung und Beziehung im Hinblick auf die Performativität und die Körperinszenierungskonzepte des schamanistischen Rituals und ihre Transformation im koreanischen Gegenwartstheater nachgegangen werden.

Meine These ist, dass der Vollzug der Handlung und ihre selbst referenzielle und weltkonstitutive Charakteristik die Schnittstelle von Ritual und Theater bilden. Davon ausgehend werde ich die Begriffe Ritual und Theater sowie deren Beziehung unter dem Aspekt der „transformativen Aufführung/Performance“ betrachten und ihre spezifischen ästhetischen theatralen Qualitäten untersuchen. Dabei beziehe ich mich auf die Ritualtheorie von Köpping und Rao, die das Ritual als „transformativ Performanz“ betrachten. Hierbei wird das Ritual zuerst als symbolische Handlung betrachtet; zweitens beinhaltet es eine theatrale Dimension; drittens wird das Ritual nach seinem wirkungsmächtigen funktionalen Aspekt definiert, d. h. das Wirkungskonzept des Rituals besteht in der Erfahrung der Schwelle und des transformativen Übergangs bzw. der damit verbundenen Grenzüberschreitung. Dem Ritual wird das Wirkungspotenzial zugeschrieben, „jeden Kontext von Handlung und Bedeutung und auch jeden Rahmen und alle sie konstituierenden Elemente und Personen in jeder möglichen Hinsicht zu transformieren und dadurch Personen und Symbolen einen neuen Zustandsstatus aufzuprägen“.³ Diese Idee der Transformation geht zurück auf das Ergebnis der Ritualforschung, insbesondere auf Turners Begriff von „Liminalität“ als Modell der Transformation.⁴ Im Anschluss an Van Genneps „Übergangsriten“⁵ wird Ritual als spezifische Phase verstanden, in der die Transformation sowohl der gesamten Gesellschaft als auch einzelner Individuen herbeigeführt werden, d. h. das Ritual konstituiert sich im Vollzug der Handlung in drei Übergangsphasen: Ablösung, Liminalität und Wiedereingliederung. Vor

³ Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula: *Die 'performative Wende': Leben – Ritual – Theater. In: Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz.* Münster, Hamburg, London: 2000. S. 1-32, S.10.

⁴ Vgl. Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur.* 2. Aufl.. Frankfurt am Main und New York: 1982 (engl. Orig. 1969).

⁵ Vgl. Gennep, Arnold Van: *Übergangsriten.* Frankfurt am Main und New York : 1999. (franz. Orig. 1909)

allem hinsichtlich des Transformationspotenzials sind die Aspekte der Rahmensetzung und der kulturspezifischen Kontextbezogenheit als wichtige Kriterien zu betrachten.⁶

So weist Fischer-Lichte, anlehnend an die Theorien von Köpping und Rao, nachdrücklich darauf hin, dass sich keine klare Grenze zwischen Theater und Ritual ziehen lässt, sondern dass beide in einem transformativen Verhältnis zueinander stehen, das genauer zu betrachten ist.⁷ Sie seien jedoch nicht identisch. Es sei nicht sinnvoll, die Unterscheidung auf einer allgemeinen systematischen Ebene vorzunehmen, sondern im Hinblick auf bestimmte historische Zeitabschnitte innerhalb einer Kultur, in denen dem Theater und dem Ritual jeweils deutlich unterschiedliche Funktionen zugewiesen werden.⁸ Das Zusammentreffen des rituellen und des theatralen Charakters auf der performativen Ebene wird auch in anderen Ansätzen betont. Schechner hebt z. B. den ästhetischen Gehalt des *kut* auf der Ebene der Performance hervor und schreibt ihm einen theateranthropologischen Stellenwert zu.⁹ Tambia¹⁰ betrachtet das Ritual als kulturelle Performance und Inszenierung. In diesem Zusammenhang ist meine These zum Verhältnis zwischen Ritual und Theater, dass die kategorische Trennung zwischen den Beiden aufgehoben wird, ohne ihre Differenzen zu verwischen.¹¹

So ist die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit zweierlei:

Zum einen: Wie lässt sich die spezifische Performativität des *kut* beschreiben? Wie lassen sich die transformativen Wirkungskonzepte und die hervorgebrachten korporalen ästhetischen Prinzipien des *kut* beschreiben? Zum anderen: Wie verhält sich die Performativität des *kut* zum koreanischen Gegenwartstheater? D. h. wie werden die rituelle Handlung und die Elemente im veränderten Kontext des Theaters inszeniert und wahrgenommen? Welche Funktion und Wirkung hat diese Transformation des Rituals auf die spezifische Performativität des koreanischen Theaters? Hierbei ist ferner zu analysieren, welche subversiven Elemente und Aspekte das Zusammentreffen der Grenzüberschreitung des Rituals und des Theaters im modernen Theater beinhaltet und inwieweit neue Formen,

⁶ Siehe Köpping und Rao. 2000. S. 1-32.

⁷ Fischer-Lichte (2003 a): *Ritualität und Grenze*. In: *Ritualität und Grenze*. Tübingen, Basel: 2003, S. 11-30.

⁸ Vgl.ebd.

⁹ Schechner, Richard (1990 a): *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburg: 1990, S. 9 sowie ders.: *Environmental Theater. New York 1994 und By Means of Performance. Intercultural Studies of theatre and ritual*. Hg. v. Richard Schechner und Willa Appel. New York: 1990.

¹⁰ Tambiah, Stanley J.: *Eine performative Theorie des Rituals*. In: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Hg. v. Belliger und Krieger. Opladen; Wiesbaden: Westdt. Verlag, 1998. S. 213-250.

¹¹ Vgl. Köpping und Rao. 2000. S. 1-32; Fischer- Lichte, Erika (2003 a). S. 11-30; Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: 2004, S. 332ff.

Darstellungen und Handlungen durch diese Grenzüberschreitung von den bestehenden Strukturen und Ästhetik vollzogen werden können.

Als Untersuchungsgegenstände des *kut* werden seine unterschiedlichen Arten, häusliches, gemeinschaftliches sowie Toten- und Initiationsritual, und die Arten der Schamanen, charismatische und erbliche Schamanen, berücksichtigt. Die grundlegenden Informationen zum Schamanismus, zum *musok* („koreanischer Schamanismus“) und seinem *kut*-Ritual in Geschichte und Gegenwart werden im 1. Teil der vorliegenden Arbeit als Einführung dargelegt. - Regional gesehen, decken die zur Analyse ausgewählten Rituale die gesamten Bereiche von Süd-Korea ab. D. h. die Rituale aus Ost-, West- und Südkorea sowie Seoul wurden unter Berücksichtigung der regionalen Charakteristik und Differenz ausgewählt. Die zu betrachtenden Gegenstände des *kut* sind:

Erstens, das *chinjökkut* des Schamanen Yi Söng-jae: Es ist das *singut* („häusliches Ritual“), eine Form des spirituellen Initiationsrituals aus der Region von Seoul.

Zweitens, das *tanogut* („Gemeinschaftsritual“) der Stadt Kangnüng, es wird von den erblichen Schamanen an der Ost Küste Koreas aufgeführt.

Drittens, das *söhaean pungöje* („Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang“) das von den charismatischen Schamanen an der West-Küste aufgeführt wird.

Viertens, das *ssitkimgut* der Insel Chindo, ein häusliches Totenritual bzw. Reinigungsritual für die Überführung der Seele der Verstorbenen ins Jenseits, das von den erblichen Schamanen der süd-westlichen Provinz aufgeführt wird.

Forschungsstand und Perspektive

Die Forschung in Korea zur Performativität des schamanistischen Rituals und seiner Transformation im koreanischen Theater ist fragmentarisch und methodisch eindimensional.

1. Der koreanische Schamanismus bzw. das *kut* wurde sowohl in Korea als auch in Deutschland hauptsächlich aus der ethnologischen und der religionswissenschaftlichen Perspektive beleuchtet.¹² Der Schamanismus wurde selten theaterwissenschaftlich untersucht. Ferner werden in der Ritualforschung das Ritual und sein Transformationspotenzial selten

¹² Vgl. Chun, Sin-yong (Hg.): *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001.

Cho, Hüng-yun: *Han 'guk musok-üi segye (Die Welt des koreanischen Schamanismus)*. Seoul: 1997.

Eikemeier, Dieter: *Schamanismus*. In: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart-Alltag-Medien*. Hg. von Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: 2000, S. 240-248.

hinsichtlich der Aisthesis und des Körpers untersucht.¹³ Bruno setzt sich mit dem *kut* unter dem soziolinguistischen Aspekt auseinander, wobei das transformative Potenzial des Sprachverhaltens des *kut* und dessen Prozessualität belegt werden.¹⁴ Dahingegen beschäftige ich mich mit der korporalen Thematik in der transformativen Aufführung, in der die Sprechhandlung in Bezug auf die körperliche Materialität analysiert wird. Der Aufsatz von Zoric,¹⁵ in dem das koreanische buddhistische Ritual im Hinblick auf seine transformative Performanz betrachtet wird, zeigt die durch Mangel an Kontextbezogenheit entstandene Grenze der ethischen Perspektive auf. Diese werde ich durch eine emische Perspektive und den Bezug auf den indigenen Diskurs überwinden.

2. Unter einer theaterwissenschaftlichen Perspektive wurden nur einzelne Szenen des *kut* untersucht, die den mimetischen "Als-Ob-Spielcharakter" aufweisen; z. B. bezeichnet Yi eine bestimmte Szene als *mugŭk* (schamanistisches Drama/Theater), während Hwang die gleiche Szene als *mudang kutnori* („Spiel des Schamanen“)¹⁶ und Sö als *kutnori* („Spiel“)¹⁷ bezeichnen, woraus sie jeweils ihre Thesen zur Theatralität des *kut* ableiten. Ausgehend von diesem Forschungsstand werde ich den gesamten Ablauf und die Prozessualität des *kut* berücksichtigen.

3. Die Performativität der traditionellen Aufführung wurde bislang überwiegend theoretisch rekonstruiert, ich gehe hingegen von einer praxisorientierten und körperbezogenen Aufführungsanalyse aus.¹⁸ Der Begriff *sinmyöng* wurde in der bisherigen Forschung meist als spezifische Erfahrung der traditionellen Aufführungen, des *kut* sowie des Theaters

¹³ Vgl. Köpping, Klaus Peter: *Transformationen durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*. In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 172-191, S. 173.

¹⁴ Vgl. Bruno, L. Antonetta: *The Gate of Words. Language in the Rituals of Korean Shamans*. Leiden: 2002.

¹⁵ Zoric, Snjezana: *Das Ereignis auf dem Geierberg: Text und Performanz in einem koreanischen buddhistischen Ritual*. In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hrg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 87-103.

¹⁶ Vgl. Yi, Kyun-ok: *A Study on the shamanistic Theatre from Performance Literary view point – The case of East Coast Region in Korea*. Dissertation. Department of Korean and Literature. Graduated School, Kyungbuk National University: 1996; Hwang, Lucy: *A Study on the Shaman ritual Drama*. Ehwa University, Dissertation. 1987.

¹⁷ Sö, Yöon-ho: *Kut-nori*. In: *Han'guk chönsüng yönhühak kyeron (Einführung in die koreanische Überlieferungsperformace)*. Seoul: 2004, S. 39-88. und ders.: *Han'guk chönsüng yönhüi-üi wölli-wa pangböp (Prinzip und Methode der tradierten Performance in Korea)*. Seoul: 1997, S. 35-74.

¹⁸ Beispiele sind: Hong, Ün-ji: *A Study on Mutual Relationship between kut Stage and its Spectators*. Dongguk University, M.A. 1996; Kim, Ki-ja: *Mudang-gwa paeu-üi pyöni-wa kü kyöngno (Transformation des Schamanen und des Schauspielers und dessen Prozess.)* In: Kim, Tae-gon (Hg.): *Minsongmunhak-kwa chönt'ongmunhwa (Volksliteratur und traditionelle Kultur)*. Seoul: 1997, S. 169-240; Kim, Cha'n-do: *A Study on the sinmyöng; Raptureness' of the Korean Traditional Performing Arts*. Sungkyunkwan University, M.A. 1998; Yi, Ae-hyön: *Kut- Performance in terms of the Concept of "Performance": A comparative Analysis*. Dissertation. Myöngji University. 2000.

verstanden.¹⁹ Mit ihm wird eine Funktion beschrieben, die mit der Katharsis des westlichen Theaters und der indischen Rasa wirkungsästhetisch vergleichbar ist und mit der die Wirkungsästhetik der traditionellen koreanischen Aufführung theoretisch begründet wird.²⁰ Ausgehend von dem bisherigen Diskurs zu dem Phänomen *sinmyǒng* und dessen Performativität beschreibe ich dieses in Hinblick auf die korporale Ästhetik, deren Ansatz sich nicht auf eine einseitige Rezeptionserfahrung beschränkt, sondern als ästhetische und emotionelle Erfahrung der Oszillation zwischen Rezeption und Produktion zu verstehen ist.

4. Die Forschungen, die das Verhältnis zwischen *kut* und dem Theater thematisieren, sind **überwiegend** textbezogen. Die Untersuchungsgegenstände sind in diesen Forschungen nicht die Aufführungen selbst, sondern die schamanistischen Gesangstexte, Dramen oder Monumente.²¹ In meiner Arbeit führe ich keine Dramenanalyse durch, sondern eine Aufführungsanalyse.

5. Die Forschungen, die den Text und die Aufführung in der Perspektive von Theatralität oder Performativität betrachten, sind überwiegend dramentheoretisch orientiert²², bzw. gehen von den dramatischen Elementen und von dem repräsentativen Darstellungscharakter aus. Z. B. kritisiert Yi in seinem Buch „*Kut*, das berauschte Theater“²³, in dem die schamanistische Performativität in Erscheinung tritt, dass das Theater der 90er Jahre kein Kunstwerk sei. Diese Behauptung belegt er mittels der dramentheoretischen Auffassungen bzw. der klassischen Dramenästhetik. Das gilt auch für die schauspielmethodischen Analysen, in denen die

¹⁹ Vgl. *Minsokyesur-üi chǒngsǒ-wa mihak* (Das Gemüt und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst). Hg. von Minsokhakhoe (Akademie für Volkskunde). Seoul: 2000 und Ch'ae, Hui-wan: *Han'gukch'um-üi chǒngsin-ün muos-inga* (Was ist der Geist des koreanischen Tanzes). Seoul: 2000.

²⁰ Vgl. Cho, Tong-il: *Katharsis, Rasa und sinmyǒngp'uri*. Seoul: 1997.

²¹ Beispiele sind: Park, Sǒng-suk: *A dramatic study on Korean shaman Song*. Chungnam National University. Dissertation. 1991; Ch'ön, Ün-sǒng: *A Study on the Tonghaean Coast Oh-Ghi-Kut and Shaman Song*. Kwang Dong University. M.A. 1997; Yi, Kyǒng-yǒp: *Mugamunhakyǒn'gu* (Schamanistischer Gesang – Literaturforschung). Seoul: 1998; Hong, T'ae-han: *Paredegi muga-üi yǒnhaengwollli-e taehan yǒn'gu* (Untersuchung des Handlungsprinzips des schamanistischen Textes „Parigongju“). In: Kim, Tae-gon (Hg.): *Minsongmunhak-kwa chǒnt'ongmunhwa* (Volksliteratur und traditionelle Kultur). Seoul: 1997, S. 522-566; Yi, Sǒn-hui: *Constructions and Variation Aspects with the Text in Performance of simch'ǒng – kut*. Pusan University. M.A. 1997; Ch'ae, Sae-mi: *A Study on The Shamanism Acceptance Aspect in The Korean modern Plays*. Seoulwomen University, 2001; Kim, Yu-mi: *Han'guk hyǒndae hüigik-üi cheüi kujo yǒn'gu* (Untersuchung der rituellen Struktur koreanischer Gegenwartsdramen). Seoul: 2002.

²² Yi, Kyun-ok: *A Study on the shamanistic Theatre from Performance Literary view point – The case of East Coast Region in Korea*. Dissertation. Department of Korean and Literature. Graduated School, Kyǒngbuk National University, 1996; Hwang, Lucy: *The Dramatic Element of kut*. Ehwa University: 1978; Sǒ, Tae-sǒk: *Kus-üi köri-e taehan yǒn'güksǒng yǒn'gu* (Theatrale Betrachtung des köri-kut). In: *Han'guk muga yǒn'gu* (Forschung des koreanischen schamanistischen Textes). Seoul: 1980; S. 255-275; Kister, A. Daniel: *Shamanism-chǒk kük-kwa pujorigük* (Schamanistisches Theater und Absurdes Theater). Seoul: 1986; Sǒ, Yǒn-ho: *Mugük-üi wöllli-wa yangsang yǒn'gu* (Prinzip und Typen des schamanistischen Theaters). In: *Betrachtung des koreanischen Schamanismus*. Koryǒ Universität. Volkskultur Institut: 1982, 233-264.

²³ Vgl. Yi, Sang-il: *Kut, kü hwanghor-han yǒn'gük* (Kut, das berauschte Theater). Seoul: 1991.

Performativität des *kut* mit dem repräsentativen Rollenspiel in Analogie gesetzt wird.²⁴ Ich hingegen gehe von der Performativität und der Aufführungsanalyse aus.

Die bisherige eindimensionale Herangehensweise zum Thema soll unter Berücksichtigung aller konstitutiven Faktoren der Performativität des Rituals und des Theaters überwunden werden.

6. Im deutschsprachigen Raum gibt es einen einzigen Aufsatz zum Thema Performativität des schamanistischen Rituals und seine Transformation im koreanischen Theater, nämlich *Schamanismus und Theater* von Fischer-Lichte²⁵, in dem dieser, ausgehend von der Theorie zum Verhältnis zwischen Ritual und Theater, auf die schamanistische Ritualität im koreanischen Theater hinweist. Dieser Aufsatz spielt für die vorliegende Arbeit eine wichtige Rolle, wobei sein Fokus jedoch auf der theoretischen Reflexion liegt.

Weiterhin liegt die deutsche Übersetzung einer koreanischen Veröffentlichung zur schamanistischen Kultur vor²⁶, die sich jedoch in den o.a. Grenzen der koreanischen Forschung bewegt. In einem deutschsprachigen Theaterlexikon wird das koreanische Theater, im Gegensatz zum chinesischen, japanischen und indonesischen Theater, nicht erwähnt.²⁷

Der koreanische Schamanismus *musŏk* spielt in der koreanischen Kultur, sowohl in der traditionellen als auch in der modernen Gesellschaft, als ein kulturelles Substrat, eine wichtige Rolle. Im koreanischen Kontext begann die Auseinandersetzung mit dem *kut* innerhalb der Kultur- und Theaterszene Ende der 60er Jahre. Dabei handelt es sich v. a. um eine kulturelle Identitätssuche, bei der man die aus der westlichen Kultur importierte und von der eigenen Tradition entfremdete, moderne Kultur Koreas kritisierte. Aus diesem Traditionsbewusstsein und aufgrund der Suche nach der eigenen kulturellen Identität entstand eine Kulturbewegung, die auf das schamanistische Ritual und die traditionellen Cultural Performances zurückgriff und es im modernen Kontext auf der Bühne zu transformieren bzw. mit der westlichen Theaterästhetik zu verbinden versuchte. Die wesentliche Frage in diesem Prozess des

²⁴ Yi, Tu-hyŏn: *Korean shamans: role-playing through trance possession*. In: *By Means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Hg. v. Richard Schechner und Willa Appel. Cambridge: 1995; S. 149-166; Nam, Sŏng-ho: *A Study of Role Playing in the Korean Shamanic Ritual. – Mainly, in the case of rite for the spirit of a dead*. M.A. Chungang University, 1991; Kim, Ki-ja. Seoul: 1997.

²⁵ Fischer-Lichte, Erika (2003 b) : *Schamanismus und Theater*. In: Yi, Yun-t'aek: *König Chŏnsan*. Berlin: 2003, S. 6-14.

²⁶ Chun, Sin-yong (Hg.). *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München 2001.

²⁷ Vgl. *Theaterlexikon*. Hg. v. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Hamburg: 1992.

kulturellen Wandels ist, wie die Tradition der koreanischen Gesellschaft einerseits bewahrt und andererseits modernisiert werden kann.

In diesem Kontext besteht die Frage nach der Transformation des *kut* auf der modernen Bühne im Wesentlichen aus zwei Aspekten, die in der vorliegenden Arbeit erörtert werden sollen: Erstens: die Suche nach dem ästhetischen Gehalt und den theatralen Komponenten des Rituals. Zweitens: die direkte Adaption des Rituals auf der Bühne, in der die Grenze zwischen Ritual und Theater überschritten wird.

Über diesen koreanischen kulturspezifischen und theatergeschichtlichen Kontext hinaus ist die Frage nach der Performativität des schamanistischen Rituals und sein Transformationsverhältnis auf der Bühne sowohl in anthropologischer und interkultureller als auch in fachübergreifender interdisziplinärer Hinsicht von Bedeutung.

Die Veranstaltungen, die im Rahmen des „Jahr des Tigers Korea“²⁸ stattfanden (1998 unter dem Motto „Internationaler Kulturaustausch und Interkulturalität) und die Veranstaltungen der „Asien-Pazifik-Wochen in Fokus Korea“²⁹ zeigen, dass ein großes Interesse am Schamanismus und seinem Verhältnis zur Gegenwartskunst und zum Gegenwartstheater besteht. Aufgrund der interkulturellen Erfahrung dieser Veranstaltungen kam man zu der Ansicht, dass eine grundsätzliche Vermittlung der unterschiedlichen Weltbilder notwendig ist, was die systematische Aufarbeitung des Themas der vorliegenden Arbeit erfordert und begründet.³⁰

Der Schamanismus ist als eine anthropologische Größe zu betrachten, mit der sich die moderne Kunst, die Performance-Kunst und die Medien beschäftigen. Die Künstlerrituale der Performance-Kunst seit den 60er Jahren, z. B. die Aktion „Coyote. I like America and America likes me“ von Joseph Beuys (New York 1974)³¹, die Adaption der schamanistischen

²⁸ In Berlin vom 2. April bis 14. Juni 1998 im Haus der Kulturen der Welt: In den Veranstaltungen präsentierten ca. 150 Künstler/innen zeitgenössische koreanische Kunst und koreanisches Theater. Sowohl die deutsche Presse als auch Theaterwissenschaftler bekundeten ihr großes Interesse und ihre Begeisterung in über 100 Zeitungsberichten bzw. Rezensionen.

vgl. Sammelband der Rezensionen für die Veranstaltung „Im Jahr des Tigers Korea“, 1998 (S. 1-2)

²⁹ Vom 19. September bis 2. Oktober 2005 fanden im Haus der Kulturen der Welt und in der Kulturwerkstatt in Berlin die Seminare zu „Schamanismus und Kunst“ und „Schamanismus und Gegenwart“, die Fotoausstellung von Kim Su-nam dem Titel *Schamaninnen in Korea* und die Theateraufführung *Princess Pari – i.n.b.e.t.w.e.e.n theatre and shamanism* statt, die von in Berlin lebenden Künstler auf moderne minimalistische Art inszeniert wurde.

³⁰ Siehe Luzina, Sandra: *Die Schamanin*. In: *Der Tagesspiegel* vom 04. 05. 1998, S. 25

³¹ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. und Haustein, Lydia: „Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“. In: Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula (Hrg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 208-218. S. 209.

(Bewegungs-) Motive in avantgardistischen Tanzszenen³² und die Anwendung schamanistischer Bildsymbole in der gegenwärtigen Medienwelt und Werbung³³ sind Beispiele dafür. In diesem Sinne soll die vorliegende Arbeit auf der Ebene der anthropologischen Kulturwissenschaft und der interdisziplinären Forschung einen Beitrag zum Verständnis der Adaptionen des Schamanismus leisten. Geht man ferner davon aus, dass die abendländische Theatergeschichte seit den 60er Jahren eine tendenzielle Verlagerung der Theaterästhetik von der textfixierten und textorientierten zur performativen Theaterkultur aufweist und dass Theater nicht mehr nur als Theaterkunst betrachtet wird, sondern auch als anthropologische Grundkategorie sowie als kulturelles Modell, dann kann die Untersuchung zur performativen schamanistischen Kultur und ihrer Transformation im koreanischen Gegenwartstheater einen Beitrag zur allgemeinen Theaterwissenschaft leisten.

Kategorie, Methode und Gliederung

Die Begriffe „Performativität“ und „das Performative“ definieren sich nach Fischer-Lichtes Theorie des Performativen als Vollzug einer Handlung, die sich durch Selbstreferenzialität auszeichnet und auf spezifische Art und Weise Wirklichkeit konstituiert.³⁴ Konstitutiv für die Entstehung der spezifischen Performativität in der Aufführung sind die Wahrnehmung, die Interaktion aller Teilnehmer und die leibliche Kopräsenz zwischen den Akteuren und den Zuschauenden. Unter „Performativität“ sind also die prozessuellen, korporalen Handlungsvollzüge zu verstehen, wobei die Wahrnehmung der Teilnehmer/Zuschauer und ihre Wirkung eine konstitutive Rolle spielen. Jede Aufführung ist ereignishaft, da sie einmalig und unwiederholbar ist.³⁵

Weiterhin wird der koreanische Begriff der Performance *yŏnhŭi* bzw. *yŏnhaeng* berücksichtigt. Der Begriff *yŏnhŭi* beschreibt die wesentliche Physiognomie der überlieferten Traditionsaufführung wie Kopräsenzcharakter, Präsenz-, Spiel- und theatrale Dimension und deren Elemente.³⁶ Aber er bietet kein präzises Beschreibungsmodell für die

³² Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: 1995.

³³ Vgl. Röhl, Franz Josef: *Mythen und Symbole in populären Medien. Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt am Main: 1998.

³⁴ Siehe, Fischer-Lichte, Erika: *Performativität und Ereignis*. In: *Performativität und Ereignis*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthisa Warstat. Tübingen, Basel: 2003, S. 15. Vgl. auch Fischer-Lichte. Dies.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: 2004.

³⁵ Fischer-Lichte. 2003. S. 15-16.

³⁶ Sö. 2004. S. 9-38.

Aufführungsanalyse. Daher wird er mit der ästhetischen Theorie des Performativen von Fischer-Lichte komplettiert. Vor allem der Begriff *yŏnhaeng* als Vollzugscharakter der Aufführung ist ein Inbegriff des *yŏnhŭi*, wie der Begriff Aufführung als Inbegriff des Performativen gilt. Trotz der unterschiedlichen epochalen und kulturellen Voraussetzungen der Begriffsbestimmung ist die Definition von Fischer-Lichte als Minimalkonsens zu sehen, der mit den koreanischen Begriffen übereinstimmt und mit dem die moderne Aufführung zu beschreiben ist.

Ausgehend von diesem Grundverständnis der Begriffe „Performativität und das Performative“ wird die Ausgangsfrage der vorliegenden Arbeit nach der spezifischen Performativität der *kut* und Theateraufführungen in Bezug auf das Konzept der Körperinszenierung der Aufführung untersucht.

Der Begriff „Inszenierung“ ist definiert als Herstellung und Hervorbringung der Gegenwart, in der etwas zur Erscheinung gebracht wird.³⁷ Das wird hierbei sowohl als anthropologische Kategorie und als kulturerzeugendes Prinzip als auch als ästhetische und theatrale Kategorie verstanden. Inszenierung impliziert die schöpferische Tätigkeit, die durch eine spezifische Auswahl, Organisation und Strukturierung von Materialien oder Personen etwas zur Erscheinung bringt, was „seiner Natur nach nicht gegenständlich zu werden mag“, so aber von den Zuschauenden/Anwesenden in bestimmter Weise wahrgenommen werden kann.³⁸

Der Begriff „Wahrnehmung“ wird ästhetisch verstanden; d. h. ihm liegt die leibliche Anwesenheit³⁹ der Beteiligten zugrunde und er ist als Form der sinnlichen Erfahrung des Menschen wie Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Schmecken, Spüren und deren Synästhesie zu verstehen. Diese Begriffsbestimmung der Wahrnehmung geht von der Theorie der allgemeinen Wahrnehmungslehre bzw. der Aisthetik von Gernot Böhme aus. Wahrnehmung wird dabei nicht einfach als „gegebenes Grundvermögen“ betrachtet, sondern vielmehr als „etwas, das kulturgeschichtlich und lebensgeschichtlich, d. h. in jeweiliger soziokultureller Entwicklung ausgebildet wird“ verstanden.⁴⁰ Insbesondere wird dabei der Begriff „Atmosphäre“ bzw. das Atmosphärische⁴¹ verwendet; nach Böhme offenbart sich

³⁷ *Ästhetik der Inszenierung*. Hg. von Früchtl/Zimmermann. Frankfurt am Main: 2001.

³⁸ Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt am Main: 1991, S. 504; zitiert nach: Fischer-Lichte 2000, S. 21.

³⁹ Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Paderborn: 2001, S. 31.

⁴⁰ Ebd. S. 32.

⁴¹ Vgl. Böhme. 1995.

„Atmosphäre“ als das sinnliche und körperliche Sein der Dinge in der jeweiligen Wahrnehmung, d. h. sie tritt aus sich heraus bzw. in Erscheinung, wobei eine gemeinsame Wirklichkeit zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen konstituiert wird. Hierbei sind die Präsenzform des ekstatischen „Aus-Sich-Tretens“ und die affektive Räumlichkeit der Dinge konstitutiv. Diese Auffassung von „Atmosphäre“ schließt das Modell eines involvierenden Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt ein. Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit vor allem in Bezug auf das Gefühl als eine emotionelle, affektive Räumlichkeit, die leiblich präsent gespürt wird, verstanden.⁴²

In Bezug auf dieses Wahrnehmungsverständnis wird hier der Begriff „Körper“, die körperliche Instanz eines Akteurs/Schamanen, als phänomenaler Leib, welcher die Handlung vollzieht, betrachtet. Davon ausgehend werden in die Analyse der spezifischen Performativität der Aufführung die Materialität der Körperlichkeit, Lautlichkeit, Räumlichkeit des Akteurs und des Zuschauers einbezogen. In diesem Sinne ist der Begriff „Körperlichkeit“ als ein in Erscheinung tretender, phänomenaler Körper anzusehen, durch den die Präsenz und das gegenwärtige Dasein des Hier und Jetzt erfahren wird.⁴³

Die Kombinatorik der Begriffe „Körper“, „Inszenierung“ und „Wahrnehmung“ bezeichnet das interaktive, ästhetische Spannungsverhältnis zwischen den Akteuren und den Zuschauenden, dessen Vollzug die sowohl rituelle als auch ästhetische Körpererfahrung der Präsenz bzw. der Flüchtigkeit charakterisiert und den transitorischen Charakter der in Erscheinung tretenden Gegenwärtigkeit aufweist. Vor allem ist die Körperthematik in Bezug auf das Transformationspotenzial des Rituals relevant um darzulegen, dass, wie Köpping erläutert, „die Idee der Transformation nur aufrecht erhalten werden kann, wenn der Horizont des körperlichen Erlebnisses miteinbezogen wird“.⁴⁴ Durch die Körperinszenierung kommt die Transformation der Emotion und der Gefühle zustande. D. h. die spezifische Performativität des *kut* und der Theateraufführungen wird in der vorliegenden Arbeit methodisch, hinsichtlich der Körperinszenierung in Bezug auf die Wahrnehmung, untersucht. Sie wird unter den Aspekten Körper-Bild, Körper-Bewegung, Körper-Gewicht, Körper-Laut-Sprache sowie kollektiver Körper analysiert.

⁴² Vgl. Böhme, Hartmut: *Gefühle*. In: Wulf, Ch. (Hg): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz, 1997, S. 525-547.

⁴³ Ebd. S. 15.

⁴⁴ Köpping, Klaus Peter: *Transformationen durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*. In: Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula (Hrg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 172-191. S. 173.

Im Folgenden werden vorab die einzelnen Aspekte der Körperinszenierungskonzepte im Kut zusammengefasst.

In Kapitel 3.1 „*Mimetische Struktur des kut*“ wird anhand des typischen schamanistischen Rituals aus der Region Seoul dargelegt, dass die Struktur des *kut* auf mimetischen Prozessen beruht. Diese sind charakteristisch für die Wiedererkennbarkeit der Wiederholung und der spontanen Abweichungen, die aufgrund der kosmischen, persönlichen und sozialen Faktoren zustande kommen. Die Wiederholungsstruktur weist eine homogene Gleichheit auf, während die Abweichung eine Variation ist, die durch die Abhängigkeit von anderen Bedingungen und anderen Welten erzeugt wird. Hierbei wird gezeigt, dass die neue Wirklichkeit des *kut* durch seine mimetische Struktur konstituiert wird.

In Kapitel 3.2.1 *Körper-Bild* wird anhand des *ssitkimgut* (,Reinigungsritual für die Überführung der Seele der Verstorbenen ins Jenseits') (,Totenritual'), das auf der Insel Chindo praktiziert wird, dargelegt, wie die körperlich vollzogene Bildlichkeit als eine Inszenierung der Krise fungiert. Durch dieses Reinigungsritual soll die Seele der Verstorbenen ins Jenseits überführt werden. Durch die Analyse der ikonographischen Prozessualität des Rituals soll verdeutlicht werden, dass das Totenritual, welches eigentlich für Tote abgehalten wird, letztendlich der Wiederherstellung der Naturordnung sowie der Krisenbewältigung der Lebenden dient. Bei dem Aspekt der Krisenbewältigung handelt es sich um die Wirkungskonzeption der transformativen *puri* (,Lösung der Krisen im Ritual'). Hierbei zeigt sich, wie der Gefühls- und Wahrnehmungszustand der Beteiligten durch Kriseninszenierung konstituiert und zur Krisenbewältigung transformiert wird, was ich als Gebärde des Pathos beschreibe.

In Kapitel 3.2.2 „*Körper-Bewegung*“ wird die Körperlichkeit und Räumlichkeit der Faltenbewegung anhand der verschiedenen Rituale beobachtet, die von den charismatischen Schamanen durchgeführt werden, die zur Trance-Besessenheit fähig sind. In diesem Teil werden die inszenierten Figuren beschrieben, die durch die Faltenbewegung entstehen, die der Schamane unter körperlichem Einsatz mit den schamanistischen Gewändern, Tüchern und Schleiern, sowie in Kombination mit den anderen Instrumenten wie Fächer, Flagge und Rassel vollzieht. Es soll dargelegt werden, wie die Naturhaftigkeit, die vitale Lebendigkeit und die Verwandlungspotenz in dieser Faltenbewegung bei den charismatischen Schamanen

asthetisch zur Erscheinung kommt. Dabei werde ich ihre Ästhetizität als Inszenierung der Ekstase beschreiben.

In Kapitel 3.2.3 *Körper-Gewicht* wird anhand der spektakelhaften rituellen Handlungen veranschaulicht, wie bestimmte Bedeutungskonstitutionen durch die performativen Prozesse im vorgegebenen Kontext erzeugt werden, d. h. wie die Semiozität einer bestimmten Körperlichkeit bezüglich des Gewichts funktioniert. Unter diesem Aspekt wird nachgewiesen, dass einerseits das *kut* durch die repräsentative Darstellung der Grenzerfahrung, die mittels des Körpergewichts vollzogen wird, Macht auf symbolische Art und Weise inszeniert, andererseits fungiert dieses repräsentative Konzept aber im festlichen und gemeinschaftlichen Rahmen zur Herstellung der Harmonie als Wirkungskonzept. Die Semiozität der rituellen symbolischen Handlung zeigt hier einen Emergenz-Charakter.

In Kapitel 3.2.4 *Körper-Laute-Sprache* wird die singende, rezitierende und sprechende Handlung der akustischen Teile des *kut*, nämlich von der Anrufungsszene der Gottheit bis zur *kongsu* (,sprechenden, antwortenden Handlung der Gottheit‘) untersucht. Hierbei wird dargelegt, welche Art des Zuhörens im *kut* konstituiert wird. Durch diese Herangehensweise wird die Wahrnehmungs- und Sinnerfahrung des Zuhörenden näher betrachtet. Im *kut* vollzieht sich eine Sprache des Zuhörens, für die das synästhetische Zuhören auf das Zeichen und seine responsive Ästhetizität charakteristisch sind. Die sprechende Handlung fungiert hinsichtlich der rituellen Wirkung als transformative *puri*-Handlung, in der die emotionalen (Familien-) Konflikte nicht in der logozentrisch aufgebauten Sprache zum Ausdruck gebracht werden, sondern als eine responsive Sprechhandlung erfolgen, die eine tröstende und versöhnende Emotionalität hervorruft.

In Kapitel 3.2.5 *Kollektive Körper* wird die gemeinschaftliche Schwellenerfahrung hinsichtlich der kollektiven Körperlichkeit dargestellt. Hierbei wird betrachtet, wie sich Schamanen, Musiker und Zuschauende, insbesondere durch Gruppentanz, Chor und Wechselgesang, gegenseitig involvieren. Dabei werden die *sinmyöng* (,kollektive Ekstase und Ansteckung‘), ihre Erzeugungsfaktoren, wie die elementare Sinnlichkeit und der spezifische Rhythmus, und ihr unterhaltender Spielcharakter betrachtet.

Meine These ist:

Erstens, besteht die spezifische Performativität des *kut* im Vollzug der Emotionalität, die eine Transformationspotenz aufweist; zum einen hin zu einer Emotionalität des Pathos, wobei die vorhandene Krise und die Konflikte auf einer individuellen Ebene gelöst werden, zum anderen hin zur *sinmyöng*, die einen unterhaltsamen kollektiven Spielcharakter aufweist und als starkes transformatives Performanzkonzept zu betrachten ist.

Zweitens besteht das performativ hervorgebrachte Körperinszenierungskonzept des Rituals in der ästhetischen Transformation der elementaren „Luft-Wind-Figur“. Es handelt sich hier um die reine Phänomenalität und ihre elementare Weise, die im *kut* als Naturästhetik atmosphärisch in Erscheinung tritt.

Zur Untersuchung des Transformationsverhältnisses zwischen *kut* und Gegenwartstheater werden die Inszenierungen der Regisseure des koreanischen Gegenwartstheaters, Oh T’ae-sök und Yi Yun-t’aek, herangezogen: Es gibt zwar relativ viele Adaptionen des *kut* im Gegenwartstheater, aber die Arbeiten dieser beiden Regisseure nehmen eine führende und exemplarische Position ein.⁴⁵ Sie wurden von den Kritikern als „Schamanen-Regisseure“⁴⁶ bezeichnet und ihr Theater als „*kut*-Theater“⁴⁷.

Für die Beantwortung der Ausgangsfrage, wie und inwiefern die Performativität des schamanistischen Rituals und seine ästhetischen Körperinszenierungskonzepte im Gegenwartstheater transformiert werden, verwende ich folgende Methoden:

Erstens werde ich untersuchen, wie die durch die Analyse des *kut* herausgearbeiteten Performanz-Konzepte und insbesondere das rituelle Wirkungskonzept des Rituals auf der Bühne transformiert wurden und welche Funktion diese auf der Bühne erfüllen:

Zweitens werden die Körperinszenierungskonzepte des *kut*, d.h. die Suchformel der Aufführungsanalyse des *kut*, wie Körperbild, Körperbewegung/Faltenbewegung, Körper-Laute-Sprache als synästhetisches Zeichen, kollektive Ekstase der Sinnlichkeit und des Rhythmus für die Analyse, methodisch weiter geführt. Hierbei werde ich analysieren, wie die ästhetischen Prinzipien der Figuren auf der Bühne formästhetisch adaptiert wurden und mit der zeitgenössischen Thematik verbunden sind.

⁴⁵ Vgl. Chöng, Pong-sök: *Milleniumsidae-üi han’guk yön’gük chöngch’esöngch’atki (Identitätssuche des koreanischen Theaters im Millennium)*. In: Ders.: *Yöllin yön’gük-üi tamnon-gwa pip’yöng (Kritik und Diskurs über offenes Theater)*. Pusan: 2001, S. 20-35.

⁴⁶ Ebd. S. 28

⁴⁷ *Yöksa-üi nun, kwangdae-üi yölchöng, si chöngsin (Blick auf die Historie, die Leidenschaft des Narren, Geist der Poetik)*. In: *Yi Yun-t’aek kongyöndaebonjönjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t’aek)*. Hg. von Sö Yön-ho und Kim Nam-sök. Bd. 2. Seoul: 2006, S. 227-236. hier: S.231.

Weiterhin werde ich hier belegen, dass sich das Gegenwartstheater das transformative und ästhetische Performanzkonzept des *kut* im modernen Bühnenkontext aneignet, sodass die Ritualität als ästhetisches Ereignis im Rahmen des Theaters wahrgenommen wird: Das Transformationskonzept des Rituals wird auf der Bühne als wirkungsästhetisches Spielkonzept umgesetzt und die rituellen Elemente als dramaturgisches Mittel. Hinsichtlich der Funktionalität zeigt die Transformation des Rituals auf der Bühne einen mimetischen Charakter. Vor allem durch diese Grenzüberschreitung zwischen Ritual und Theater wird das Verständnis vom Theater und Theaterästhetik erweitert, wobei das synthetisch strukturierte und psychologische Sprechtheater durch die Adaption des Spielcharakters überwunden wird. Dies erfolgt mittels der kollektiven Körperlichkeit und des intermedialen und totalen Raum-Zeit-Verhältnisses. Die theatrale Wirklichkeit geht somit über eine individuelle und soziale Dimension hinaus und erreicht eine Dimension, die die Welt auf magische Art und Weise verzaubert. Ferner lassen sich durch die rituelle Funktion des Theaters das Grundverhältnis zwischen Zuschauer und Bühne und der Stellenwert der unmittelbaren Ereignishaftigkeit des Theaters in der medialen Massengesellschaft klarer erkennen.

2. DIE EINFÜHRUNG DER REISE

Zum Schamanismus und koreanischen Schamanismus

2.1 Schamanismus

Der Wortstamm „Schaman“ des Wortes „Schamanismus“ stammt aus einem kleinen Tungusisch sprechenden Stammesvolk von Jägern und Rentierhirten in Sibirien, das seine religiösen Praktiken in der mündlichen Sprache als „Schamán“ bezeichnete.⁴⁸

Der Begriff „Schamane“ umfasst eine ganze Reihe unterschiedlicher Bedeutungszuweisungen und Verwendungsbereiche innerhalb der westlichen Kultur. Man meint damit entweder einen Mediziner, Zauberer, Magier oder Hexendoktor, oder aber eine Person, die Arzt, Priester, Sozialarbeiter und Mystiker in einem ist.⁴⁹ Die Anwendung des Begriffs hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. So wurde er z. B. zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Nordamerika für einen großen Teil der Heilpraktiker und Medizinerinnen verwendet. Heute wird er von New-Age-Anhängern für all jene Personen gebraucht, die in irgendeiner Form Kontakt zu Geistern haben.⁵⁰ In diesem Kontext werden seit Anfang des 20. Jahrhunderts in der Ethnologie die Termini „Schamane, Mediziner, Zauberer, Magier“ zur Bezeichnung der Individuen benutzt, die über bestimmte magisch-religiöse Fähigkeiten verfügen. Sie werden dabei nicht nur in Bezug auf „primitive“ Naturvölker, sondern auch auf „zivilisierte“ Völker angewandt.⁵¹

Auch die Begriffe „Schamanismus“ und „Schamane“ tauchen nicht nur in Bezug auf magisch-religiöse Phänomene auf, sondern in den unterschiedlichsten Kontexten. Beispielsweise kann sich auch eine Rockgruppe als Schamanen bezeichnen, oder es werden schamanistische Bildsymbole in der gegenwärtigen Medienwelt und Werbung angewandt.⁵² Weiterhin werden schamanistische (Bewegungs-)Motive in avantgardistischen Tanzszenen adaptiert.⁵³ Es ist auch nicht zu übersehen, dass der Begriff „Magie“ bzw. das magische Motiv ein gängiger Topos in den Massenmedien ist. Der Vater der Medientheorie, Marshall McLuhan beispielsweise, bezeichnet die Medien als „magische Kanäle“.

Innerhalb der verschiedenen Regionen und Kulturen, die traditionell dem Schamanismus zugeordnet werden, sind vielfältige Erscheinungsformen in der Praxis des Schamanismus zu beobachten: Die schamanistischen Phänomene in Sibirien und in der Mongolei, in

48 Eikemeier. 2000, S. 241. Vitebsky, Piers: *Schamanismus*. Köln: 2001, S. 6.

49 Vitebsky. 2001, S. 10.

50 Ebd.

51 Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt am Main: 1974, S. 13.

52 Vgl. Röll, Franz Josef: *Mythen und Symbole in populären Medien. Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt am Main: 1998.

53 Brandstetter. 1995.

Südostasien, in Nordamerika und in Süd- und Zentralamerika unterscheiden sich alle stark voneinander und das sogar, obwohl die Gebiete Sibiriens und die Mongolei als Regionen des klassischen Schamanismus gelten. Dort gab es innerhalb einer Gesellschaft oder Siedlung eine Vielzahl unterschiedlicher Arten schamanistischer Praktiken. Dem Ethnologen Vitebsky nach muss bei der Betrachtung eines schamanistischen Phänomens bzw. eines Schamanen der sozio-kulturellen Kontext herangezogen werden. Die Vielfältigkeit des Schamanismus ist darauf zurückzuführen, dass er den jeweiligen politischen, ökonomischen, kulturellen und sozialen Bedingungen angepasst wurde und wird. Unter solcher Berücksichtigung definiert Vitebsky Schamanismus als „eine kulturübergreifende Form religiöser Wahrnehmung und Praxis“.⁵⁴ Angesichts dieser vielfältigen Erscheinungs- und Anwendungsformen ist festzuhalten, dass der Schamanismus nicht nur eine anthropologische Größe darstellt und so dem tradierten kulturellen Erbe zuzuordnen ist, sondern sich als religiöse Praxis heute noch an die gegebenen Systeme anpasst und sich in den anderen kulturellen Bereichen stets transformiert.

Im Unterschied zu der oben ausgeführten allgemeinen Definition des Schamanismus führt Eliade in seinem berühmten Werk *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* (1974) eine Betrachtung des Schamanismus und der Identität eines Schamanen auf mentaler und kosmischer Ebene durch: Er definiert Schamanismus anhand der magischen und religiösen Handlungen des Schamanen, die dieser mit Hilfe der Ekstasetechnik vollzieht.

Bevor ich Eliades Definition des Schamanismus darstelle, möchte ich auf sein „Verfahren der Abgrenzung verwandter Phänomene zur Begriffsbestimmung“ verweisen:

Obwohl die verschiedenen Komponenten des Schamanismus auch in anderen Religionen vorkommen, geht Eliade davon aus, dass der Schamanismus ein „par excellence sibirisches und zentralasiatisches Phänomen“ ist.⁵⁵ Der sibirische Schamanismus habe den Vorzug einer Struktur, deren Komponenten, die in der übrigen Welt nur sporadisch vorkommen, ein einheitliches Ganzes bilden. Dabei hebt Eliade hervor, dass Schamanismus als magisches und religiöses Phänomen von Magie und von Religion zu unterscheiden ist. Er weist jedoch darauf hin, dass Schamanismus im Allgemeinen mit anderen Formen von Magie und Religion zusammen existiert⁵⁶ und diese teilweise miteinander eng verbunden sind. Aber während es Magie und Magier fast überall auf der Welt gibt, ist der Schamane als eigentümlicher Spezialist der Magie nur in bestimmten Gebieten der Welt zu finden. Auch wenn es nicht Ziel

54 Vitebsky. 2001, S. 11.

55 Eliade. 1974, S. 14.

56 Ebd.

dieser Arbeit ist, der Frage nachzugehen, ob der koreanische Schamanismus Magie oder Religion ist, muss dennoch darauf hingewiesen werden, dass der magische Charakter des Schamanismus in der Auseinandersetzung mit der theatralen Performativität des Rituals eine entscheidende Rolle spielt.

Darüber hinaus schließt Eliade die psychologische Auffassung aus, das schamanistische Phänomen sei eine Krise der Seele und der Schamanismus nichts weiter als ein pathologisches Phänomen. Der psychologische Aspekt sei nur insofern von Bedeutung, als „die Berufung zum Schamanen sich wie eine jede religiöse Berufung durch eine Krise kund gibt, durch einen vorübergehenden Bruch im geistigen Gleichgewicht des künftigen Schamanen.“⁵⁷

Von diesen Abgrenzungen ausgehend, beschreibt Eliade Schamanismus wie folgt:

„Der Schamane ist zugleich Mediziner, Priester und Totenführer. Das heißt, er übt die Heilkunst, regelt die öffentlichen Opfer an die Himmelsgötter und geleitet die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits. Voraussetzung dafür ist seine Ekstasetechnik, das heißt die Fähigkeit, den Körper nach Willen zu verlassen und im Geiste weite Reisen zu unternehmen: „Zum Himmel, in die Meerestiefen oder in die Unterwelt, wobei die (vorgetäuschte oder echte) schamanistische Trance als zeitweises Verlassen des Körpers durch die Seele betrachtet wird. Der Schamane hat als der eigentliche Ekstasespezialist zu gelten.“⁵⁸

Nach Eliade ist also für den Schamanismus das religiöse Erlebnis in der Ekstase konstitutiv. Der Schamane ist fähig, seinen Trancezustand zu kontrollieren, indem er seinen Bewusstseinszustand verändert. Die Reise, um Geister oder Naturgeister, die sich räumlich weit entfernt befinden, in die Menschenwelt zu führen, findet spontan statt. Diese Seelenreise wird in einer mentalen Topographie unternommen, in der der Schamane mit den Gottheiten kommuniziert und dafür kosmologische Räumlichkeiten beansprucht. Es handelt sich dabei um ein spontanes Phänomen der Hierophanie, bei der sich das religiöse und magische Heilige manifestiert. Die Eigentümlichkeit der Hierophanie besteht darin, dass sich das Heilige in seiner Ganzheit dem Schamanen offenbart.⁵⁹ Dieses Phänomen formuliert Eliade als „Dialektik der Hierophanien“, in der eine „Symmetrie“ zwischen der Vereinzelnung der heiligen Dinge, Wesen und Zeichen und der Auserwählten entsteht, die durch die Ekstasetechnik verkörpert wird.⁶⁰

57 Vgl. Ebd. S. 2.

58 Ebd. I. Coverttext.

59 Ebd. S. 7.

60 Ebd. S. 22.

Der Schamanismus definiert sich bei Eliade nicht durch den Glauben oder die religiöse Gemeinschaft, sondern durch die spezifische Fähigkeit des Schamanen, d.h. der Ekstasetechnik. Der Schamane ist ein Botschafter, der auf dem kosmischen Atlas mittels der Ekstasetechnik Verbindungen schaffen kann und dabei seine Berufung und Weihe erfüllt. Diese religiösen und kosmologischen Ideen im Schamanismus sind in den Aufstiegsmythen und -riten beispielhaft zu erkennen, z.B. in der sogenannten Himmelfahrt während des Initiationsrituals. In diesem Ritual unternimmt der Schamane durch die unsichtbare „Weltsäule“, die als Zentrum der Welt betrachtet wird, eine kosmische Reise in Richtung Himmel. Es sind „Riten, bei denen man einen Baums oder eine Stange erklimmt, Mythen von Auffahrt oder magischem Flug, ekstatische Erlebnisse mit Erhebung, Flug oder mystischer Himmelsreise“.⁶¹ Dem archaischen Symbol der Weltsäule entsprechen in anderen Regionen der kosmische Berg, der kosmische Baum oder Pfeiler u.a.m. Aus den symbolischen Handlungen der Aufstiegsriten leitet Eliade die Notwendigkeit der schamanistischen Ekstasetechnik ab und bestimmt den Schamanen als Privilegierten dieser Technik.

Eliades Definition und Theorie des Schamanismus hilft, Einblick in den herkömmlichen zentral- und nordasiatischen Schamanismus bzw. die kosmologische Vorstellung des Schamanismus zu gewinnen. Wie oben erwähnt, können jedoch die Erscheinungsformen des Schamanismus je nach regionaler Kultur voneinander abweichen. Der koreanische Schamanismus bildet hierbei keine Ausnahme. Er unterscheidet sich von dem sibirischen und mongolischen Schamanismus, weist aber gleichzeitig bestimmte Ähnlichkeiten auf, beispielsweise teilt er das kosmologische Weltbild des sibirischen Schamanismus.⁶²

61 Ebd. S. 147.

62 Vgl. Kim, Yöl-kyu: *Koreanische Mythologie und musok*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. Hg. von Sin-yong Chön. München: 2001, S. 81-104.

2.2 Der *musok* („koreanischer Schamanismus“)

Im Folgenden soll eine Vorbetrachtung zum koreanischen Schamanismus vorgenommen werden, um die Definition, Geschichte, Wandel und Charakteristik des koreanischen Schamanismus zu erläutern.⁶³

Dabei soll durch einen Vergleich des koreanischen mit dem sibirischen Schamanismus das Spezifische des koreanischen Phänomens heraus gearbeitet werden. Während Eliade den Schamanismus nur durch die Person des Schamanen erklärt, wird im nächsten Kapitel dargelegt, dass sich der koreanische Schamanismus anhand des Schamanen, des Rituals und des Glaubens konstituiert.

2.2.1 Trance-Besessenheit

In Korea verwendet man für das schamanistische Phänomen das koreanische Wort *musok*. Ein Schamane im Sinne eines religiösen Spezialisten wird *mudang* (weiblich) oder *paksu* (männlich) genannt.⁶⁴ Geographisch gesehen, bezieht sich der *musok* auf das Gebiet in Südostasien, das in Bezug auf religiöse Aspekte eine der komplexesten Regionen der Welt ist, in der die alten Religionen wie Buddhismus, Hinduismus, Konfuzianismus, Taoismus und Sintoismus sowie seit langen etablierte lokale Formen des Islams und des Christentums angesiedelt sind.⁶⁵

Darauf bezogen, stellt sich zwangsläufig die grundsätzliche Frage, ob der *musok* mit dem klassischen sibirischen Schamanismus, auf dem die Definition Eliades basiert, überhaupt übereinstimmt. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede bestehen? Wie stellt sich der *musok* dar und wer ist der/die koreanische Schamane/Schamanin?

Der koreanische Schamanismus-Forscher Kim Tae-gon, der 30 Jahre lang nicht nur Quellenforschung, sondern auch Feldforschung in den schamanistischen Gebieten,

63 Vgl. Cho, Hüng-yun: *Han'guk musok-üi segye (Die Welt des koreanischen Schamanismus)*. Seoul: 1997; Ha, Hyo-gil (Hg.): *Han'guk-üi kut (Kut in Korea)*. Seoul: 2002; Hwang, Lucy: *Han'gugin-üi kut-kwa mudang (Kut und Schamane des Koreaners)*. Seoul: 1988; Kim, T'ae-gon: *Han'guk musok yön'gu (Koreanische Schamanismusforschung)*. Seoul: 1995; *P'aldo kut (Kut von acht Provinzen)*: geschrieben von Lucy Hwang, fotografiert von Su-nam Kim. 5. Aufl. Seoul: 1996.

64 Es gibt auch andere Bezeichnungen für das koreanische schamanistische Phänomen wie *mu* oder *musok*-Religion. In meiner Arbeit werde ich den Begriff *musok* verwenden, weil das Wort in Korea am häufigsten verwendet wird. Korea gehört zu den Ländern, wo der Schamanismus meistens von Schamaninnen praktiziert wird. In meiner Arbeit werde ich den deutschen Ausdruck Schamanin/ Schamane verwendet.

65 Vitebsky. 2001, S. 38.

insbesondere in Korea, betrieb, stellt eine Übereinstimmung des *musok* mit dem sibirischen Schamanismus fest.⁶⁶

Er stützt seine Definition des Schamanismus auf die Begriffe „Trance“, „Ekstase“ und „Besessenheit“ und zeigt Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der sibirischen und koreanischen schamanistischen Phänomene auf, hebt dabei aber zugleich die Besonderheiten des koreanischen Schamanismus hervor. Eliade definiert den Schamanismus durch die Ekstase; er geht davon aus, dass der Schamane im sibirischen Yakutien während des Initiationsrituals mit den Geistern von Enten, Schwänen, Fischen, Wölfen usw. kommuniziert und dass sich seine Seele dabei z. B. in einen Vogel verwandelt und er auf diese Weise ungehindert durch den Himmel, die Unterwelt oder die Unterwasserwelt reisen kann.

Im Unterschied zur sibirischen „Seelenreise“ und zum „Ekstase-Erlebnis“ ist der *musok* durch Trance und Besessenheit der koreanischen Schamanisten gekennzeichnet, worauf die Definition des koreanischen Schamanismus aufgebaut ist. Nach Kim ist ein Schamane nur im Trancezustand in der Lage, sich in einen Geist zu verwandeln und mit Geistern zu kommunizieren. Das bedeutet, dass die Trance die Voraussetzung für Ekstase und Besessenheit ist. Im Trancezustand erlebt der Schamane eine extreme Bewusstseinsveränderung.⁶⁷

Der Körper des koreanischen Schamanen wird während seiner Bewusstseinsveränderung von einem Geist in Besitz genommen, was als „Besessenheit durch einen Geist“ oder „Besessenheitstrance“ bezeichnet werden kann.⁶⁸ Anhand koreanischer Bezeichnungen wie *momju* („Herr des Körpers“) oder *musindo* („Porträt des schamanistischen Geistes“) kann die Vorstellung von der Besessenheit des Körpers nachvollzogen werden: Die *momju* ist eine Gottheit, der ein koreanischer Schamane dient und von der dieser regelrecht besessen ist. Ein Schamane kann mehreren Gottheiten, also *momju*, dienen und sieht sie als Quelle seiner spirituellen Kraft an. Der Schamane „besitzt“ die Gestalt der *momju* in Form des *musindo*, das auf dem Altar aufgestellt wird.⁶⁹ Beim sibirischen Schamanismus gibt es an Stelle der *momju* den „Geist“ und der koreanische *musindo* wird durch kleine Tierfiguren aus Kupfer oder Bronze, die die sibirischen Schamanen an ihrem Gewand tragen, ersetzt.

Die Beziehung zwischen dem Geist, also *momju*, und dem Schamanen wird anhand seines Werdegangs deutlich. In den ethnographischen Berichten wird dieser wie folgt beschrieben:

66 Kim, Tae-gon: *Definition des koreanischen Schamanismus*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. Hg. von Sin-yong Chön. München: 2001, S. 13-40.

67 Ebd. S. 18-19.

68 Ebd. S. 16.

69 Ebd. S. 18.

Ein Mann oder eine Frau leidet „ohne Grund unter anhaltenden Krankheitszuständen und einer durch Appetitlosigkeit bedingten körperlichen Schwäche und erlebt ständig wiederkehrende Träume, dies führt die [betreffende] Person schließlich in einen Zustand der Trance, in welcher sie die Geister hört und sieht sowie bis zu einem gewissen Grad mit ihnen kommunizieren kann.“⁷⁰ Ihr Bewusstseinszustand ändert sich plötzlich, schließlich zeigen sich Anzeichen geistiger Verwirrung. Da solche Symptome durch die moderne Medizin nicht geheilt werden können, ist eine traditionelle Behandlung erforderlich, die darauf ausgerichtet ist, dass die Person den Geist akzeptiert und seinen Willen respektiert. Als letzte Möglichkeit eröffnet sich dann das *naerimgut* („Initiationsritual“), welches von einem schamanistischen Meister bzw. von der spirituellen Mutter vollzogen wird.⁷¹ Dieses Ritual, bei dem die betreffende Person zu einem *kangsinmu* („charismatischer spiritueller Schamane“) ernannt und als solcher anerkannt wird, ist nur der Beginn ihrer Entwicklung zum „großen“, d.h. erfahrenen Schamanen.

Das Phänomen der „Trance-Ekstase“ des klassischen Schamanismus und der „Trance-Besessenheit“ als Charakteristikum des koreanischen Schamanismus scheinen gegensätzliche Phänomene zu sein. Nach Kim T‘ae-gon handelt es sich dabei um zwei unterschiedliche religiöse Phänomene, die durch die Trance in die gleiche Kategorie fallen; er nennt sie „Entitäten der Kosmologie“.⁷²

Das andere Spezifikum des *musok* betrifft die verehrten Gottheiten. Phänomenologisch scheinen die Götter des *musok* von vielen Faktoren beeinflusst worden zu sein, z.B. vom Buddhismus oder von chinesischen Gottheiten. Das bedeutet aber keinesfalls, dass das Göttersystem des *musok* chaotisch ist oder keine eigene Identität aufweist, denn es hat eine eigene ursprüngliche Ordnung.⁷³ Während die schamanistischen Geister in Sibirien in einzelnen Dingen und Lebewesen wie Vögel, Fische u.a.m. in Erscheinung treten, sind die Mehrzahl der verehrten Geister in Korea sogenannte Naturgeister.⁷⁴ So gibt es Geister des Himmels wie die der Sonne, des Mondes, der Sterne oder des Himmels selbst und Geister der Erde wie die des Meeres, des Flusses, des Wassers, der Berge, ausserdem sogenannte Geister des Tages, des Drachens, des Feuers, eines Tieres usw. In dieser Hinsicht ist der koreanische

70 Ebd. S. 21.

71 Ebd. 20-21.

72 Ebd. S. 16.

73 Vgl. Yi, Yöng-böm: *A Study on the Concept of Gods in Korean Shamanism*. Seoul University: Dissertation. Seoul: 2001, S. 14.

74 Nach etymologischen Berichten beträgt die Gesamtzahl der Geister ungefähr 300.

Schamanismus als „Verkörperung der Natur“ und als „eine natürliche und ursprüngliche Form der Trance-Besessenheit durch die Geister der Natur“ zu betrachten.⁷⁵

Bemerkenswert ist, dass die Schamanen den Geist in Form von Luft oder Wind als unsichtbar ansehen, ihn sich aber gleichzeitig als eine menschliche Gestalt vorstellen.⁷⁶ Diese Vorstellung von Geistern in menschlicher Gestalt ist sehr stark und weit verbreitet, so werden u.a. auch die Vorfahren als schamanistische Geister des *musok* verehrt. In diesem Zusammenhang weist Kim auf die individuellen Persönlichkeiten der Gottheiten im *musok* und auf die daraus entstandenen vielfältigen Erscheinungsformen der Trance-Besessenheit hin:

Die koreanischen Schamanen „verkörpern den Geist in Gesten und Sprache, womit sie seine Individualität ausdrücken.“⁷⁷ „Die Geister koreanischer *mudang* [haben] anders als die schamanistischen Geister Sibiriens die ausgesprochen naturnahe und primitive Form von Naturerscheinung hinter sich gelassen. Dies gibt ihnen eine eigene Persönlichkeit in der menschlichen Welt. Und je nach Charaktereigenschaften der einzelnen Geister können sich die Umstände der Trance-Besessenheit unterscheiden.“⁷⁸

Die menschliche Gestalt der Gottheit, die durch Bewegung und Sprache der Schamanen ausgedrückt wird, ist besonders sichtbar in den *chosangsin* („Gottheit der Vorfahren“): Während des Rituals treffen die Gläubigen ihre Vorfahren und erbitten sich eine Lösung ihrer Probleme, die Erfüllung ihres Glücks und ihrer Wünsche.⁷⁹ Diesbezüglich hebt der Ethnologe Cho Hüng-yun⁸⁰ die Verehrung der Vorfahren als besondere Eigenschaft des *musok* hervor.

Aus den oben erwähnten Besonderheiten der koreanischen schamanistischen Phänomene leitet Kim T’ae-gon die Definition des koreanischen Schamanismus folgendermaßen ab: Der *musok* ist eine traditionelle, spontane und religiöse Erscheinung, bei der der Schamane in Trance-Besessenheit gerät, um mit der Welt des Übernatürlichen in Kontakt zu treten, damit sich die Wünsche der Menschen erfüllen.⁸¹

75 Kim. 2001, S. 31.

76 Ebd. 24.

77 Ebd. S. 28.

78 Ebd. S. 25-26.

79 Vgl. Cho, Hüng-yun: *Han’guk-üi ch’ukche (Feste Koreas)*. Hg. vom koreanischen Kultur/Kunst-Förderinstitut. Seoul: 1987, S. 16-18.

80 Ebd. S. 16.

81 Kim. 2001. S. 27.

In seiner Definition ist zu erkennen, dass der *musok* mit dem klassischen Schamanismus Sibiriens in kosmologischer Hinsicht Ähnlichkeiten aufweist. Somit wird auch klar, wo die Bezeichnung „Schamanismus“ ihren Ursprung findet. Ausserdem basiert seine Definition des *musok* auf der Schamanenschaft des koreanischen Schamanen und auf dessen Fähigkeit zur ‚Trance- Besessenheit‘, charakteristisch dabei sind die Naturhaftigkeit und gleichzeitig menschliche Gestalt.

In dieser unzureichenden Definition des *musok*, erwähnt Kim einzig und allein die Kategorie des oben erwähnten charismatischen Schamanen, dabei kommen im *musok* auch andere Kategorien vor. Ausserdem lässt er ausser Acht, dass ein wesentlicher Aspekt des *musok* in dem Ritual und in der Gemeinschaft besteht. Darauf werde ich später noch einmal zu sprechen kommen.

2.2.2 Das *kut*

Der koreanische Schamanismus umfasst insgesamt 4 Typen von Schamanen, die in zwei Kategorien unterteilt werden.

Erstens, in die des *kangsinmu* („charismatischen Schamanen“), der durch das *naerimgut* offiziell als solcher anerkannt wird. Mit seiner speziellen Fähigkeit zur Trance-Besessenheit führt er schamanistische Rituale aus und aufgrund seiner spirituellen Kraft fungiert er auch als Wahrsager. Desweiteren ist er Übermittler der *kongsu* („Botschaften der Gottheiten“). Die charismatischen Schamanen sind in den zentralen und nördlichen Gebieten Koreas ansässig.

Die zweite Kategorie der Schamanen ist die der *sesŏpmu* („erbliche Schamanenschaft“), die von Generation zu Generation durch die Familientradition fortgesetzt wird. Da sie die Fähigkeit der Trance-Besessenheit nicht besitzen, können sie auch die *kongsu* nicht vermitteln. Das schamanistische Ritual können sie jedoch vollziehen. Erbliche Schamanen können ausschließlich Frauen sein. Dagegen übernehmen die Männer u. a. die Rolle der Musiker. Die erblichen Schamanen sind hauptsächlich im südlichen Teil Koreas ansässig.⁸²

Die Hauptaufgabe der erblichen Schamanen liegt in der Ausführung der Rituale, die einen besonders künstlerischen Charakter und Unterhaltungscharakter aufweisen. Das Ritual des charismatischen Schamanen hingegen hebt v. a. die religiöse Kraft hervor.

Während Kim T‘ae-gon den koreanischen Schamanismus anhand der Identität der charismatischen Schamanen definiert, geht Lucy Hwang davon aus, dass der koreanische Schamanismus als Religion sich nicht nur auf die Person des Schamanen gründet, sondern dass auch der Glaube und die Gemeinschaft bei der Definition berücksichtigt werden müssen. Grund dafür ist die Tatsache, dass die drei Komponenten „Schamane“, „Glaube“ und „Gemeinschaft“ für den *musok* die konstitutiven Faktoren sind und der *musok* nur durch die Analyse der tatsächlichen Aufführungen der Rituale, insbesondere der Gemeinschaftsrituale, umfassend verstanden werden kann.⁸³

⁸² Diese Art der erblichen Schamanen nennt sich je nach Region nicht Mudang, sondern *simbang* oder *tanggol*.

⁸³ Hwang, Lucy: *Charakter des Schamanismus in Korea*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. Hg. von Sin-yong Chŏn. München: 2001. S. 41- 42.

Die rituelle Aufführung ist konstitutiv für den koreanischen Schamanismus, weil er kein Glaubensbekenntnis und keine Überlieferung in Form von Heiligen Schriften enthält, sondern durch die überlieferten Rituale weiter existiert. Für diese besteht zwar keine organisierte, weltliche Gemeinde, die durch ein Monument wie Kirche, Kathedrale oder Tempel verkörpert wird, aber es bestand und besteht eine feste Form der örtlichen Gemeinschaft im Dorf oder in der Stadt. Es gibt im Prinzip im koreanischen Schamanismus keine Artefakte, sondern nur die unsichtbare Voraussetzung des Glaubens und die Verbindung der Gemeinschaft, die sich im Ritual und durch rituelle Handlungen manifestiert. In diesem Sinne definiert Hwang den koreanischen Schamanen als einen Priester des *musok*, und zwar im Sinne einer Religion, der religiöse Zeremonien und Rituale ausführt. Die Qualifikation eines Schamanen wird gemessen an seiner Fähigkeit, ein Ritual erfolgreich durchzuführen. Wenn ein Schamane ein Ritual sehr gut „spielt“⁸⁴, dann ist er anerkannt und wird als guter Schamane verehrt. Wenn er es aber schlecht ausführt, dann nennt man ihn *sönmudang* („Schamanennovizen“). Diese Einteilung hebt den hohen Stellenwert des *kut* im koreanischen Schamanismus deutlich hervor.

Über die Bezeichnung *kut*:

Das schamanistische Ritual in Korea wird im Allgemeinen als *kut* bezeichnet.⁸⁵ Von *kut* wird dann gesprochen, wenn ein Schamane ein Ritual für eine Gottheit durchführt. Über die Etymologie des Begriffs wird einerseits vermutet, dass er aus einer religiösen Zeremonie entsprungen sein könnte,⁸⁶ andererseits führt die Spurensuche zu dem Begriff *kutkük* („*kut*-Theater“), der eine „heilige Handlung“ impliziert, in der man mit Gottheiten kommuniziert oder sie erfreut.⁸⁷ Die Bezeichnung des *kut* ist durch den Vergleich mit anderen Sprachen der Ural-Altai Sprachfamilie zu deuten⁸⁸: Das schamanistische Ritual nennt sich auf Tunguisch *kutu*“, auf Mongolisch *qutung*, auf Türkisch *qut*. Diese Wörter bedeuten „Glück“. Des Weiteren bedeutet *kut* im Yakutischen „Seele“ und sein Buchstabe ähnelt einem Vogel, der ein Symbol des Schamanismus ist. Aus diesem etymologischen Ansatz lässt sich nach Hwang

84 Den Handlungsvollzug des Schamanen im *kut* nennt man umgangssprachlich *nolta*, was „spielen“ bedeutet.

85 *kut* wird [güt] im Koreanisch ausgesprochen. Es gibt auch andere Arten der koreanischen schamanistischen Rituale, die anders bezeichnet werden z. B. das *kosa*, das im Grund zur Kategorie des *kut* gehört, aber eine funktionelle Variante ist.

86 Ebd. S. 41.

87 Yi, Kyöng-yöp: *Mugamunhak yön'gu* (Schamanistischer Gesang – Literaturforschung). Seoul: 1998, S. 19.

88 Zur Altai-Sprachgruppe gehören sowohl das Koreanische als auch die Sprache der zentral- und nordasiatischen Länder, in denen der schamanistische Glaube und seine Kultur herrschen.

vermuten, dass das *kut* als ein Ritual zum Zweck des Glücks in Bezug auf die Seele zu verstehen ist.⁸⁹

Interessant ist, dass sich die Anwendungsbreite des Wortes *kut* im Laufe der Geschichte gewandelt hat. Laut den ethnologischen Berichten Hwangs werden nur selten nach verbindlichen Regeln vollzogene religiöse Zeremonien als *kut* bezeichnet. Auch einfache Formen religiöser Zeremonien, wie das genügsame Gebet auf einem Berggipfel, werden nicht *kut* genannt.⁹⁰ Die Bezeichnung *kut* wird meistens für zeremonielle und rituelle Aufführungen verwandt, die einen Spektakel-Charakter aufweisen.

Außerdem wird der Ausdruck „*kut*“ für eine Zeremonie namens *taedonggosa*⁹¹ angewandt, die die Dorfbewohner ohne die Anwesenheit eines Schamanen jeden Januar, Frühling oder Herbst mit der Darbringung geweihter Opfergaben und dem Spiel traditioneller Trommeln durchführen. Ferner wird „*kut*“ für spielerische Ereignisse ohne religiöse Anlässe verwendet, z. B. für das Fest *homigöri*⁹² („Spiel mit der Unkrautharke“), bei dem traditionelle Musikinstrumente verwendet werden. Sowohl die akrobatische Aufführung *sadangp‘ae*, bei denen junge Männer Gesang und Tanz vorführen, als auch das *t‘allori* („Maskenspiel“) werden als *kut* bezeichnet.⁹³ Aus dieser Anwendungsbreite des Wortes ist erkennbar, dass der Ausdruck stark mit Spiel und Spektakel verknüpft ist. Ferner wird der Begriff „*kut*“ in der koreanischen Umgangssprache für „Aufsehen erregende Streitigkeiten“ angewendet, womit man auf das Spektakel anspielt, das beim *kut* inszeniert wird. Der deutschsprachige negative Ausdruck „jemand macht Theater“ entspricht dem koreanischen Ausdruck „*kut-handa*“ („*kut* machen“). Daraus ist abzuleiten, dass der Terminus nicht nur für religiöse und spektakelhafte Aufführungen und Handlungen angewandt wird, sondern dass die Anwendungsbereiche über die religiösen Aspekte hinausgehen. Somit lässt sich erschließen, dass das *kut* immer schon eine religiöse Zeremonie mit spielerischem Charakter war. Später wurden dann aber die spielerischen Elemente stärker betont, so dass das Wort *kut* in einer größeren Bandbreite benutzt werden konnte.⁹⁴

89 Cho. 1987, S. 15.

90 Hwang. 2001, S. 50.

91 Traditionelle Praxis zur Besänftigung der Hausgötter

92 Ein Fest zur Mitte der bäuerlichen Saison.

93 Ebd.

94 Vgl. ebd. S. 51 und K.Y. Yi. 1998, S. 19.

Je nach Region sind die Namen des jeweiligen *kut*-Ritual unterschiedlich, aber sie ähneln sich in ihrer Struktur, ihrer Ausprägung und ihrer Funktion. Das *kut*-Ritual ist in zwei Kategorien zu klassifizieren. Die erste umfasst persönliche und häusliche Rituale (*chipkut*): Es wird aufgrund der persönlichen Anlässe meistens zuhause

2.2.3 Geschichte und Gegenwart des *kut*

Das koreanische *kut* ist der Inbegriff des *musok*, d. h. die Geschichte des *kut* kommt im Grunde der des *musok* gleich. In der koreanischen Geschichte hat der *musok* als Volksreligion sowohl die Feudalgesellschaft als auch die der Moderne in verschiedener Hinsicht beeinflusst. In diesem Zusammenhang betrachtet Eikemeier den *musok* als Nationalreligion Koreas.⁹⁵ In Korea ist man sich weitgehend einig darüber, dass der *musok* als Substrat der koreanischen Kultur angesehen werden kann. Diese Ansicht wird nicht nur von Ethnologen, koreanischen Sprach- und Literaturwissenschaftlern sowie Religions- und Kulturwissenschaftlern geteilt, sondern auch Theater-, Tanz- und Kunsthistoriker nehmen ausnahmslos Bezug auf das *kut* wenn es darum geht, die Genese der jeweiligen Künste zu beschreiben.⁹⁶

So gesehen müsste eine Darstellung der Geschichte und Gegenwart des *kut* auch die Mythologie und Kulturgeschichte bis hin zur Politik Koreas einbeziehen. Eine solche umfangreiche Arbeit kann hier aber nicht die Aufgabe sein. In diesem Kapitel geht es vielmehr darum, aufzuzeigen, welcher Stellenwert dem koreanischen Schamanismus innerhalb der koreanischen Kultur und Mentalität zuzuschreiben ist, bzw. wie sich dieser Stellenwert gewandelt hat.

Die Geschichte des *kut* ist sehr alt und geht auf das Zeitalter der Stammesherrschaft zurück. Im Folgenden werde ich die geschichtlichen Aspekte des *kut* und seine Spur im modernen Zeitalter aufzeigen. Hierzu muss das Verhältnis des *kut* zur Mythologie Koreas bzw. zum Mythos der Landesgründung und zum anderen die Geschichtsschreibung mit in Betrachtung gezogen werden.

Im Mythos zur Landesgründung des Landes Kojosön, das heute „Korea“ heißt, sendet der Himmelsgott Hwan-in seinen Sohn Hwan-ung auf die Erde. Mit seinem Gefolge steigt der Himmelssohn Hwan-ung in menschlicher Gestalt am kosmischen Baum *sindansu* auf dem Berg Paektu, dessen Höhe als Grenzgebiet zwischen Himmel und Erde gilt, auf die Erde herab. Als ein vom Himmelsgott Gesandter, vollzieht unter diesem kosmischen Baum ein Ritual: Er heiratet Ung-nyö, die „Bärenfrau“. Diese wurde von einem Bären, der unbedingt

durchgeführt. Die zweite sind die gemeinschaftlichen, städtischen und dörflichen Rituale (*maülgut*). Vgl. ebd. 41-80.

⁹⁵ Eikemeier. 2000, S. 241.

⁹⁶ Vgl. Cho, Hüng-yun: *Han'gukmunhwaron (Theorie der koreanischen Kultur)*. Seoul: 2001. Und Korean Performing Arts: Drama, Dance and Music Theatre. Hg. von Tu-Hyön Yi. Seoul: 1999.

ein Mensch werden wollte, in eine Frau verwandelt, nachdem sie die von Hwan-ung auferlegte, den Tod zu überwindene Prüfung bestand. Der Sohn von Hwan-ung und Ung-nyō ist Tan‘gun, der Stammesvater des Landes Korea.

Von diesem Mythos und weiteren Königsmythen im alten Korea - die meisten dieser Könige gelten als Landesgründer - leitet der Ethnologe Kim Yōl-kyu ab, dass der koreanische Schamanismus aufgrund dieser kosmologischen Symbolik und der Grundmuster des Mythos auf den sibirischen Schamanismus zurückzuführen ist, da die darin vorkommenden Symbole wie der kosmische Baum, die Himmelsgötter und der Himmelssohn und Motive wie Aufstiegsmorphologien, das Bär-Motiv, etc. identisch mit dem sibirischen schamanistischen Mythos sind.⁹⁷

Folgt man andererseits der *Samgukyusa* („Geschichtswerk“), wurde der zweite König des Shilla-Reichs umgangssprachlich Ch’a Ch’a-ung genannt und das Hanja *mu* hat die Bedeutung „Schamane“. Ausserdem sollen die symbolischen Zeichen des Königs auf die Symbolik des Schamanismus und das Zeichen des Vogels und des Hirsches zurückgehen.⁹⁸ Das sind nach Kim Indizien dafür, dass der König in der Gesellschaft, wo Religion, Politik und Ökonomie eine feste Einheit bildeten, selbst die Rolle eines Schamanen übernahm, der das *naragut* („nationales Ritual“) durchführte.

In dem alten chinesischen Geschichtsbuch *Samgukchiwijdongijōn* kann man etwas über die, aus der Sicht des chinesischen Geschichtsschreibers „merkwürdigen“ Besonderheiten des alten Koreas bzw. seiner Bräuche, seiner Sitten und Rituale in Erfahrung bringen. So lässt die Beschreibung des Rituals namens Yōnggo, das im Land Puyō im alten Korea jedes Jahr im Dezember durchgeführt wurde, erkennen, dass die koreanischen Vorfahren hierbei ein berauschendes und festliches Ritual abhielten: „Um dem Himmel ein Ritual zu widmen, trifft sich das ganze Volk des Landes und trinkt, isst, singt und tanzt über mehrere Tage“ und „Männer und Frauen versammelten sich und tranken Tage und Nächte durch“.⁹⁹ Nach Hwang und Yi kann man auch heutzutage noch ein solches Verhalten bei den schamanistischen Ritualen beobachten, die auf dem Dorfe abgehalten werden und als alte Tradition seit Generationen überliefert werden. Das trifft z. B. auf das *tanogut* („das schamanistische Gemeinschaftsritual“) und auf die Seiltänze von Yōngsan zu.¹⁰⁰

97 Vgl. Y.K. Kim. 2001. S. 81-105.

98 Ebd.

99 Vgl. D.H. Yi.1999. S. 18. und Hwang. 2001. S. 69.

100 D.H. Yi. 1999. S. 18.

Die alte schamanistische Kultur und Stammesherrschaft veränderten sich jedoch im Laufe der koreanischen Geschichte. In der Zeit der drei Königreiche schwemmte der Buddhismus, Taoismus und Konfuzianismus von China ins Land. Während im Vereinigten Silla-Reich und im Koryŏ-Reich (918-1391) der Buddhismus Staatsreligion war, machten die Herrscher der Chosŏn-Dynastie (1392-1910) den Konfuzianismus zu ihrem Herrschaftsprinzip. Das *kut*, das bis heute als Grundlage der Religion des *musok* dient, wurde seit der Zeit der drei Königreiche aus der Oberschicht verdrängt, so „dass sich das *kut* in der Kultur der Unterschicht in deutlicher Abgrenzung von den herrschenden, elitären Klassen erhalten hat.“¹⁰¹

Die auf den *musok* zurückzuführenden buddhistischen Rituale offizieller und nationaler Formen wie dem *p'algwanhoe*-Ritual, das im Jahr des Königs Chinhŭng im Silla-Reich entstand, und dem *yŏndŭngho*-Ritual, das bis in die Zeit des Koryŏ-Reichs zurückreicht, verschwanden nach Beginn der Chosŏn-Dynastie. Sie existieren aber in der Formen wie dem *sanch'ŏnje* („*kut* für Naturgottheiten“), *sŏnghwangje* („*kut* für die Schutzgottheit eines Dorfes“) oder *tongje/maülkut* („Dorffest“) bis heute. In den Volkskulturen und als Volkstradition ist eine Koexistenz des koreanischen Schamanismus gemischt mit anderen Religionen und Ideologien im Leben der „unteren“ Klassen vorzufinden.

Der Stellenwert des *musok* in der koreanischen Kultur ist weiterhin an folgenden geschichtlichen Beispielen gut zu erkennen: In der Zeit, als Korea von Japan besetzt wurde, nahm die japanische Regierung sich zuallererst vor, im Namen der Kultursäuberung die schamanistische Kultur abzuschaffen. Die Japaner hatten erkannt, dass der Schamanismus einen konstitutiven Faktor der koreanischen kulturellen Identität darstellte.

Die Leidensgeschichte des koreanischen Schamanismus setzt sich auch seit den 60er Jahren fort: In Folge der schnellen Industrialisierung und Modernisierung des Landes, insbesondere durch die *saemaŭrundong*¹⁰², eine Modernisierungsbewegung der traditionellen Kultur und des ökonomischen Entwicklungsprogramms durch den Staat, wurde die Kultur und Gesellschaft Koreas rasch verändert und sogar teilweise entstellt. Der *musok* wurde als Aberglaube abgewertet und aus der herrschenden Kultur verdrängt.

Als Reaktion auf diese institutionelle Fremdbestimmung der traditionellen Kultur Koreas bildeten sich Kulturbewegungen wie die von den Studentengruppen im Rahmen der politischen Aufklärungs- und Demokratiebewegung in den 1970er und 1980er Jahren. Ziel

101 Hwang. 2001. S. 52.

102 Wörtlich übersetzt bedeutet *saemaül*-Bewegung eine Neustrukturierungsbewegung des Dorfes.

war es, nun bewusst die eigene, einheimische Kultur, und dabei besonders alte schamanistische Traditionen, wieder zu beleben.

Heute wird das Wesen des *kut* tendenziell von der Kommerzialisierung und der Urbanisierung bedroht, obwohl seit den 1970er Jahren alte Werte wie auch die schamanistische Tradition als immaterielles, menschliches Kulturgut auch vom Staat gefördert wird und als aufführungspflichtig befunden wird. Diese Traditionspflege hat zwar einerseits eine die eigene traditionelle Volkstümlichkeit bewahrende und tradierende Funktion, zugleich verfälscht sie diese aber auch, wie Kim in einer Fallstudie zu *Fakelore* (im Sinne von Dorson)¹⁰³, welche nicht vom Volk selbst, sondern von den Intellektuellen rekonstruiert wurde, kritisiert.

Trotz der langen Leidensgeschichte und der Bedrohungen ist die schamanistische Kultur Koreas in unterschiedlichen Formen erhalten geblieben. Der Ethnologe und Kulturwissenschaftler Cho weist darauf hin, dass die schamanistischen Traditionen sich im Grunde auch in den Verhaltensweisen der modernen Gesellschaft widerspiegeln. Koreaner, ob im Inland oder Ausland, feiern in gewisser Weise immer noch in der Form, wie es im Schamanismus Brauch ist, wenn sie beispielsweise in der Runde zusammen sitzen, essen und die ganze Nacht über ausgelassen trinken und singen.¹⁰⁴ Der schamanistische Einfluss ist auch bei den koreanischen Christen und bei ihren religiösen Verhaltensweisen zu beobachten. Metaphorisch gesprochen, erleben die koreanischen Christen die mit der schamanistischen Kultur entstandenen religiösen Emotionen und Wahrnehmungen „im Bauch“, die zum monotheistischen Gott ausgerichtete Orientierung hingegen „im Kopf“.¹⁰⁵

Desweiteren finden die allgemeinen Verhaltensweisen der Koreaner, die sich in vielen Bereichen scheinbar wie von „Besessenheit“ getrieben einer bestimmten Sache hingeben und vieles spontan tun, ihre Ursprung möglicherweise im *musok*.

Ein bemerkenswertes Beispiel dafür sind die Anhänger der koreanischen Nationalmannschaft, die durch die Medien während der Fußballweltmeisterschaften 2002 als „Rote Teufel“ in der Welt bekannt wurden. Besonders begeistert zeigten sich die Medien und Zuschauer von den Anfeuerungsszenen, an denen sich „die ganze Nation“ beteiligte. Ob auf der Straße, im Fußballstadion, vor den Bahnhöfen, auf jeglichen Versammlungsplätzen, Kinder und Alte,

103 Kim, Ki-hyöng: *Samdonggutnori-üi pollaemosüb-e taehan ch'uron* (Schlussfolgerung der ursprünglichen Aufführung von *samdonggutnori*). Minsokhakhoe (Volkskunde-Akademie). Bd. 31. Seoul: 1999, S. 127. Vgl. M. Dorson, Richard: *Folklore and Fakelore*. Harvard University Press. 1976.

104 Vgl. H.Y. Cho. 2001.

105 Vgl. Chung, Hyön-kyöng: *Schamanin im Bauch, Christin im Kopf*. Stuttgart: 1992.

buddhistische Mönche, Schamanen und christliche Kirchengemeinden, Arbeiter und Beamte, alle erdenklichen Gruppierungen feuerten die koreanische Fußballmannschaft im Namen der „Roten Teufeln“ wie besessen mit großer Euphorie an. Das wurde zu einem nationalen und internationalen Ereignis, so dass ausländische Touristen kamen, um primär diese Anfeuerungsszenen zu sehen. Dieses Verhalten der Koreaner wurde sowohl im positiven wie auch im negativen Sinne umgangssprachlich als „*on nara-ga kut-handa*“, „die ganze Nation macht Theater“, kommentiert. Nicht nur dieses „besessene“ Verhalten entspringt dem koreanischen Schamanismus, auch die ikonographische Bezeichnung „Rote Teufel“ ist vom *musok* als dessen Motiv abzuleiten und wurde als Symbolik des Schamanismus in einen modernen Kontext überführt. Die rote Farbe im *musok* symbolisiert Glück und die Vertreibung der bösen Geister und das ikonische Bild der teuflischen Maske bezieht sich auf eine traditionelle Schutzgottheit der Koreaner. Aufgrund der oben erwähnten Beobachtungen wird die koreanische Kultur sehr oft als *sindŭllim-ŭi munhwa* („Kultur der Bessenheit“) bezeichnet, wobei sich diese Bessenheit auf die Fähigkeit des koreanischen Schamanen im *musok* zur Trance-Besessenheit bezieht.

3. AUGENBLICKE DER REISEWEGE

Performativität und Körperinszenierung des *kut*

3.1 Mimetische Struktur des *kut*

In diesem Kapitel wird die Struktur des *kut* hinsichtlich seiner Performativität dargelegt. Die Struktur des *kut*, die ich ausgehend von den Ansätzen Gebauers und Wulfs (1998) analysieren werde, ist als „mimetische Struktur“ zu bestimmen.

Der Begriff Mimesis als „ein breites Spektrum möglicher Bezüge einer von Menschen gemachten Welt“¹⁰⁶ wird als Bezugnahme auf vergangene und mögliche Welten verstanden: Gebauer und Wulf betrachten ein Ritual als eine determinierte symbolische Handlung, die auf dem Ähnlichkeitsprinzip bezüglich der sozialen Welt basiert. Diese symbolische Handlung ist vor allem durch die Bewegung des Körpers möglich, dessen Vollzug selbstreferenziell oder in Bezug auf mit ihnen korrespondierende weitere Bewegungen wahrgenommen werden kann. In diesem Sinne handelt es sich hier um eine performativ hervorgebrachte Wirklichkeit, die nach dem Prinzip der Ähnlichkeit allmählich konstituiert wird. Der Begriff „Mimesis“ bietet die Möglichkeit, soziale Prozesse bzw. soziale Handlungssysteme zu analysieren. Da das Ritual bzw. das *kut* hinsichtlich der sozialen Struktur als soziales Handlungssystem¹⁰⁷ zu betrachten ist, bietet sich diese Theorie an, um die Struktur des *kut* darzustellen.

Der Zusammenhang des Vollzugs einer symbolischen Handlung und der Struktur des *kut* sind im Sinne von Gebauer und Wulf im Verhältnis der strukturierenden Struktur zu finden. Die Bezeichnung „mimetische Struktur“ bedeutet eine Struktur, die ähnlich dem „Faser an Faser-Prinzip“¹⁰⁸ in einem sich ständig wiederholenden und alterierenden Prozess steht. Diese Form der Mimesis der „strukturierenden Struktur“ zeigt sich einerseits in der Wiedererkennbarkeit der Wiederholungen, welche die soziale Welt und ihre Dauer, sowie das Ritual als soziales Handlungssystem sichert und tradiert. Andererseits ist sie in der Alterität der Handlung, die ständig von der festen Struktur abweicht und variiert, zu erkennen.¹⁰⁹ Letzteres macht gerade die Performativität des strukturierenden Vollzugsmomentes aus, wobei ein intensives Präsenzgefühl erzeugt wird und dessen Struktur im Sinne von Turner als „Antistruktur“¹¹⁰ die „Liminalität“ bildet und „Communitas“ erzeugt. Die abweichende Handlung ist im Grunde eine scheiternde Handlung, weil Wiederholungsversuche nach dem Ähnlichkeitsprinzip

106 Gebauer und Wulf: *Spiel Ritual Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Hamburg: 1998, S. 16.

107 Vgl. Yi, Yöng-böm: *A Study on the Concept of Gods in Korean Shamanism*. Seoul: 2001.

108 Vgl. Gebauer und Wulf. 1998, S. 14.

109 Vgl. ebd. S. 128-131.

110 Vgl. Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt am Main: 1989.

aufgrund der menschlichen Ontologie im Grunde nicht möglich sind. In diesem Sinne ist der mimetische Vollzug in der rituellen Strukturierung ereignishaft.

Ich werde im Folgenden die Wiederholungsstruktur, die variierenden Handlungen und ihr Verhältnis zueinander, d. h. die „Antistruktur“, anhand der Grundstruktur des *kut* darlegen. Hierzu vergleiche ich ethnologische Berichte von koreanischen *kut*-Forschern und Religionswissenschaftlern mit meinem Untersuchungsgegenstand: Der Vergleich des *chinjökkut* von Yi Söng-je mit der Analyse der vorher stattgefundenen rituellen Aufführungen trägt dazu bei, die sich wiederholenden Ähnlichkeitsverhältnisse der Struktur aufzuzeigen, wie auch die davon abweichenden und variierenden Strukturen der Aufführung.

Der Gegenstand, das *chinjökkut*, gehört, regional gesehen, zum *Seoul-saenamgut*. Hinsichtlich seines Anlasses ist es ein *chaesugut* („Ritual für Segen und Glück der Familie und der privaten Person“).¹¹¹ Die Kategorie des *Seoul-chaesugut* wird von den Koreanischen „*kut*-Forschern“ als typisches Beispiel für die Struktur des *kut* benutzt. Auch Yi untersucht die konzeptuellen Göttervorstellungen im *musok* anhand des *Seoul-chaesugut*.¹¹² Aus diesem Grund erscheint die Wahl des *chinjökkut* als Beispiel für eine Strukturanalyse hinsichtlich der Performativität geeignet. Die Aufführungen des Schamanen Yi sind insofern spezifisch, als der Schamane Yi das Ritual für die Verstärkung seiner Spiritualität und seines Glück selbst aufführt. Dieses Ritual fällt in die Kategorie des *singut* („Initiationsritual“).

111 Das *chinjökkut* ist ein schamanistisches Ritual, das die koreanischen Schamanen regelmäßig, üblicherweise im Frühjahr oder Herbst, zwecks der Verstärkung der spirituellen Kraft des Schamanen für die Götter, denen sie dienen, durchführen. Man nennt dieses *chinjökkut* auch umgangssprachlich *chinjak taenju* oder *türinda*. Das bedeutet: Die Menschen laden die Götter und Geister der Vorfahren ein, um ihnen Musik und Göttertrank zu schenken. Auch wenn das Ritual hauptsächlich den betreffenden Schamanen dient, wird für die Familienangehörigen des Schamanen und die Klienten um Glück und Segen gebeten. In Bezug auf die Kategorie des *kut* ist das *chinjökkut* ein häusliches *kut*, das der Schamane für sich als spirituelles Ritual durchführt. Der Aufführungsort ist eines der traditionellen adeligen Häuser in Seoul, die *Namsan hanok maül* genannt werden.

Das Aufführungsdatum ist der 9. Juni 2002, die Aufführungszeit 10:00 bis ca. 17:30 Uhr.

Die Personen sind: Der Hauptschamane Yi Söng-je und drei assistierende Schamaninnen, außerdem ca. 10 auszubildende Schamaninnen und Musiker. Außerdem sind die Ehefrau und eine Klientin des Hauptschamanen Yi und die Teilnehmenden wie Gläubige, Ethnologen und Touristen anwesend.

112 Vgl. Cho, Hüng-yun: *Han'guk-üi mu (Der Schamanismus Koreas)*. Seoul: 1999 und Yi. 2001.

3.1.1 Wiederholung

Nach verschiedenen ethnographischen Berichten¹¹³ und meiner empirischen Beobachtung in der Feldforschung besteht die Aufführung des *kut* aus der dreiteiligen Grundstruktur „Anfang – Mitte – Ende“: Am vorbereitenden Anfang des Ablauf des *kut* findet das *pujǒnggut* (Reinigungsritual)¹¹⁴ statt, durch das die nicht eingeladenen und Unheil bringenden Geister von dem *kuttang* (Platz des Rituals) vertrieben werden und alle einzuladenden Götter angerufen werden. In der mittleren Phase werden die *kut*-Handlungen für die anwesenden Götter aufgeführt. Dabei werden die anwesenden Götter einzeln angerufen und durch die Tanz und Musik unterhalten, die göttliche Mitteilung *kongsu* wird übermittelt und die Götter durch Verbeugungen verabschiedet. Das Ritual schließt mit dem *twitchǒn* (hinterer Platz) ab, bei dem auch für die offiziell nicht eingeladenen, umher wandernden Geister Speisen bereitgestellt und sie unterhalten werden.

Der gesamte Ablauf des *kut* besteht gewöhnlich aus 12 *kutkǒri*¹¹⁵, sprich 12 verschiedenen *kut*-Handlungen. Je nach Region und der Länge des *kut* kann die Anzahl der *kǒri* jedoch variieren, so dass es sich manchmal um bis zu 28 *kǒri* handelt.¹¹⁶

Die aus Anfang, Mitte und Ende bestehende und 12 bis 28 *kǒri* umfassende Aufführung bezeichnet man als „*kut*“ im Sinne eines Oberbegriffs. Jede Einheit, d. h. jede einzelne der 12 Handlungen nennt man ebenfalls *kut* oder *kutkǒri*. Das *chinjǒkkut* von Yi Sǒng-je z. B. besteht aus 12 kleinen *kut* bzw. 12 *kutkǒri*, deren Handlungseinheiten einzelne Namen wie *ch’angbugut* oder *ch’angbugutkǒri* erhalten.

Die Anzahl der Handlungen des Rituals entspricht meistens der Anzahl der eingeladenen Götter. Im *kut* der Zentralregion Koreas einschließlich der Hauptstadt Seoul und Provinz Kyǒnggi werden etwa zehn Geister eingeladen. Bei einem umfangreichen *kut* mit erweitertem Handlungsablauf nimmt die Anzahl der eingeladenen Geister entsprechend zu.¹¹⁷

113 Vgl. Cho. 1999, Yi. 2001, Ha. 2001 und Chun. 2001.

114 Das *pujǒnggut* charakterisiert eine symbolische reinigende Handlung. Der Name dieses *kut* variiert je nach der Region und der Art des *kut*.

115 Ein *kǒri* bedeutet eine Handlungseinheit des *kut*.

116 T. K. Kim. 2001, S. 24.

117 Siehe ebd.

Die Grundstruktur des Ablaufs eines *kut* (Anfang – Mitte – Ende) baut sich wie folgt auf: *ch'öngsin* (‚Einladung der Götter‘) - *osin* (‚Unterhaltung für die Götter‘) - *songsin* (‚Verabschiedung von den Göttern‘). In der Anfangsphase des *ch'öngsin* wird die betreffende Gottheit als Hauptfigur eingeladen. In der mittleren Phase des *osin* vollzieht sich eine Kommunikation zwischen dieser eingeladenen Gottheit und den Menschen: die Mitteilung der göttlichen Botschaften *kongsu*, die Unterhaltung der herabgestiegenen Gottheit und die Bitte um den göttlichen Segen. Die letzte Phase des *songsin* ist ein Akt der Verabschiedung der Gottheit.

Das *chinjökkut* von Yi Söng-je besteht insgesamt aus 12 *kutkōri*: Die erste *kut*-Handlung, der Gottheit Chudang gewidmet und die zweite *kut*-Handlung für die Gottheiten Pujöng, Kamang und Chöngbae gehören zur *ch'öngsin*. Das ist ein Akt, mit dem der heilige Ort von den profanen Orten mithilfe einer symbolischen Handlung und räumlichen Markierung getrennt wird. Im Falle des *tanogut* (‚Gemeinschaftsritual‘) wird das Reinigungsritual ebenfalls ausgeführt: Die Grenzen des Ritualortes werden bereits in der vorbereitenden, reinigenden Phase mit einem Strohfaden, der gegen den Uhrzeigersinn geflochten ist, gezogen. Dies kann als eine Handlung betrachtet werden, durch die der Ritualplatz von den alltäglichen profanen Orten getrennt und in einen heiligen Ort transformiert wird.

Das als Letztes vollzogene *twitchön* findet in den meisten *kut* statt. Es hat den Zweck, auch offiziell nicht eingeladene, noch im Diesseits wandelnde Gespenster mit menschlicher Barmherzigkeit zu bewirten und zu unterhalten. Im *tanogut* beispielsweise wird als letztes *kut* das *hwanugut*, ein anderer Name für das *twitjchön*, vollzogen. Alle am *kut* Mitwirkenden nehmen schamanistische symbolische Gegenstände in ihre Hand und gehen zusammen auf ein offenes Feld: Dort werden alle materiellen ‚Spuren‘ des *kut* in ein großes Feuer gelegt und verbrannt. Durch einen engen Weg, der an einem dörflichen Jahrmarkt vorbeiführt, gelangen die Schamaninnen und die Teilnehmer dann zurück in die Alltagswelt.

Das einleitende Reinigungsritual im *musok* ist im Sinne von Genep¹¹⁸ als „Trennungsphase“ zu betrachten und das *kut* abschließende *twitchön* als eine „Angliederungsphase“. Diese zwei Phasen fungieren im *kut* als Rahmenstruktur.

Die *kut*-Handlungen der mittleren Phase verhalten sich je nach der Art des *kut*, der Situation, der Anlässe und vor allem der Reaktion des Publikums relativ flexibel und variabel. Diese

118 Vgl. Van Genep. 1999.

mittlere Phase des *kut*-Ablaufes ist im Sinne Ganepps ein Übergangszustand und ein Schwellenzustand¹¹⁹, der hinsichtlich der Rigidität der festen Struktur der Rahmgebung eine „Antistruktur“ bildet, da sie eine gewisse Offenheit aufweist.

Wie verhält sich diese Grundstruktur des *kut* zu dessen Teilstrukturen in den einzelnen Handlungseinheiten und umgekehrt? Diese Frage lässt sich wie folgt beantworten: Die Struktur des *kut* zeichnet sich durch mimetische Wiederholung und Verdopplung aus. Der Verdopplungscharakter besteht darin, dass sich die Grundstruktur aus Anfang (*ch'öngsin*), Mitte (*osin*) und Ende (*songsin*) sowohl im Ablauf der gesamten Aufführung als auch in den einzelnen *kutkōri* wiederfindet. Das bedeutet, die einzelne *kut*-Handlung besteht ebenso aus *ch'öngsin*, *osin* und *songsin*. Der Wiederholungscharakter besteht darin, dass die Grundstruktur der einzelnen Handlungen je nach Anzahl der geladenen Götter (ca. 12-24) in der mittleren Schwellenphase entsprechend oft wiederholt wird.

Die Grundstruktur und ihre Wiederholungen, ferner die Verdopplungsstruktur innerhalb des gesamten Ablaufs des schamanistischen Rituals kommen in Korea überall ähnlich vor.¹²⁰ Durch die miteinander verschränkten Wiederholungen, „das Noch-Einmal – Machen von vorangegangenen Handlungen“¹²¹, lässt sich die mimetische Struktur der sozialen Kontinuität wiedererkennen, durch die die soziale Stabilität gewährt und dauerhaft tradiert wird.

119 Vgl. Turner. 1989.

120 Das bestätigt Cho. 1999 und Yi. 2001.

121 Gebauer und Wulf. 1998. S. 16.

3.1.2 Variation

Obwohl alle sich wiederholenden Abläufe des *kut* ähnlich aussehen, erkennt man doch, wenn man die Symbolsprache des *kut* genau liest, dass jede einzelne Handlung unterschiedlich und einzigartig ist, ständig variiert und verschieden kombiniert wird. In der sechsten *kut*-Handlung für Ponhyang und in der siebten für Chosang sehen alle Handlungen ähnlich aus. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass die Schamanin im ersten Fall zwei Papiere und im letzten Fall einen Fächer und eine *pangul* („Rassel“) in der Hand hält.

Bei diesem einfachen Beispiel handelt es sich um die variierte Seite der symbolischen Handlung in der mittleren Phase des *kut*. Im Folgenden wird gezeigt, wie das *kut* je nach finanzieller, räumlicher und gesellschaftlicher Situation und Reaktion des Publikums und Wirkungsziel variieren kann. Daraus wird wiederum die Möglichkeit individueller und kreativer Eigenarten geschaffen.

Vor allem soll erklärt werden, wie diese Alterität im und durch den Vollzug der symbolischen Handlungen und durch die Bezugnahme auf die vorgegangenen und möglichen Welten zu Stande kommt. Das wird durch den Vergleich zwischen den gleichnamigen und aufgrund der gleichen Anlässe stattgefundenen Aufführungen des *kut* beleuchtet.

A) Die Reihenfolge der *kut*-Handlungen des *chinjökkut* (ausgeführt von Yi Söng-je)

1. *chudang*
2. *pujöng - kamang - ch'öngbae*
3. *chinjök - momju* („Herr des Körpers“)
4. *pulsa - pulsaogugu - taesin*
5. *todang- sansin* („Berggottheit“)
6. *ponhyang*
7. *chosang* („Gottheit der Vorfahren“)
8. *sangsan* („*kut*-Handlung für General“) - *chaktumaji* („Tanz auf der Strohmesserschneide“) - *sinjang - taegam*
9. *andang-chesök*
10. *söngju* („Gottheit des Hauses“)
11. *ch'angbu* („Gottheit der Spaßmacher“)
12. *twitchön*

B) Die Reihenfolge der kut-Handlungen des *chinjökkut* (ausgeführt von Yi Yöng-hŭi)¹²²

1. *chudang*
2. *pujöng - kamang - ch'öngbae*
3. *pulsa - ch'öngunmaji*
4. *sansin: ch'angbu, hogu, söngang*
5. *sangsan* („General –Gottheit“)
6. *momju* („Herr des Körpers“)
7. *taegam*
8. *kamang*
9. *chosang* („Gottheit der Vorfahren“)
10. *andang-chesök*
11. *hogu* („Gottheit der Pockenkrankheit“)
12. *söngju* („Gottheit des Hauses“)
13. *taesin*
14. *ch'angbu*
15. Spaß mit den Geistern
16. *twitchön*

In den Reihenfolgen der einzelnen Handlungen der beiden *kut* zeigen sich die vorbereitenden Anfangsphasen in den *kut*-Handlungen wie *chudang*, *pujöng*, *kamang* und *chöngbae*. Die Schlussphase ist durch das *twitchön* markiert, das in beiden Fällen am Ende stattfindet. Die Anfangs- und Endphasen formen in der Aufführung eine feste Rahmenstruktur; gleichzeitig erfüllt die Anfangsphase die Funktion der Trennung und die Endphase die inkorporierende Angliederung.

Während die Anfangs- und Endphase als Grundstruktur gleich wiederholt werden, zeigt sich in der mittleren Phase in beiden Beispielen ihr Unterschied, der u. a. in der Anzahl, der Reihenfolge, dem Auslassen und Zufügen der *kut*-Handlungen besteht.

Erstens: die *kut*-Handlung für die buddhistische Gottheit Pulsa, die für das Göttersystem des *musok* konstitutiv ist, wird in beiden Beispielen durchgeführt: Im Fall A) vollziehen sich die Handlungen für die Gottheiten Pulsa und Hogu im vierten *kutkōri*. Im Fall B) wurde die *pulsagutkōri* und die *chön'gunmaji* („Empfang der Himmels- und Meeresgottheiten“) als dritte

122 Dieses *kut* wurde am 9.12.2001 in Seoul aufgeführt. Diese Information stammt aus einem ethnologischen Bericht von T'ae-han Hong über das Seoul-*kut*. In: *Han'gug-üi kut (Das kut Koreas)*. Hg. von Ha Hyo-gil. Seoul: 2002, S. 122-125.

Handlung durchgeführt. Man sieht, dass das *hogu* der buddhistischen Gottheit in beiden Fällen ausgeführt wird, während das *ch'ŏn'gunmaji* nur im Fall B) aufgeführt wird. Das *ch'ŏn'gunmaji* ist eine Handlung, bei der der Schamane auf einem reines Wasser enthaltenden Krug tanzt und spielt. Das wird nur dann vollzogen, wenn das Alter des männlichen Familienmitgliedes der für *kut* „in Auftrag“ gebenden Familie eine ungerade Zahl hat;¹²³ dem Bezug auf den kosmologischen Raum bzw. die magische Zahllehre kommt so bei der Variation eine wichtige Funktion zu.

Zweitens: im Fall A) wurde der *momju* („Herr des Körpers“) von Kim Yu-gam in der vierten Handlung gerufen und verkörpert, während das im Fall B) nicht gemacht wurde. Dies wurde mir folgendermaßen erklärt: die Schamanin Kim Yu-gam ist die spirituelle Mutter des Schamanen Yi, weshalb man auch ihre Gottheit einlud. Hierbei spielte also das persönliche Verhalten eine Rolle, das von den sozialen Fasern der Struktur herrührt. Außerdem kann man diese sozialen Aspekte auch in der Figur der „alten Schamanin Yu-gam Kim“ erkennen, die als „legendär“ bezeichnet wird und als ein staatliches immaterielles Kulturgut das *Seoul-saenamgut* vertritt. Dieses *kut* gilt im Allgemeinen als prunkvoll und streng¹²⁴, weil es in der traditionellen Gesellschaft für den Adel aufgeführt wurde.

Dementsprechend ist die Opfergabe auf dem *kutsang* („Speisetisch für Götter“) in diesem *kut* außerordentlich luxuriös.¹²⁵

Ferner wurde die Aufführung nicht im eigenen Schrein des Schamanen Yi, sondern in einem Haus, das zu den bekanntesten traditionellen Häusern gehört und als touristische Sehenswürdigkeit gilt, durchgeführt. Die Aufführung fiel gerade in die Zeit der Fußballweltmeisterschaft des Jahres 2002, die in Korea und Japan stattfand, und anlässlich derer viele Touristen, auch ausländische Touristen, zu Besuch kamen. Diese Aufführung wurde als ein Teil des allgemeinen Programms zur Fußballweltmeisterschaft vom *hanongmaül* („ein Dorf, das aus alten traditionellen Häusern besteht“) angeboten, hier wurden auch viele andere koreanische „Cultural Performances“ vorgestellt. Konsequenterweise beeinflussten diese genannten sozialen Faktoren die Stimmung des *kut* A), in dem ein stark repräsentativer und deiktischer Charakter zu beobachten ist. Es ist erkennbar, dass das *kut* von der persönlichen Verwandtschaft und dem sozialen Zusammenhang nicht trennbar ist, und dass dieser Tatbestand als Alterität erzeugender Faktor angesehen werden muss.

123 Yi. 2001. S. 43-44.

124 Ebd. S. 108.

125 Nach Angaben des Schamanen Yi, habe er nie zuvor ein so großes *chinjŏkkut* vollzogen. Mit der Größe meint er die Menge der Opfergaben.

Drittens: im Fall A) wird angenommen, dass die Gottheit der *taesin* in der vorangegangenen dritten *kut*-Handlung für *momju Chinjök* plötzlich herabgestiegen ist; überraschend spricht daher der Schamane „Meine Kinder, die *taesin*-Großmutter ist plötzlich gekommen“.¹²⁶ Die spontan erschienene Göttin lässt den Schamanen in Tränen ausbrechen und sie wird mit den anderen Göttern in der vierten Handlung noch mal geehrt.

Im Fall B) dagegen wurde für die *taesin* der 13. Handlung eine selbständige *kut*-Handlung vollzogen. Durch diesen Vergleich lässt sich erkennen, wie spontane Ereignisse eine neue Wirklichkeit konstituieren können.

Der Ethnologe Hong beschreibt, dass die Unterscheidung der vierten Handlung für die Berggottheit und der fünften Handlung für die General-Gottheit im Fall B) schwierig war,¹²⁷ weil zusätzlich andere Gottheiten wie Ch’angbu, Hogu, Sönang in der vierten Handlung gemischt herabstiegen: An dieser Stelle kamen die nicht gerufenen und ungebetenen Gottheiten.

Im Fall A), bei dem ich selbst Zuschauer gewesen war, besteht ähnlich wie im Fall B) die Schwierigkeit, die *sangsanggut*-Handlung von den anderen *kut*-Handlungen wie der *sinjangu*-Handlung und der *taegamgut*-Handlung zu unterscheiden. In allen drei Phasen wurden die Götter, denen „ähnliche“ Eigenschaften und Funktionen zugeschrieben werden, in kurzen Intervallen zusammen angekündigt. Von diesen Beispielen ist abzuleiten, dass eine Gruppierung zu Stande kommt, die eine Ähnlichkeitsstruktur hinsichtlich der Zuweisung der göttlichen Funktionen aufweist.

Im Fall A) wird die Gottheit des Spaßmachers wie üblicher Weise, in der 11. Handlung kurz vor dem Abschluss vorgestellt. Im Fall B) jedoch kommt diese Gottheit in der vierten *kut*-Handlung vor, die in der 14. *kut*-Handlung noch mal eigenständig aufgeführt wird. Dieses Beispiel zeigt den Akt der Wiederholung der vorangegangenen Handlung im Sinne von Gebauer und Wulf. Hier ist die mimetische Struktur des schamanistischen Rituals besonders zu erkennen, weil die unerwarteten Götter, die aus irgendwelchen Anlässen nicht zur richtigen Zeit auftauchen, in das System wieder integriert werden. D. h. unerwartete Geschehnisse werden im Vollzug zugelassen und es wird versucht, sie durch Nachvollzug wieder einzuordnen: „Noch einmal machen“. Die spontanen Vorgänge, die als Antistruktur das Scheitern implizieren, werden in der Form der erwarteten *kut*-Handlung wieder eingegliedert.

126 Dieses *kōri* war nicht vorgesehen gewesen, deshalb stand es auch nicht im Programm.

127 Hong, 2002, S. 125.

Die mittlere Phase des *kut* variiert so ständig und weist keine klaren Grenzen auf, d. h. sie vollzieht sich im Schwellenzustand. Das ist der Prozess der Alterität im *kut*, in dem das Verhältnis zum Anderen und eine Aushandlung mit dem Anderen stattfinden. Hierbei erfolgt gleichzeitig die Strukturierung der Handlung als mimetische Wiederholungsstruktur, durch die stetig die Werte und Normen der Gemeinschaft reproduziert werden.

Die bisherige Untersuchung zeigt vor allem, dass die Struktur des *kut* aus den mimetischen Prozessen besteht, die wesentlich sind für die Wiedererkennbarkeit der Wiederholung und der spontanen Abweichungen, die aufgrund der kosmologischen, persönlichen und sozialen Faktoren zustande kommen. Die Wiederholungsstruktur weist eine homogene Gleichheit auf, während die performative Abweichung eine Variation ist, die durch die Bezüge zu den anderen Bedingungen und anderen Welten erzeugt wird. Durch diese Vollzüge konstituiert sich die neue Wirklichkeit des *kut*. In diesem Sinne zeigt sich die Definition des koreanischen Schamanismus von Kim T'ae-gon, in der der *musok* als eine traditionelle und spontane religiöse Erscheinung betrachtet wird, in Übereinstimmung mit der mimetischen Struktur des *kut*.¹²⁸

128 T. K. Kim. 2001. S. 27.

3.2 Körper-Wahrnehmung im Vollzug der symbolischen Handlung

Das koreanische Wort *mu* („Schamanismus“), das von einer chinesischen Hieroglyphe abgeleitet ist, wird oft von den Schamanismus-Forschern wie folgend etymologisch erklärt und interpretiert: Zwischen Himmel und Erde steht ein Baum und um ihn herum „tanzen“ Menschen.¹²⁹ Andererseits sagt man, dass die Hieroglyphe die Ärmelfigur bzw. Ärmelbewegung des tanzenden Menschen nachzeichnet.¹³⁰ Die erste Interpretation weist auf die kosmologische Vorstellung des Schamanismus hin. Der Baum wird im Sinne von Eliade als kosmischer Baum oder als Weltsäule verstanden.¹³¹ Die zweite Sichtweise deutet den Schamanismus in Bezug auf die menschliche Wahrnehmung, in der die materielle Erscheinung im Vollzug der körperlichen Bewegung betrachtet wird. In diesem Kapitel werden der *musok* und das *kut* aus dieser zweiten Perspektive beschrieben.

Die Ausgangsfrage der vorliegenden Arbeit nach der Performativität des *kut* soll beantwortet werden, indem der Wahrnehmungsvollzug der Körperinszenierung erklärt wird. Hierzu ist die leibliche Kopräsenz zwischen den Akteuren/Schamanen/Musikern und den Zuschauenden sowie die daraus folgende Interaktion zwischen ihnen zu betrachten. In dieser Hinsicht bezeichnet die Kombinatorik der Begriffe von „Körper“ und „Wahrnehmung“ das interaktive Spannungsverhältnis zwischen den Akteuren und den Zuschauenden, dessen Konsequenz eine körperliche Erfahrung der Gegenwärtigkeit ist. Die Gedankenfigur „Körper-Wahrnehmung“ beinhaltet, dass sich Körper und Wahrnehmung in ihrem Vollzug untrennbar und konfiguratив verhalten, und hebt hervor, dass das Feld, in dem sich der Körper des Handelnden und die Wahrnehmung der Teilnehmenden/Zuschauenden in der schamanistischen Aufführungspraxis treffen. Dieser Aspekt wird der wesentliche Gegenstand meiner Analyse sein.

An dieser Stelle stellt sich die Frage: Wie definiert sich der Körper des Schamanen? Da mein Ansatz zur Analyse des *kut* auf der phänomenologischen Wahrnehmung beruht, betrachte ich die körperliche Instanz eines Schamanen wie folgend: Sowohl bei den erblichen Schamanen als auch bei den charismatischen Schamanen ist der Körper als phänomenaler Leib des Schamanen anzusehen. Dieser leibliche, materielle Körper, welcher die rituelle Handlung

129 Cho, Hüng-yun. 1999, S. XXVI.

130 Hwang. 2001, S. 61.

131 Siehe die Einführung zum Schamanismus.

vollzieht, ist die erste mediale Instanz. Ferner fungiert der Leib, der Körper des Schamanen als Trägermedium, denn er trägt und verwendet die schamanistischen Instrumente auf seinem Körper. Die *mugu* („schamanistischen Instrumente“) der charismatischen Schamanen sind *samjich'ang* („Dreizack“), *wölto* („schamanistisches Messer“), *myöngdo* („Spiegel“), Fächer, *pangul* („schamanistische Rasseln“) und *musindo* („Porträts der Gottheit“). Im Fall der erblichen Schamanen sind es u. a. Fächer, das *sink'al* („schamanistisches Messer“), *muhwa* („schamanistische Blumen aus Papier“) und das *chijön* („Papierobjekt“).

In diesem Zusammenhang ist der Körper des Schamanen in seiner Materialität ein leibliches organisches Medium und gleichzeitig fungiert er als ein symbolisches Medium. Infolgedessen wird hier der Begriff „Körper“ als ein Leib, der symbolisch markiert ist, betrachtet. Diese Begriffsbestimmung entspricht der schamanistischen Idee und dem ethnographischen Gedanken, dass der Schamane als ein materielles Medium der Vermittlungsinstanz zwischen der Gottheit und den Menschen zu betrachtet ist.¹³²

Der Leib des Schamanen ist ein organischer Körper, während die schamanistischen Instrumente gegenständliches und nicht-organisches Körper-Material sind. Folglich verweist die hervorgebrachte Materialität auf die mediale Instanz des Schamanen als Leib-Symbol-Körper.

Die Vermittlungsinstanz zwischen dem (Leib-Symbol-)Körper des Schamanen und seiner Wahrnehmung liegt in der körperlichen Bewegung, die ebenfalls einem symbolischen Charakter aufweist. Die körperliche Bewegung lässt die Handlung wahrnehmen und ist als ein Vermittlungsagent zwischen Körper und Wahrnehmung zu verstehen.¹³³

In der Auseinandersetzung mit der Körper-Wahrnehmung bzw. der theatralen Performativität des *kut* gehe ich davon aus, dass die rituelle Handlung eine symbolische Handlung ist. Das Ritual ist die Ordnung der Symbole „Wald der Symbole“ (Turner), und markiert das religiöse und kulturspezifische Symbolsystem.

In diesem Sinne impliziert die Frage nach der Performativität des *kut* in Bezug auf die ästhetische Körperinszenierung die Untersuchung der Beziehung zwischen dem semiotischen Körper der symbolischen Handlung und der in der Wahrnehmung erscheinenden phänomenalen Materialität. Es ist zu zeigen, dass die inszenierte symbolische Handlung durch den Prozess der Körper-Wahrnehmung in Erscheinung tritt und eine performativ hervorgebrachte Wirklichkeit konstituiert, wobei die Teilnahme am Symbol ereignishaft erfahren wird.

132 Ebd. S. 41.

133 Vgl. Gebauer und Wulf. 1998, S. 137.

Die aus den körperlichen Bewegungen bestehende symbolische Handlung im typischen *kut*, z. B. im *chaesugut* („Glücks-*kut*“) der Seoul-Region, wird nach dem Forscher Yi, der sich mit das *kut* untersucht, unter sprachlichen und nicht-sprachlichen Kategorien wie folgend aufgeteilt.

A) Sprachliche Seite: die *kongsu* und die sprachliche Reaktion des Menschen auf die *kongsu*.

B) Nicht-sprachliche Seite:

1) Die tanzende Handlung übt die Funktion der Anrufung der Gottheit zum Herabsteigen und der Unterhaltung aus.

2) Die reinigende Handlung; z. B. das Verbrennen des *soji* („Papier“), das Verstreuen des Asche enthaltenden Wassers, etc.

3) Die Unheil vertreibende Handlung sowie das Reißen der Stoffe und die Reinigung des Raums mit Feuer.

4) Die Glück bringende Handlung, in der ein Schamane Glück auf den Fächer, auf die Flagge oder in die Bauchärmel der Tracht „gibt“ und den Menschen reicht.

5) Die den Erfolg des *kut* bestätigende Handlung sowie die Aufstellung von *sasil* („Schwein-Dreizack-Konstruktion“) u. a.

6) *noraegarak* („singende Handlung“) und *t'aryöng* („unterhaltende Handlung“)

Die Handlungen unter B) 2, 3, 4, 5 und 6) finden an den Orten statt, wo die Menschen und die Gottheit sich treffen und miteinander kommunizieren.¹³⁴

Diese Aufteilung ist in gewisser Hinsicht problematisch, weil die verbale Seite untrennbar mit der nicht-sprachlichen vorgetragen wird. Dennoch soll diese ethnographische Erklärung hier dazu dienen, die Kategorie der symbolischen Handlungen und das gesamte Bewegungsspektrum des *kut* zu veranschaulichen. Aus diesem Grund wird in den folgenden Aufführungsanalysen auf sie zurückgegriffen.

134 Yi. 2001, S. 112.

3.2.1 Körper-Bild

Aus verschiedenen Perspektiven ist der Tod eines Menschen als der prägnanteste Fall zu betrachten, in dem das Verschwinden des Leibes plötzlich sichtbar wird. Diese Wahrnehmung und Erfahrung des Abwesenden wird insbesondere dann präsent, wenn man sich ein Bild vom Tod macht. Die Handlung, die Toten in die Erinnerung zu rufen und fühlbar zu machen, trotz der Flüchtigkeit, wird pathetisch im *mangjach'öndogut* („Totenritual“) vollzogen.

Das ist eines der beiden am häufigsten durchgeführten schamanistischen Rituale in Korea, bei dem die Seele des Toten getröstet und ins Jenseits überführt wird.¹³⁵ Es ist zwar je nach Region unterschiedlich ausgeprägt, beinhaltet jedoch eine für den koreanischen Schamanismus charakteristische Vorstellung des Verhältnisses von Leben und Tod.

In diesem Kapitel wird das *ssikkingut* auf der koreanischen Insel Chindo, welches zu der Kategorie des Totenrituals gehört, als Untersuchungsgegenstand herangezogen.¹³⁶ *Ssikkim* bedeutet Waschen und Reinigen. Das *ssikkingut* wird anlässlich eines Todesfalles vollzogen, insbesondere in Fällen, in denen der/die Tote durch Unglück, Unfall, Krankheit oder Gewalt gestorben ist.¹³⁷

Der Anlass des Rituals bezieht sich auf den schamanistischen Glauben und die schamanistische Vorstellung, dass die Seele des Verstorbenen das Diesseits aufgrund seiner Leiden und Traurigkeit nicht verlassen kann und als Geist die Welt der Lebenden heimsucht und den Lebenden Unheil bringt. In diesem Sinne wird Tod als eine Unreinheit und als Tabu

135 Yi, Kyöng-yöp: *Chöllado-üi kut* (*Kut der Provinz Chölla*). In: Ha, Hyo-gil u.a. (Hg): *Han'gug-üi kut* (*Das kut Koreas*). Seoul: 2002, S. 187-225.

136 Das *ssitkingut* gehört zu der Kategorie des häuslichen *kut*. In Bezug auf seinen Anlass gehört es zu dem *mangjach'öndogut* (*Überführung der Seele des Toten ins Jenseits*) oder *nökkut* (*kut für die Seele des Toten*). Regional gesehen ist es ein *kut* der Provinz Chölla auf der Insel Chindo (süd-westliche Region Koreas). Aufführungsort und -zeit:

Das Arbeitsmaterial stammt aus einer Videoaufzeichnung, die von dem koreanischen Förderinstitut für Kultur und Kunst aufgenommen wurde. Das Ritual fand auf der Insel Chindo (Chindogun, Chisanmyön, Imjiri) statt: Das *kut* beginnt im Allgemeinen im Wohnzimmer *anbang*, in diesem Fall auf einem Platz vor dem Wohnzimmer *taech'öng*, die mittlere Phase ereignet sich im Innenhof des Hauses *madang*. Der Schluss findet vor der Eingangstür des Hauses statt, indem alle gebrauchten Materialien des *kut* verbrannt werden. Es dauerte vom späten Abend bis in die tiefe Nacht und fand vor der Bestattung des Verstorbenen *t'alsang* statt. Das *ssitkingut* auf der Insel Chindo wird als staatliches, immaterielles Kulturdenkmal (Nr. 72) geführt.

Die beteiligten Personen der *kut*-Aufführung sind die Schamanin Tae-rae Kim und eine andere von der Insel Chindo sowie Pyöng-ch'ön Park und drei Musiker für *puk* (*Trommel*), *changgu* (*Uhrglas-Trommel*), *ching* (*Gong*), String-Instrumente und *p'iri* (*Flöte*). Die anderen Teilnehmenden am Ritual sind die Witwe des Verstorbenen, andere Familienangehörigen und dazu ca. 30 Zuschauende wie Verwandte und Nachbarn.

137 Yi. 1998, S. 15-16.

betrachtet. Deshalb soll die Seele des Toten, der eines unnatürlichen Todes gestorben ist, durch das reinigende *ssikkimgut* getröstet werden. Ferner sollen sein Leiden und seine Probleme gelöscht werden, und seine Seele soll so letztendlich ins Jenseits geleitet werden.¹³⁸

Anhand dieses Untersuchungsgegenstandes wird die Performativität des *kut* unter dem Aspekt des Körperbildes betrachtet. Hierbei wird beleuchtet, wie die körperlich vollzogene Bildlichkeit als eine Inszenierung der Krisen fungiert und wie Krise als ikonische Strategie konstituiert wird. Dabei soll verdeutlicht werden, dass das Ritual, welches sich eigentlich an Tote richtet, letztendlich der Wiederherstellung der Naturordnung sowie der Krisenbewältigung der Lebenden dient. Der rezeptionsästhetische Aspekt der Krisenbewältigung wird in die Analyse eingeführt, damit gezeigt werden kann, wie der Gefühls- und Wahrnehmungszustand der Beteiligten mittels der Kriseninszenierung konstituiert wird.

Der Begriff „Krise“ wird in der vorliegenden Arbeit als Übergangsphase verstanden, die eine labile und unentschiedene Situation beschreibt, gleichwohl jedoch einen entscheidenden Wendepunkt in die eine oder andere Richtung darstellt. Diese begriffliche Auffassung geht von einem wesentlichen Aspekt aus, der in die etymologische Bedeutung des Wortes sowie die medizinische Verwendung des Begriffs eingeschrieben ist. Das Wort *Krisis* entstammt dem Griechischen (*κρσις*) und bedeutet zunächst „Scheidung“, „Streit“, aber auch „Entscheidung“, die einen Konflikt beendet und ein Urteil bzw. eine „Beurteilung“ herbeiführt. Hierbei werden die heute ausdifferenzierten Bedeutungen des Begriffs noch ungeschieden verwendet.¹³⁹ Im antiken medizinischen Kontext bezeichnet der Ausdruck den „entscheidende[n] Wendepunkt im Verlauf der Krankheit“ (*κρσις, κρνεσθα*)¹⁴⁰. Im Lateinischen wird der Begriff in Bezug auf den Leib und insbesondere auf dessen Krankheiten verwendet, womit „die kritische Phase gemeint ist, in der die Entscheidung über den Verlauf, meist über Leben und Tod, fällt, aber noch nicht gefallen ist.“ Diese Bedeutung entspricht der heutigen Verwendung des Krisenbegriffs.¹⁴¹ Daraus ist ableitbar, dass der Begriff *Krise* nicht nur für eine Übergangsphase, sondern auch für die Potenzialität einer transformativen Wendung innerhalb dieser Übergangssituation

138 Hwang, Lucy: *Minsok-kwa han'guk musok (Volkstum und koreanischer Schamanismus)*. In: *Minsok-kwa chonggyo (Volkstum und Religion)*. Seoul: 2003. S. 33. Yi. 1998, S. 198.

139 Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Bd. 4 I–K. Basel/Stuttgart: 1976, S. 1235.

140 Ebd. S. 1241.

141 Ebd. S. 1236.

charakteristisch ist. Im Bezug auf das *kut* wird von Kister in seinem Buch *Das Drama des Lebens* der Ausdruck *wigi* („Krise“) verwendet, womit er auf den Anlass bzw. auf das damit verbundene Zeitbewusstsein des *kut* hinweist. Nach ihm bezieht sich der Anlass des *kut* meist auf die Phase der *wigi* wie Naturphänomen, Geburt, Krankheit, Unheil, Tod.¹⁴²

Der Begriff wird im Folgenden auf die ästhetische Ebene übertragen. Krise wird als ästhetische Strategie konzipiert, in derer Vollzug die Wahrnehmungserfahrung eines Übergangs von einem Zustand zum anderen mittels der Kopräsenz der Beteiligten ermöglicht und schließlich die Erfahrung der ästhetischen Verwandlung vollzogen wird.¹⁴³

Krise und performatives Körperbild:

Vorweg ist zu sagen, das Totenritual ist eine Inszenierung des Todes, in der die Toten epiphaniieren und das Unsichtbare (der Totengeist oder die Gottheit) sichtbar wird. Die Erscheinungsform des Toten, bzw. die darin enthaltene schamanistische Vorstellung über die Gestalt der unsichtbaren Wesen, ist erstaunlicherweise vergleichbar mit dem etymologischen Aspekt des Bildbegriffs im Deutschen. Das Wort „Bild“ geht zurück auf das althochdeutsche „bilidi“, das einerseits, „(Wunder)-Zeichen, Gestalt und Wesen“ bedeutet, d. h. auf den Aspekt des Bildes hinweist, „wodurch etwas seine Gestalt gewinnt, in sein Wesen kommt, zur vollen Entfaltung seiner Wunderkraft gelangt.“ Andererseits bedeutet „bilidi“ Bild, Abbild, Nachbildung. Hierbei handelt es sich um „das, was ein solches Ur-Bild nachbildet, darstellt, bezeichnet.“¹⁴⁴ Dieser Doppelsinn von Bild ist nicht nur in der althochdeutschen Sprache vorhanden, sondern auch dem lateinischen „Imago“ sowie dem griechischen „eikon“ eingeschrieben.¹⁴⁵

Im *ssikkimgut* ist jenes Bild inbegriffen, mit dem die Gestalt der Gottheit in ihrem vollen Wesen erscheint und ihre Wunderkraft in magischer Präsenz erfahrbar wird. Diese Präsenz der Bildlichkeit verläuft aber im *kut* in der Verschränkung mit den Symbolbildern. Diese ikonische Charakteristik des *kut* bestätigt Yi, der die Texte der schamanistischen Gesänge des *ssikkimgut* literaturwissenschaftlich untersuchte. Er konstatiert, die symbolische Handlung des

142 Kister, A. Daniel: *Salm-üi drama –kus-üi chonggyojök sangsangnyök yön'gu* (*Drama des Lebens - Untersuchung zur religiösen Imagination des kut*). Seoul: 1997, S.7.

143 Vgl. Fischer-Lichte. 2004, S. 305-310.

144 Kamper, Dietmar: *Bild*. In: *Vom Menschen*. Hg. von Ch. Wulf. Beltz, 1997, S. 589.

145 Vgl. ebd.

ssikkingut bestehe wesentlich in der Visualisierung der poetischen und metaphorischen Gesangstexte.¹⁴⁶

Da es sich hier um eine rituelle Handlung handelt, in der es keine gesprochene Sprache gibt, sondern nur Gesänge, Tänze und Gebärden, wird der Begriff „Bild“ in Bezug auf den menschlichen Körper und dessen Räumlichkeit erfasst, d. h. der Mensch wird im anthropologischen Sinne von Belting als „Ort der Bilder“, die seinen Körper besetzen, betrachtet.¹⁴⁷ Menschliche Körper und ihre Räumlichkeit als einen Ort der Bildproduktion zu betrachten, impliziert, dass der Körper als lebendiges Leib-Material und zugleich als Trägermedium des Bildes fungiert.¹⁴⁸ Der Begriff „Bild“ wird weder in Bezug auf Textualität noch in Bezug auf die Darstellung in der Malerei gedacht. Hier wird dargelegt, wie die Bilder bzw. Bildlichkeit im Vollzug der körperlichen Handlung und deren Wahrnehmung im *kut* entstehen, die die Inszenierung der Krise ausmachen und schließlich die krisenbewältigende transformative Wirkung auf den Zuschauenden auslösen.

Ausgehend von der oben erklärten Bildauffassung wird im Folgenden das performativ hervorgebrachte Körperbild im *kut* mittels des ikonographischen Begriffspaares „Grund und Figur“ analysiert; was eine transformative Prozessualität sowie den Begriff der Krise voraussetzt.

Der Begriff „Figur“ wird in Bezug auf die bildliche Räumlichkeit aufgefasst und versteht sich nicht als plastische Einheit einer Gestalt, sondern als operative Einheit¹⁴⁹ der Handlung, die eine der Verwandlung unterliegende Szene konstituiert. Dieser Begriff trägt dazu bei, jene performative Dimension zu beschreiben, in der eine Figur selbst als Szene der Verwandlung fungiert. D. h. eine Figur kommt zur Erscheinung aus dieser Basis des vorher Gewussten bzw. Wahrgenommenen.¹⁵⁰ Diese Entstehung bzw. Heraushebung einer Figur aus dem vorherigen Prozess vollzieht sich durch die markierenden und ausgrenzenden Handlungen. Die Beschreibung anhand der Figur-Grund-Relation soll dabei die ikonische Differenz hervorheben, die einen Kontrast der visuellen Anordnung und Struktur erzeugt und mittels derer „etwas als etwas ansichtig“ wird.¹⁵¹ Die „ikonische Differenz“ ermöglicht nach G.

146 K. Y. Yi. Seoul: 1998. S. 178.

147 Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 12.

148 Vgl. Ebd. S. 13.

149 *De figura*. Hg. von Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters. München: 2002, S. 7.

150 Ebd. S. 8.

151 Vgl. Boehme, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: *Was ist ein Bild?* Hg. von Gottfried Boehm. München: 1995, S. 31.

Boehme die Wesensbestimmung eines Bildes in „einem visuellen Grundkontrast, der zugleich [als] Geburtsort jedes bildlichen Sinnes“ betrachtet wird.¹⁵²

Der begriffliche Bezug zwischen ikonischer Figur des Bildes und Krise lässt sich wie folgend zusammenfassen: Der Begriff Figur, die hier als ikonische Szene der Verwandlung verstanden wird, enthält eine Transformationscharakteristik, die durch den Begriff der Krise als Übergangsphase und entscheidende Wendung impliziert wird. Durch diesen Transformationsvorgang wird die Krise anlässlich eines unnatürlichen Todes bei dem Trauernden bildlich inkorporiert, reflektiert und letztendlich bewältigt. Die bisher dargestellte methodische Herangehensweise beruht darauf, dass das *ssikkimgkut* eine permanente, auf die rituelle Wirkung der Krisenbewältigung gerichtete Transformation leistet, die mittels der unterschiedlichen ikonischen Strategien körperlich erzeugt wird.

3.2.1.1 Epiphanie des Toten. Tanz mit den *chijön*

Die Struktur des *ssikkimgut* der Insel Chindo besteht aus 14 einzelnen *kut*-Handlungen. Innerhalb der ersten Hälfte dieser *kut*-Handlungen werden verschiedene Gottheiten und die Seele des Verstorbenen zum Ritualplatz gerufen, eingeladen (Phase von *ch'öngsin*) und unterhalten (Phase von *osin*) - deren Reihenfolge ist wie folgend: 1) *andang*, 2) *ch'ogamangsök*, 3) *ch'yöolligi* („Schlagen nach oben“), 4) *sonnimgut* („Ritual für die Gäste, die Gottheit der Pockenkrankheit“), 5) *chaesökkut* („Ritual für die buddhistische Gottheit, die für Geburt und Schutz des Lebens zuständig ist“), 6) *chosang* („Ritual für die Vorfahrgottheit“) und 7) *aengmagi* („Schutz gegen Unheil“). Anschließend in der zweiten Hälfte der *kut*-Handlungen werden die Riten zur Überführung der Seele des Toten ins Jenseits vollzogen.

Im Folgenden wird die erste Hälfte der *kut*-Handlungen für die Betrachtung herangezogen und vor allem der Tanz mit dem *chijön*¹⁵³ analysiert, welcher Tanz als *chijönch'um* („Tanz mit dem Papierobjekt“) in Korea bezeich-

net wird und die erste Hälfte des Rituals stark prägt.

Der *chijönch'um*, in dem eine Schamanin zu Musikbegleitung mit dem *chijön* tanzt und singt, wird in der ersten Hälfte des Rituals sowohl für die Anrufung der Gottheiten und der Seele

152 Ebd. S. 30.

153 Das *chijön* bezeichnet das Papierobjekt, welches einem Papier-Wedel ähnelt und wörtlich übersetzt „Papier-Geld“ bedeutet.

des Verstorbenen als auch für die Besänftigung und Unterhaltung der Gottheiten verwendet. Der Tanz verkörpert in den verschiedenen *kut*-Handlungen mittels des ihm eigenen bildlichen Verfahrens Krisenszenarien bezüglich der Epiphanie der eingeladenen Gottheit und angerufenen Geister. Das Verfahren des *chijönch* 'um wird im Folgenden anhand von *chosang* (,Ritual für die Vorfahren') beschrieben:

(1) Erstes Bewegungsmaterial – *oebarammagi* (,einzelner Windfang')

Die Szene beginnt damit, dass die Schamanin in der stehenden Bewegungsposition zwei *chijön* in einer Hand an der Vorderseite des Körpers ruhig, aber zeigend hält und dabei singt: Das wird im schamanistischen Terminus als *oebarammagi*¹⁵⁴ bezeichnet. Das *chijön* (wörtlich übersetzt ,Papiergeld') symbolisiert das Reisegeld für die Seele des Verstorbenen, das die Seele auf dem Reiseweg vom Diesseits ins Jenseits benötigt. Es wird zum Anruf der Geister verwendet und auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung und der Materialität wie folgend dargestellt: Die Papierobjekte sehen wie ein riesiger Papierberg aus, sie sind aus einem Bogen Papier streifenförmig lang und dünn geschnitten und bestehen aus einem Bündel dieser Papierstreifen. Dadurch wird die Vorderseite des Körpers durch die Papiermasse voll verdeckt. Hierbei wird die Vorderseite des Körpers im weiteren Bewegungsablauf mal vor der rechten Schulter, mal an der linken Beckenseite, mal mit zwei *chijön* zusammen, mal auseinander markiert. Wie der Name der Handlung andeutet, werden „einzelne“ Stellen des Körpers wiederholt markiert. Die Masse und das Volumen der Papierberge ziehen die Blicke der Wahrnehmenden auf sich, wodurch die anderen Handlungen und Tätigkeiten nur noch beiläufig wahrgenommen werden.

(2) Zweites Bewegungsmaterial - Das Wirbeln

Danach kommt eine weitere Art der Bewegung hinzu. Die Schamanin beginnt damit, ihre ausgestreckten Arme kreisförmig zu bewegen, wobei die *chijön* jeweils in der Hand gehalten und gewirbelt werden. Diese Handlung ist als zweites Bewegungsmaterial zu bezeichnen. Im langsamen Takt bewegt die Schamanin die Arme schüttelnd in einer Kurvenlinie nach links und rechts - das wird *ch'yölligi* (,Schlagen nach links und rechts') genannt.¹⁵⁵ Das wird ca. sechs Mal durchgeführt. Dann wird das wirbelnde Kreiseln im schnelleren Takt wiederum sechs Mal vollzogen- die letzten Bewegungen werden von den Schamanen als *hoeoribaram* (,Wirbel') oder spirales Muster bezeichnet.¹⁵⁶ Die kreisenden und wirbelnden Bewegungen

154 Vgl. Yang, Ūn-ju: *Studie zur Symbolik des koreanischen schamanistischen Tanzes*. Chöngju: 1998, S. 25.

155 Ebd. S. 24 und 26.

156 Ebd. S. 25.

verwischen die vorherige Szene und lassen sich ästhetisch von ihr abheben und abgrenzen, womit sie eine Kontrast gebende ikonische Funktion erfüllen, die ich im Weiteren erklären werde.

(3) Drittes Bewegungsmaterial – Die Drehung zur Richtungsveränderung „Die Windfänge“

Anschließend bringt die Schamanin die *chijōn* mit den ausgestreckten Armen blitzartig nach oben (a), dann in einer umwickelnden Bewegung hinter ihre Schultern (b) - diese Bewegungsform von (a) und (b) heißt *parammagi* (‘Windfänge‘). Die Bewegungen erfolgen entlang der Schultern horizontal und enthalten den nach oben orientierten kurzen Richtungswechsel, der für die Entstehung einer fliegenden Vogelfigur konstitutiv ist, während die bisherigen Bewegungen nach unten gerichtet sind.

Dann kommt eine kurze Bewegungspause. Hier lässt sich die weiße Masse der Papierstreifen, die teils auf den Schultern gehäuft und teils im Begriff sind, nach unten zu fallen, fokussierend wahrnehmen, so dass eine Markierung auf der Rückseite der ausgestreckten Arme zustande kommt. Dann vollzieht die Schamanin im schreitenden Tempo langsam eine halbe Drehung, worauf sie sich in drei großen und zwei kleinen Schritten nach vorne bewegt. Anschließend wird eine schnelle 180-Grad-Drehung gegen den Uhrzeigersinn im Raum durchgeführt: Diese Drehung und das diagonale Fortschreiten im *parammagi* betrachte ich als drittes Bewegungsmaterial. Es ist eine markierende Handlung, in der die diegetische Räumlichkeit hergestellt wird, d. h. durch diese Drehung und Vorwärtsbewegung transformieren sich die Papierstreifen in der Wahrnehmung derart, dass es scheint, als würden an den Schultern der Schamanin große weiße Flügel erscheinen. Diese Figur wird durch die kommenden Bewegungen immer prägnanter und verwandelt sich in den folgenden Momenten zu einer figürlichen Gestalt. Die vollzogene schnelle Drehung um 180 Grad wird angehalten. Jetzt kommt eine Diagonale mit ausgestreckten Armen. Diese diagonale Schrägheit der Schultern und der Arme, auf denen sich weiße Papierstreifen wie ein Nest häufen, lässt sich prägnant wahrnehmen, als ob sie in der Luft schweben würde. Daraufhin bewegt die Schamanin ihre Hand- und Armgelenke spielend, wobei die in der Luft schwebenden weißen Papierstreifen umeinander gewickelt werden. Aus dieser subtilen Detailbewegung taucht in der Wahrnehmung etwas Transparentes auf: Es scheint, als ob Flügel aus weißen

Papierstreifen in einer flatternden Bewegung geboren werden. Diese Figur nenne ich „Flatternde Flügel“.¹⁵⁷

(4) Umkehr des zweiten Bewegungsmaterials

An die vorherigen Bewegung anschließend, also in der veränderten Bewegungsposition, wiederholt die Schamanin die Wirbelbewegungen.

(5) Umkehr des dritten Bewegungsmaterials

Die Schamanin schreitet langsam drei Schritte vorwärts, dann wieder ein paar Schritte zurück, danach schreitet sie erneut vorwärts, wobei die Geschwindigkeit rhythmisch zunimmt. Dabei werden beide Arme nach außen gestreckt, wodurch die Figur „Flatternde Flügel“ lebendig erscheint. Diese bisher vorgeführte Fortbewegung verwandelt sich zu einer Kurve, in deren Folge sich spiralförmige Bewegungen abzeichnen, deren Bewegungsraum die Richtung markiert. In diesem Sinne ist die am Ende des bildlichen Prozesses erscheinende Figur eine Raumfigur.

Hierbei spielt das Tempo der Bewegung und der Musik eine konstitutive Rolle für die Erscheinung der Figur. Die oben beschriebenen spiralförmigen Bewegungen im Raum, die durch das dritte Bewegungsmaterial „Windfänge“ vollzogen werden, werden im immer schnelleren Tempo und Rhythmus ausgeführt. Aus der Komposition des Tempos und der Bewegungen erscheint eine Gestalt, die aus der bisher markierten Räumlichkeit hinausragt und dynamisch aufzufliegen versucht. Diese Figur möchte ich als „Auffliegenden Vogel“ bezeichnen.

Die Szene „Auffliegender Vogel“ ist als eine Fortsetzung der vorherigen Handlung zu betrachten, in der die Figur „Flatternde Flügel“ entstanden ist: Der Unterschied zwischen den beiden Figuren besteht darin, dass die eine in statischer Position, die andere dynamisch entstanden ist. Die Figur des Vogels entsteht aber nicht durch eine Bewegungslinie, die sich zeitlich und räumlich in der plastischen Einheit fortsetzt. Zwischen den Figuren „Flatternder Flügel“ und „Auffliegender Vogel“ besteht eine ikonische Verwandtschaft. Dennoch lässt sich daraus aber nicht ableiten, dass die Figuren eine einheitliche Identität haben. Doch ist an der Figur „Auffliegender Vogel“ zu erkennen, dass ein „Zuwachs an Sein“¹⁵⁸ im Sinne von

¹⁵⁷ Eine Bemerkung zur Kleidung der Schamanen: Die Schamanin trägt hier keine spezifische schamanistische Tracht, sondern normale traditionell koreanische Kleidung aus Seide, die aus einem Oberkleid *chōgori*, an dem zwei lange Schleifen *korūm* hängen, und aus einem Faltenrock *ch'ima* besteht. Die Kleidung ist weiß und die Streifen sind blau.

¹⁵⁸ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: 1990, S. 145.

Gadamer wahrzunehmen ist. Das bedeutet, diese bildliche Figur entwickelt sich allmählich aus der Darstellung der Figur „Flatternder Flügel“. Diese „angewachsene“ Figur entsteht mittels der ständigen Umkehrung der Bewegungsmaterialien. Daraus wird erkennbar, dass die Umkehrfigur nicht als bloße Wiederholung der vorherigen fungiert, sondern als ein die Markierung setzender „ewiger Beginn“¹⁵⁹ anzusehen ist, durch den ein figürlicher Seinszustand in einen anderen Seinszustand übergeht.

Im „Ort der Bilder“ dominieren die immer wiederkehrenden Übergänge, durch die sich ein figürlicher Seinszustand zu einem anderen Seinszustand entfaltet, wobei die wirbelnde Bewegung eine gravierende Rolle spielt.

Das wirbelnde Bewegungsmaterial wurde in den drei Szenen und am Schluss verwendet, wobei es je nach Tempo und Rhythmus mit kleinen Variationen durchgeführt wird. Dabei zeichnen sich die kreiselnden und spiralförmigen Formen ab, die abwechselnd mit dem linken und dem rechten Arm durchgeführt werden.

Dieses Bewegungsmaterial ist auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung transparent zu erfassen und angesichts seiner Funktion als Suspension der Vernunft zu begreifen: Wenn die Schamanin die Papierstreifen spiralförmig und rhythmisch kreisend in die Luft wirft, nimmt man das unklare, fast formlos erscheinende Phänomen flüchtig wahr, das durch die volle, schneeweiß wirkende Papiermasse erzeugt wird. In diesem Moment übersieht man die Bewegungslinie und -form und sieht nur die weiße, verschwommene, sich bewegende Oberfläche, die leuchtend und pulvernd in der Luft erscheint und schnell verschwindet. Diese Handlung lenkt die absolute Aufmerksamkeit ab, was eben jenes visuelle Entweder-Oder hervorruft, das im Sinne von Gombrich als „Schalteffekt“¹⁶⁰ beschrieben werden kann. Es handelt sich um eine Charakteristik der oben beschriebenen Bildwahrnehmung in Bezug auf das Verhältnis von Fläche und Tiefe. D. h. die Fläche und die Tiefe können visuell nicht gleichzeitig wahrgenommen werden. Ein visuelles Entweder-Oder kommt zustande. Die kreisende Wirbelbewegung ruft einen solchen Schalteffekt hervor, durch den zu der vorherigen Szene ein Kontrast gesetzt wird. Das ist ein Phänomen, bei dem sich das Gesehene vom Gewussten absetzt, ausgegrenzt und entfernt wird. Diese den Grund annullierende Markierung erzeugt eine Szene, die wie eine weiße, verschwommene Fläche erscheint. Aber diese Szene der weißen Fläche verwandelt sich im „Ort der Bilder“ bzw. auf der ästhetischen Räumlichkeit zu einer Tiefe bzw. zu einer Tiefe an der Oberfläche. Diese Tiefe der

159 Eliade. 1974, S. 6.

160 Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion*. Köln: 1967, S. 311.

entgleitenden Entfernung lässt sich nach der ethnographischen Symbolanalyse als eine Szene der tröstenden Besänftigung und Beruhigung der Geister charakterisieren¹⁶¹, die aber die Ordnung und Vernunft des Wahrnehmenden in der labyrinthischen Form suspendiert.

Zusammenfassend: Die Figuren sind in Relation zum Grund des Vorherigen und Vorhergewussten entstanden, wobei zwei Punkte für die Krisenkonzeption wichtig sind. Erstens, die Figur wurde durch den allmählich fortschreitenden Bild bildenden Prozess entwickelt, wobei aber ständig entgleitende Entzüge bzw. Suspensionen stattfinden; die vorherige Szene wird durch die Wirbelbewegung unterbrochen, abgegrenzt und zum verschwinden gebracht.

Zweitens, die Figur lebt entlang dieses iterativen Vollzug des Entzugs und des Entgleitens dadurch weiter, dass die Bewegungsform *parammagi* („Windfänge“) durch die richtungsändernde Drehung zur Erscheinung gebracht wird, die ebenfalls in umkehrender Iteration mit Variationen vorgeführt wird. Hierbei wird eine Verwandlung der Szene vollzogen, was nach Brandstetter ein Zustand des „Zwischen“ ist, in der die inversiven und konfigurativen Eigenschaften der Figur mitschwingen und performative Qualität aufweisen.¹⁶²

Die Figuren tauchen auf dieser imaginären Bildebene, bzw. in dem sprunghaften Zwischenzustand in (3) und (5) auf, obwohl zwischen beiden ein annullierender Entzug besteht, durch den die Tiefe der Entfernung erzeugt wird. Hier wird deutlich, dass das Erscheinen der Figur durch den flüchtigen Entzug und das Verschwinden bedingt ist, d. h. dass das Phänomen des Erscheinens das Verschwinden impliziert, was einen Schwellenzustand der Krise markiert. Eine figürliche Verwandlung zwischen dem Erscheinen und Verschwinden wird vollzogen, so dass das Unsichtbare sichtbar wird. Wer erscheint dann in der Phase von *chosang*? Die eingeladenen Gottheiten der Vorfahren erscheinen flüchtig: Es ist die Epiphanie des Toten.

Der *chijönch'um* inszeniert eine Krise, eine Übergangswelt, wo die Lebenden die Totenwelt, bzw. die Epiphanie des Toten erfahren. Dadurch wird der Tod bei den Trauernden und Beteiligten „als wirklich erfahren, nicht in der Vorstellung und Vorwegnahme des eigenen oder fremden Todes, sondern in der Epiphanie des Toten, in der realen Gegenwart von Verstorbenen.“¹⁶³ Die Krise - der Tod - wird hier mit dem Tanz körperlich verhandelt und ästhetisch den Sehenden und Tanzenden einverleibt.

161 Yang. 1998. S. 31.

162 Brandstetter, Gabriele und Peters, Sibylle (Hg.): *De figura*. München: 2002, S. 10.

163 Macho, Thomas: *Tod*. In: *Vom Menschen*. Hg. von Ch. Wulf. Beltz, 1997, S. 939-940.

Der *chijönch'um* wird nicht nur einmal, sondern je nach *kut*-Handlung mit unterschiedlicher Musikbegleitung und variablem Rhythmus wiederholt durchgeführt. In dieser wiederholenden Prozessualität verändern sich der Gefühls- und Wahrnehmungszustand der Beteiligten allmählich. Der Tanz wurde zuerst in der Phase von *ch'ongsin*,¹⁶⁴ in der zweiten *kut*-Handlung *ch'ogamangsök* aufgeführt, wobei die Schamanin die Gottheit des Vorfahren und die Seele der Verstorbenen im Hof anflehend herbeiruft. Hierbei wird hauptsächlich das Bewegungsmaterial (1) „einzelner Windfang“ verwendet und gleichzeitig von der Schamanin das Lied *ch'ogamangsök* lange gesungen. Der Tanz wird zu langsamer und melodischer Streichmusik aufgeführt, so dass die Stimmung sehr bedrückend erscheint. Dabei spielt vor allem der Inhalt des Liedes, der die Traurigkeit des Toten poetisch darstellt, eine wichtige Rolle.¹⁶⁵ In der dritten Handlung von *ch'yölligi* („Schlagen nach Oben“), in der die eingeladenen Gottheiten und Geister zur Freude und Besänftigung unterhalten werden, werden die Bewegungsmaterialien (1) „einzelner Windfang“ und (2) „Wirbeln“ nacheinander verwendet. Hier wird der Tanz wie in der vorherigen Handlung in stehender Position mit zurückhaltendem, relativ langsamem Tempo aufgeführt, woraufhin man vermuten kann, dass die Teilnehmenden sich immer noch in einer bedrückenden Spannung befinden. Die folgende vierte *kut*-Handlung, *sonnimgut* („Ritual für Gäste, die Gottheit der Pockenkrankheit“) und die sechste, *chosanggut* („*kut* für die Vorfahren“), gehören zu der zur Freude der Gottheit aufgeführten Phase von *osin*, wobei der *chijönch'um* noch stärker in den Mittelpunkt rückt. Hier wird der Tanz allmählich vollkommen und sehr unterhaltsam, so dass die Figuren „Flatternde Flügel“ und „Auffliegender Vogel“ in immer komplexer und schneller werdender Musik entstehen. Hierbei wird die Unterhaltung zur Freude der Gottheiten vollzogen, die die Bereiche von Kosmos, Frucht und Leben verwalten und das Menschenleben schützen. Denn man glaubt, dass diese Gottheiten den Lebenden helfen, ihnen Glück bringen und sie schützen. In diesem Sinne enthalten diese *kut*-Handlungen den Wunsch nach Harmonie mit den Gottheiten, bzw. den Wunsch nach der Wiederherstellung der Natur- und Lebensordnung. Diese unterhaltenden Handlungen von *osin* rufen schließlich das *oin* („Unterhaltung und Freude des Menschen“) hervor. In dieser Phase des Rituals wird die Stimmung spielerisch und feierlich.¹⁶⁶ Diesen Aspekt sieht man z. B. ganz deutlich in der fünften *kut*-Handlung, in der eine Frau von der kosmischen Gottheit Chesök als symbolische Handlung Glück bedeutenden

164 Das bedeutet Einladung der Gottheit.

165 Yi, Kyöng-yöp: *Mugajöngsö pyoch'ul pangsik-üi yönhaeng hyönjang-üi üimi* (Darstellungsweise der Emotion im schamanistischen Gesang und seine Bedeutung hinsichtlich des Präsenzcharakters der Aufführung. In: *Han'guk musokhak* (Koreanischer Schamanismus). Bd. 3. Seoul: 2001, S. 86.

166 Yi. 1998, S. 170-171.

Reis in ihre ausgebreitete Rockschrürze geschenkt bekommt. Hierbei lachen die Zuschauenden und beginnen sich zu entspannen und miteinander zu unterhalten. Das Tempo der Musik wird schneller und klingt nicht mehr bedrückend, sondern dynamisch. Dabei wird die betroffene Familie auch getröstet und beruhigt. Hier kommen Trost und Besänftigung der Seele des Verstorbenen, Trost der Trauernden, das Gebet um die Wiederherstellung der Lebensordnung und des Lebensglückes, die Unterhaltung für die Gottheiten und Menschen zusammen. Dennoch ist das Krisenbewusstsein in dieser Phase daran abzulesen, dass jener Geist noch präsent ist, der noch nicht den Status der Gottheit besitzt und der die Ordnung der Natur störendes Unheil bringen kann, weil die symbolische Handlung für Schutz vor Unheil in der letzten *kut*-Handlung nach dem *chijönch 'um* noch aussteht.¹⁶⁷

In der ersten Hälfte des Rituals wird die emotionelle und ästhetische Wirklichkeit konstituiert, die die Übergangsphase der Krise kennzeichnet. Diese Phase ist im Aspekt der Krisenbewältigung in folgender Hinsicht von Bedeutung: Erstens, die Angehörigen nehmen den Tod als Wirklichkeit durch die stets wiederholten und gleichzeitig allmählich entwickelten Bildwerdungsprozesse wahr - sowohl innerhalb des Tanzes, den ich oben anhand des Beispiels des *chosanggut* gezeigt habe, als auch im gesamten Prozess der ersten Hälfte des Rituals. Die Wirklichkeit des Todes und dessen Bedeutung wird sowohl im Kontext des Geschichtlichen als auch im Kontext des Kosmischen bewusst wahrgenommen. Denn die bis zu vier Generationen zurück reichenden eingeladenen Vorfahren-Gottheiten führen die historische Dimension in das Ritual ein, während die Gottheit Chesök die kosmische Dimension charakterisiert. Dabei wandelt sich der Gefühls- und Bewusstseinszustand in diesen Übergangsszenarien von einem bedrückten Zustand zu einem beruhigten und die Ordnung der Natur und den Tod akzeptierenden Zustand. Vor allem ist die pragmatische Idee zu erkennen, dass die Seele des Verstorbenen letztendlich nicht als Geist, sondern als Vorfahrensgottheit wiederkehrt, die den Nachfahren Glück und Wohlergehen schenkt. Der Zustand des Seins ändert sich im „Ort der Bilder“, wie sich der ikonische Seinszuwachs der Figuren vom „Flatternden Flügel“ zum „Auffliegenden Vogel“ wandelt. Die hier inszenierte Krise wird transformiert und wendet sich in den nächsten *kut*-Handlungen entschieden in die andere Richtung, wodurch versucht wird, sie zu bewältigen.

167 Vgl. Park, Hwan-yöng: *Chindo ssitkimkus-üi ümakchök kujo yön'gu* (Die musikalische Struktur des *ssitkim-kut* auf der Insel Chindo). In: *Han'guk musok yön'gu-üi han tanmyön* (Ein Aspekt des Forschungsstandes zu koreanischem Schamanismus). Hg. v. Tae-han Hong. Seoul: 2004, S. 39.

3.2.1.2 Gemeinschaft der Blicke und ikonische Berührung

Die zweite Hälfte der *kut*-Handlung im *ssikkingut* vollzieht sich in folgender Reihenfolge: 8) *kop'uri* (‚Lösung der Knoten‘), 9) *yöngdonmari*, 10) *ssitkim* (‚Waschen‘), 11) *nöksolligi* (‚Aufheben der Seele‘), 12) *hüisöl*, 13) *kilttagi* (‚Schaffung der Wege‘), 14) *chongchönmaegi* (‚abschließende *kut*-Handlung‘)

(1) Erste Station der Sehbahn - Die Öffnung der Sehwege

Die Handlung von *kop'uri* (‚Lösung der Knoten – Leiden‘) besteht darin, dass die sieben Knoten eines sehr langen Leinenstoffes tanzend gelöst werden, wobei der *kop'uri* (‚Beschwörungsgesang‘) gesungen wird: Ein Ende des Leinen-Stoffes wird an einen grünen Bambusbaum gebunden, der im schamanistischen Kontext als *myöngdudae* (‚Pfeil des Lebens‘)¹⁶⁸ bezeichnet wird, während das andere Ende von der Schamanin gehalten wird. Anschließend werden die Knoten allmählich gelöst, indem die Schamanin das lange Band des Stoffs tanzend im Rhythmus schüttelt. Infolgedessen wellen sich die langen Leinenstoffe (ca. 2-3 m lang) und werden nach und nach gelöst. So bekommt man im Folgenden die gelösten, breiten weißen Stoffbahnen zu sehen.

Die kreisförmigen Knoten symbolisieren die emotionellen Probleme wie tiefe Traurigkeit, Leiden und Schmerzen, welche im Leben des Toten nicht gelöst wurden, und stehen als Symbol für die Konflikte, die der Verstorbene im Leben mit den Lebenden hatte. Man glaubt, wenn die Knoten gelöst werden, ist das ein Zeichen, dass die Seele des Toten von den weltlichen Schmerzen und Leiden befreit wird und sie ihren Weg ins Jenseits problemlos beschreiten kann.¹⁶⁹

Die Leiden und emotionellen Probleme des Verstorbenen sowie die damit verbundenen Lösungsversuche werden vor der Kleidung des Verstorbenen, die senkrecht am Altar hängt,¹⁷⁰ auf der Wahrnehmungsebene dargestellt: Die sieben Knoten der Stoffbahnen werden durch die tanzende Handlung langsam geöffnet. Das Verfahren dieser *kut*-Handlung ist als ein

¹⁶⁸ Vgl. Yi. 2002, S. 206.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 216.

¹⁷⁰ Das symbolisiert, dass der Verstorbene in dieser Kleidung am Altar steht und dem Geschehen zuschaut. Vgl. So, Hwang-Ok: *Han'guk musok poksik-üi yökhwar-e kwanhan nonüi* (Untersuchung zur Rolle der koreanischen schamanistischen Tracht). In: *Minsok-kwa chonggyo* (Volkstum und Religion). Hg. von Akademie der vergleichenden Ethnologie (Minsokhakhoe). Seoul: 2003, S. 207-208.

Wandlungsprozess der Wahrnehmung, nämlich von der geschlossenen Figur „Sieben Knoten“ zur sich öffnenden Figur, zu betrachten.

Die in diesem Abschnitt des Rituals aufgerufene Thematik, die Lösung der Traurigkeit, der Leiden und des Konfliktes des Toten, wird in den nächsten rituellen Handlungen erneut und intensiver aufgerufen, denn der Gedanke von *puri* (‚Lösung‘) ist ein zentraler Begriff im koreanischen Schamanismus: In der schamanistischen Mundart bezeichnet man das *kut* auch als *kutpuri*, den Vollzug des *kut* als *aekpuri* (‚Lösung des Unheils, des Schlechten‘). D. h. das *kut* veranstaltet, um Probleme zu lösen, die sich mit alternativen schamanistischen Rezepten nicht beseitigen lassen. Dieser Aspekt der *puri* bezieht sich auf den religiösen Glauben. Man glaubt fest daran, dass die Leiden des Toten z. B. die Anhänglichkeit ans Leben, gelöscht werden müssen, sonst könne die Seele des Toten nicht ins Jenseits geführt werden und bringe den Lebenden Unheil.¹⁷¹ Die *puri* betrifft aber die Lebenden nicht weniger. Die Leiden und Qualen der Verstorbenen betreffen genauso die Lebenden, weil es sich hauptsächlich um die Konflikte und Probleme handelt, die zwischen den Lebenden und Toten im Leben bestanden und nicht gelöst wurden. Die *puri* der Leiden des Toten impliziert die *puri* für die Lebenden.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie ein Gefühls- und Gemütszustand wie Leiden, Qual und Schmerzen im koreanischen kulturellen Kontext zu verstehen ist. Dieser Aspekt des Gefühls wird im Koreanischen als *han* bezeichnet. Das Totenritual wird demnach von vielen als *hanpuri* bezeichnet.¹⁷² Es gibt zahlreiche Diskussion darüber, was das *han* bedeutet und wie es beschreibbar ist. Nach Kim ist das *han* als tragisches affektives Gefühl zu beschreiben, welches in der traditionellen Aufführung zum Ausdruck gebracht wird. Die wesentliche Charakteristik des *han*, des tragischen affektiven Gefühls, liegt darin, dass es sich durch die bewusste Wahrnehmung des eigenen Selbst¹⁷³ des eigenen Schicksals wie Krankheit oder Tod und Erinnerung an die Vergangenheit, also im Kontext des Individuellen ereignet. In diesem Zusammenhang beschreibt Kister die Station von *kopuri* (‚Lösung der Leiden‘) als eine Szene, die durch einen tragischen und gleichzeitig durch einen befreienden Gefühlszustand gekennzeichnet ist.¹⁷⁴ Kister bezeichnet das als grausame Poetik des Raums im Sinne von Artauds.¹⁷⁵

171 Yi. 1998. S. 177.

172 Vgl. Kister. 1997, S. 102, Yi. 1998, S. 177, Hwang und Kim. 1996, S. 52.

173 HS Kim. 2000, S. 14-17.

174 Kister. 1997, S. 124.

175 Ebd. S. 7.

Die schamanistische Konzeption von *puri*) vollzieht sich weiterhin in den folgenden Handlungen, die auf die rituelle Wirkung der Lösung der Leiden zielen. Hierbei ist eine Gebärde des Pathos zu beobachten.

(2) Zweite Station der Sehbahn - Die Figur *yöngdonmari*

Hier wird die Kleidung des Toten, die bisher am Altar hing, auf den Strohteppich gelegt. Somit wird im schamanistischen Sinne der Tote symbolisch hingelegt. Danach wird die Kleidung säulenförmig gerollt und hingestellt, so dass die Figur *yöngdonmari* entsteht, vor der die Schamanin ein langes, beschwörendes schamanistisches Lied singt: In diesem gerollten säulenförmigen Gebilde befinden sich Hefe und das in einem Reisbecher aufbewahrte *nök* („Seele des Toten“).¹⁷⁶ Darauf wird der Eisendeckel eines Kochtopfes gedeckt, der wie ein *kat* („traditioneller Hut“) als Kopfteil fungiert. Mit dieser Konstruktion wird das Urbild des menschlichen Körpers nachgebildet. Bild meint hier die mimetische Konstruktion als Abbild des Körpers.¹⁷⁷ Es ist aber nicht nur eine bloße Abbildung des menschlichen bzw. männlichen Körpers. Darüber hinaus wird hier wieder die Kleidung des Toten, die bisher beim *kut* verwendet worden war, mit ins Spiel gebracht. In diesem Sinne kann man sagen, dass das *yöngdonmari* etwas ist, das auf dem Abbild des menschlichen Körpers das Bild des verstorbenen Körpers überlagert und verdoppelt. An diesem Ding (Körper) ist der Aspekt des Bildes, nämlich sein „Doppelsinn“ deutlich zu erkennen.¹⁷⁸ Er ist weder Leichnam noch Körper, sondern die Figur einer Doppelgestalt, die sowohl als Bild als auch als Abbild fungiert.¹⁷⁹ Diese Figur wird insbesondere durch die Konfiguration zusammen gehalten, die ihm Beweglichkeit und Lebendigkeit verleiht. Denn das *yöngdonmari* ist kein reines Artefakt, das handwerklich vorgefertigt ist, sondern es besteht aus einem Gegenstand, der aus verschiedensten Materialien zusammengesetzt ist. Diese lose zusammengesetzte Konstruktion, die droht auseinander zu fallen, wird von zwei Personen zusammengehalten. Zum einen hält die Frau des Toten, also die Witwe, den Kopfteil, eine andere Person hält den Rumpfteil. Somit entsteht eine Konfiguration zwischen den Körpern: Zwei lebendige leibliche Körper und eine Ding-Figur, der die Kraft des Zusammenhaltens und die Spannung lebender Körpern zur Verfügung gestellt wird. Dazu kommt der Körper der

176 Das *nök* ist ein schamanistisches Instrument aus dem traditionellen weißen Papier *hanji*. Die Gestalt des Menschen wird in der Größe von ca. 20-25 cm ausgeschnitten; das Geschlecht wird unterschiedlich symbolisiert: z. B. bei einem Mann mit einem Hut *kat*, bei Frauen mit offenen Haaren. (vgl. ebd. S. 208).

177 Vgl. Kamper. 1997, S. 589.

178 Ebd.

179 Brandstetter und Peters (Hg.). 2002, S. 9.

Schamanin, die in der nächsten Szene diesen nachgebildeten Toten waschen wird. Hierbei wird eine Szene konstituiert, in der drei Frauen um die senkrecht stehende Figur sitzen und die rekonstruierte Ding-Figur anblicken. Diese Konfiguration wird durch die Blicke qualitativ zusammen gebunden und intimisiert. Hierbei bildet sich ein Ort der körperlichen und bildlichen Gemeinschaft, in der sich die Blicke um das *yöngdonmari* verschränken. Diese Verschränkung der Blicke am Körper passiert nicht nur zwischen den Akteuren bzw. zwischen den Gesehenen, sondern auch bei den Sehenden, in deren Folge eine erweiterte Gemeinschaft des Sehens hergestellt wird.

(3) Dritte Station der Sehbahn - Verschränkte Blicke um das *yöngdonmari*

Nun wird das *ssikkim* („das Waschen/die Reinigung“) durchgeführt: Die Schamanin feuchtet einen Besen mit verschiedenen Arten von Wasser an (Duftwasser, Kräuterwasser und klares Wasser)¹⁸⁰ und reinigt das *yöngdonmari* nach und nach mit sorgfältigem Wischen und trocknet es danach mit einem Handtuch. Damit wird die Seele des Toten gereinigt und von der Unreinheit des Diesseits befreit. Hierbei singt die Schamanin die Gesänge zur Einführung ins Jenseits. Mit dieser Waschung wenden sich die *kut*-Handlung dem Höhepunkt in der ikonischen Anordnung zu.

Anschließend kommt die *kut*-Handlung „Aufheben der Seele“, in der die Seele aus *yöngdonmari*, diesem gereinigten symbolischen Körper, emporgehoben wird. Auf den schwarzen Eisendeckel („der Kopfteil“) legt die Schamanin das *chijön* und das *nök*, dann hebt sie alles langsam in die Luft hoch. Die Blicke der Zuschauer richten sich auf das Gesehene und verfolgen, ob die Seele des Toten aus dem Leichnam-Körper abhebt. Wenn das *chijön* nach oben aufsteigt, bedeutet das, dass die Seele zufrieden gestellt ist und von der Erde getrennt wird.

Diese Szene ist hinsichtlich der phänomenalen Wahrnehmung der Sehbahn eine Fortsetzung der oben beschriebenen körperlichen Konfiguration. Um das *yöngdonmari* herum bildet sich eine im Kreis sitzende Gemeinschaft der Blicke, in der die Anwesenden in ihrem leiblichen und körperlichen Dasein den Abwesenden erblicken. Die Blicke zwischen den Gesehenen (den Akteuren des *kut*) sind in ihrer leiblichen Anwesenheit intensiver verbunden. Sie spüren blickend bzw. blicken spürend, ob die Seele des Toten aus dem Leichnam-Körper abgehoben hat. Hierzu kreuzen sich auch die Blicke der Zuschauenden an dem Ort der Bilder: Hier sehen

180 Yi. 2002, S. 217.

wir die Entstehung eines Bildes in Bezug auf den Tod. Nach Belting „bekommen [wir] paradoxerweise etwas zu sehen, das dennoch gar nicht da ist. In ähnlicher Weise findet ein Bild seinen wahren Sinn darin, etwas abzubilden, was abwesend ist und also allein im Bild da sein kann. Es bringt zur Erscheinung, was nicht im Bild ist, sondern im Bild nur erscheinen kann.“¹⁸¹ In diesem Akt des Sehens verschränken sich die Blicke, sodass eine Gemeinschaft der Blicke, ein „Wir“, entstehen kann. In diesen Blicken treffen sich Sehende und die Gesehenen im Erstarren angesichts der Toten, wobei ihre leibliche Körperpräsenz als mediale Bedingung vorausgesetzt ist. So werden sie Augenzeugen der gegenwärtigen und flüchtigen Epiphanie des Verstorbenen im *nōgolligi* („Aufheben der Seele“).

(4) Vierte Station der Sehbahn - Kontaktbild

Die durch die Kontakte der leib-körperlichen Konstellation und der Blicke entstandene imaginäre Bildlichkeit des Toten wird in der *kut*-Handlung „Aufheben der Seele“ weiterhin intensiviert, indem das Sehen-Wollen zum Berühren-Wollen umschlägt, bzw. durch das Berühren das Sehen erfüllt wird.¹⁸² Die Schamanin hält mit der Hand das *nōk* und *chijōn*, die in der vorherigen Handlung von dem *yōngdonmari* entfernt worden sind, und legt diese auf den Kopf der Witwe, wobei sie einen beschwörenden Gesang anstimmt. Diese an sich einfach erscheinende Szene verleiht dem Wahrnehmungsprozess der gesamten Sehbahn eine überraschende Intensität. Die Blicke der Witwe bleiben auf ihren Knien ruhen. Ihre Augen richten sich schräg nach unten, wobei man nicht beurteilen kann, ob ihre Augen offen oder geschlossen sind. Man könnte sie fast für eine Blinde halten. Diese pathetische Geste und Gebärde lässt sich nach der Bildtheorie von Kamper so interpretieren, dass sich die Frau weder an ihren verstorbenen Mann erinnert noch ihn vergessen hat.¹⁸³ Sie spürt hier und jetzt die Anwesenheit ihres verstorbenen Mannes und zwar mit dem ganzen Körper.

In dieser Gemeinschaft der Blicke vermittelt die Schamanin die Kontakte in Form der Berührung zwischen der Witwe und ihrem verstorbenen Mann. Das ist ein komplexes Phänomen, das im Sinne von Didi-Hubermann als Kontaktbild beschreibbar ist. Kontaktbilder sind „komplexe Bilder. Zwischen „etwas berühren“ (der Abdruck als solcher) und „jemanden berühren“ (in dem hervorgerufenen Blick) gibt es immer eine Komplexität, eine Vermittlung, ein eingeschobenes Supplement.“¹⁸⁴

181 Belting. 2001, S. 144.

182 Didi-Huberman, Georges: *Phasmes*. Köln: 2001, S. 30.

183 Kamper. 1997, S. 593.

184 Didi-Hubermann. 2001. S. 36.

Diese Kontaktbilder vollziehen sich nicht nur bei der Witwe, die ihren verstorbenen Mann leiblich zu spüren scheint, sondern auch bei den Sehenden, die in der Distanz das Geschehen wahrnehmen. D. h. diese Szene ist symptomatisch wie ein „Punktum“¹⁸⁵ in der Form, dass die Papierstreifen des *chijōn* nicht nur den Kopf der Witwe berühren, sondern auch unseren Kopf „flüchtig streifen, so dass sie uns doch berühren.“¹⁸⁶ „Die Kontaktbilder sind also keine absolut unmittelbaren Bilder. [...] Eher schon sind sie Bilder, die der optischen Distanz ein wie auch immer geartetes Symptom der Berührung zufügen, so dass wir spüren, dass unser Blick etwas berührt.“¹⁸⁷ Dieses bildliche Zusammentreffen zwischen dem Toten und den Lebenden durch Kontaktbilder nenne ich „ikonische Berührung“.

Dies ereignet sich zunächst durch die Verschränkung der Blicke um die Konstruktion *yōngdonmari* in den Stationen (2) und (3) und danach durch den Anschluss an die Kontaktbilder in der Station (4). Wenn man diese Szene im Hinblick auf die gesamte visuelle räumliche Anordnung markiert, dann ist diese Szene als Mittelpunkt zu betrachten, und im Hinblick auf die zeitliche Prozessualität markiert sie den Höhepunkt des Rituals.

Vor allem scheint der Vollzug der Aufhebung der Seele in dieser ikonischen Auseinandersetzung entscheidend zu sein; er fungiert als ein Wendepunkt des Übergangs im weiteren Ablauf, weil das Aufheben der Seele als ein Zeichen dafür gedeutet wird, dass Traurigkeit und Leiden der Seele des Toten definitiv gelöscht sind, ausserdem, dass das *puri* gelungen ist. Im Sinne von Van Genneps „Übergangsriten“¹⁸⁸ ist das als eine Ablösungsphase des Toten vom Diesseits zu betrachten, in der die Seele des Toten von dieser Welt abgehoben und getrennt werden muss, damit er in die Welt der Toten überführt und ins Jenseits integriert werden kann. Diese Trennungsphase ereignet sich jedoch paradoxerweise derart, dass das trennende Moment bezogen auf das Körperbild mit einem tiefen und intensiv vollzogenen Berührungsmoment zusammenfällt. Die beschriebenen Stationen charakterisieren einen „Ort der Bilder“, an dem sich am intensivsten mit der Lösung der Leiden zwischen der Seele des Verstorbenen und der Lebenden auseinandergesetzt wird. Um *puri* zu erreichen, setzen sich die Witwe und die anderen Trauernden selbst für die Abbildung des Toten bei der Entstehung der Konstruktion ein und konfrontieren sich selbst mit dem Abbild, sodass die

185 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: 1989, S. 36.

186 Didi-Hubermann. 2001, S. 30.

187 Ebd. S. 37.

188 Vgl. Van Gennep. 1999, S. 13-24.

ikonische Berührung zustande kommt. Das ist ein Übergangsmoment des *hanp'uri* („Lösung der Leiden“), wo der Pathos am Körper, an der Gebärde zur Erscheinung kommt.

Es sind keine Bewältigungsversuche der Krise in der Vorstellung oder durch den sprachlichen Diskurs, die durch passives Zuschauen oder Anhören möglich sind. Hier werden die absolute Kopräsenz der Beteiligten, ihre Präsenz und ihre körperliche Involvierung ins Geschehen beansprucht.

(5) Fünfte Station der Sehbahn - Das Sehen des Verschwindens

Nach dem in der vorherigen Szene die Seele aus dem *yõndonmari* enthoben wurde, wird das *yõndonmari* wieder in seine Bestandteile zerlegt; die Schamanin entfernt tanzend den Eisendeckel, dann rollt sie den Strohteppich auseinander. Diese Tatsache ist auf der Bildebene wie folgt zu verstehen: Das *yõndonmari* bzw. die „unerträgliche Abwesenheit“¹⁸⁹ des Toten in der Bildlichkeit, die in der vorherigen Szene erblickt und berührt wurde, soll beseitigt und bewältigt werden, da die Gemeinschaft der Blicke dem Bild, d. h. dem Tod nicht standhalten kann, weil ein Bildhaben bzw. den Tod zu haben die Lebenden zu sehr irritiert. Die Toten müssen ins Jenseits geleitet werden, damit die Grenze zwischen Leben und Tod und somit die Naturordnung wiederhergestellt werden kann. Das erkennt Belting auch im Diskurs des Bildes; „Das Bild machen war dabei wichtiger als das Bilderhaben, weil man damit aktiv auf eine Störung in der Lebensgemeinschaft reagierte und gleichsam die Naturordnung wiederherstellte.“¹⁹⁰ In diesem Sinne ist diese Handlung ein klares Manifest der Lebenden gegenüber dem Toten. Der Tote soll die Welt der Lebenden nicht mehr stören und sich auf seinen eigenen Weg, nämlich den in die Welt der Toten, begeben.

(6) Sechste Station der Sehbahn - Das Ende der Sehwege

Als nächste Handlung findet *kiltakki* („Schaffung der Wege“) statt: Hier wird der Weg ins Jenseits für den Toten gebahnt.¹⁹¹ Dieser Weg wird vom *anbang* nach draußen also in Richtung des Hofes in Form einer Stoffbahn aus Leinen rekonstruiert. Diese Stoffbahn ist im schamanistischen Kontext ein Symbol für eine Brücke bzw. einen Weg, die Jenseits und Diesseits miteinander verbinden sollen. Anschließend schiebt die Schamanin das auf dieser

189 Belting. 2001, S. 143.

190 Ebd. S. 146.

191 Zu bemerken ist, dass vor dieser *kut*-Handlung eine singende *kut*-Handlung *hũisõl* stattfindet. Deren Inhalt besteht aus dem beschwörenden Wunsch, die Seele des Verstorbenen möge auf dem Weg ins Jenseits die Prüfung der Übergangstür gut überstehen.

Stoffbahn liegende *nöktangsök*¹⁹², in das die symbolische Figur für die Seele des Toten gesetzt ist, nach draußen.¹⁹³ Das ist als Bild der „Reise“ zu verstehen, das der Metaphorisierung des Todes dient.¹⁹⁴ Diese Station fungiert im Sinne von van Gennep als ein transformativer Integrationsritus, innerhalb dessen der Tote ins Jenseits überführt wird.¹⁹⁵

An der Endstation der Sehbahn *kiltakki* kann man erkennen, dass das Material der Stoffbahn dasselbe ist, mit dem das *kop'uri* in der ersten Sehbahn begonnen wurde. Diese Materialität zieht sich bis zur Endstation der Sehbahn, wobei sie aber der Verwandlung unterliegt. In diesem visuellen Umwandlungsprozess erfolgte das *puri*: Ab der 2. bis zur 4. Station entsteht ein „Ort der Bilder“, in dem die Lebenden und die Seele des Toten zusammenkommen, um ihre Leiden und Traurigkeit auszutauschen und ihre Disharmonien zu lösen, worauf sich eine endgültige Wende ereignet.

In den 5. und 6. Stationen geben die Lebenden dem Toten klare Hinweise für seinen Weg ins Jenseits, also die Überführung der Seele des Toten ins Jenseits, damit die Grenze zwischen Leben und Tod und somit die Naturordnung wieder hergestellt wird und die Welt der Krise hinter sich gelassen werden kann.

Folglich kann man sagen, dass die Reinigung der Seele *ssikimgut* auf der Insel Chindo und ihre Überführung ins Jenseits, d. h. die damit verbundene Krisenbewältigung der Lebenden dann gelingt, wenn die Leiden des Toten durch die *puri* definitiv gelöscht werden. Der Prozess der Problem- bzw. Krisenlösung wird transformativ im „Ort der Bilder“ aufgezeigt, indem die emotionellen Probleme zwischen den Lebenden und dem Toten auf der ikonischen Ebene pathetisch aufgerufen (bei *kop'uri*), langsam gereinigt (im reinigenden Ritus) und befreiend aufgehoben (bei der Aufhebung der Seele) werden. Die Handlung von *puri* der Krise wird durch die ikonische Visualisierungsstrategie rekonstruiert. In ihr wird gezeigt, wie die Teilnehmenden bzw. Sehenden von der Wirkung des Rituals als der Lösung der Krise überzeugt werden. Diese deiktische Charakteristik der rituellen symbolischen Transformation trägt enorm zur Bewältigung der Krise bei.¹⁹⁶ Der Beweischarakter zeigt sich am deutlichsten in der *kut*-Handlung *ogugaru* („Ogu-Pulver“). Hier wendet die Schamanin durch die Spur des

192 Yi. 2002, S. 208. *nöktangsök* (Kiste, die die Seele der Verstorbenen bewahrt); auf dem Fundament (ca. 30 cm) werden die Figuren der buddhistischen Gottheiten *p'albosal* dargestellt (aus Papier ausgeschnitten), die mit Blumen und Lampen geschmückt sind. Es handelt sich dabei um symbolische Verkehrsmittel der Seelen für den Transport ins Jenseits.

193 Ebd. S. 217.

194 Macho. 1997, S. 946.

195 Vgl. Van Genneps. 1999, S. 13-24 und vgl. Yi. 1998, S. 203.

196 Yi. 1998, S. 187.

auf Papier gefilterten Mehlpulvers eine ikonische Wahrsagerei an und sagt voraus, als was der Tote im nächsten Leben - z. B. Spur des Menschenfußes, Vogel, Schlange etc. - wieder geboren wird. So bekommen die Familienangehörigen eine ikonische Bestätigung, dass der Tote definitiv ins Jenseits überführt wurde.¹⁹⁷ Dieser Akt fungiert als letztes Hilfsmittel zur Integration der Hinterbliebenen in die Gemeinschaft der Lebenden.

197 Ebd. Diese Handlung, die nach dem Ritual nur vor den Familienangehörigen zu zeigen ist, ist in meiner Videoaufzeichnung nicht enthalten, deshalb erschließe ich sie mit Hilfe des ethnographischen Materials.

3.2.1.3 Resümee: Inszenierung der Krise/des Todes und die Gebärde des Pathos

Die Performativität des *ssikkimgut*, die hier unter dem Aspekt des Körperbildes untersucht wurde, besteht in der Krisen-Konzeption. In diesem *kut* wird eine Übergangswelt rekonstruiert, in der der Tod körperlich dargestellt wird: Hier wird die Wirklichkeit des Todes noch einmal bewusst inszeniert, indem der Lebende, durch die Konfrontation mit dem biologischen Tod bewusst die Übergangszeit zwischen Leben und Tod nachvollzieht. Dadurch wird ein zweiter „kultureller Tod“¹⁹⁸ auf der imaginären Bildebene konstruiert.

Die erste Hälfte des Rituals, in dem der *chijönch‘um* für die Seele des Toten und die anderen Gottheiten aufgeführt wird, ist als Epiphanie des Toten zu charakterisieren. Das Körperbild des Toten wird mittels der in der Luft flüchtig erscheinenden Figuren evoziert, deren ikonischer Seinsmodus ein performatives „Dazwischen“ ist. Die Luft-Figur „Vogel“ zeigt sich durch den ästhetischen Entzug der Handlungsvollzüge. Demnach wird sie in fortwährendem Übergang zwischen Erscheinen und Verschwinden geboren.

Durch diese die Grenze überschreitenden Szenarien wird eine Übergangswelt zwischen Leben und Tod rekonstruiert. Hierbei nehmen die Trauernden Tod nicht als eine Vorstellung oder als eine Vorwegnahme des Todes, sondern als eine Wirklichkeit bewusst wahr. Denn die Wahrnehmung der Krise des Todes ereignet sich durch die bildliche und körperliche Auseinandersetzung, die die Prozessualität, Allmählichkeit und den umkehrenden Verdopplungs- und Wiederholungscharakter dieses Rituals kennzeichnet. Dadurch wird die Krise bzw. der Tod ästhetisch erfahren und einverleibt.

Hierbei wird sowohl die Stabilisierung und Beruhigung der erregten Emotionen bei den Beteiligten als auch die distanzierende Wahrnehmung auf die Welt und sich selbst bzw. die bewusste Wahrnehmung des eigenen leiblichen Befindens hervorgebracht, die letztendlich der Krisenbewältigung dient.

In der zweiten Hälfte des Rituals zeigt sich seine Performativität darin, dass die Krise des Todes durch die „Blicke der Gemeinschaft und die ikonische Berührung“ in der magischen Präsenz flüchtig erfahren wird.

Der Lebende begegnet der Seele des Verstorbenen durch die Vermittlung der Kontaktbilder und der gemeinschaftlichen Blicke, wobei die Kopräsenz, ferner die körperlichen Praktiken

198 Yi. 1998, S. 203.

der Trauernden unverzichtbar sind und dadurch schließlich die Gebärde des Pathos erzeugt wird. Das ereignet sich im ikonischen Berührungsmoment, in dem die Lebenden zu der Erkenntnis kommen, dass die Seele des Toten vom Leiden erlöst wurde, und dass er sich entschieden hat, sich von den Lebenden zu trennen, so dass ebenfalls die Lebenden den Entschluss fassen können, sich definitiv von der Seele des Toten zu trennen und sie ins Jenseits emigrieren zu lassen. Hier ist zu erkennen, dass das *hanp'uri* („Lösung der Leiden“) einen Moment der Verwandlung und Wende in sich trägt, dessen Gemüts- und Gefühlszustand durch die Gebärde des Pathos gekennzeichnet ist. Hierbei wird das Pathos dem Körperbild eingeschrieben. Die Reinigung der Seele im *ssikkimgut*, das auf der Insel Chindo praktiziert wird, und ihre Überführung ins Jenseits sowie die damit verbundene Krisenbewältigung der Lebenden gelingt, indem sich die ästhetische theatrale Qualität der Verwandlung in der Gebärde des Pathos äußert.

3.2.2 Körper-Bewegung. Die Falte in/mit den Tüchern

„Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, dass das Wasser und seine Flüsse, die Luft und ihre Wolken, die Erde und ihre Höhlen, das Licht und seine Feuer selbst in sich unendliche Falten sind.“¹⁹⁹

In seinem Essay „Die Ästhetik und Philosophie Koreas“ weist Park Yöng-suk darauf hin, dass die Berge in Korea, das zu 70 Prozent aus Gebirge besteht, als Falten der Erde wahrzunehmen sind²⁰⁰, und ferner dass diese faltenreiche Kurvenlinie der Gebirge Koreas oft in der traditionellen Malerei aufgegriffen wurde. Diese ästhetische Wahrnehmung der Natur ist in der koreanischen Kultur und Kunst überall wieder zu finden. Beispielsweise spiegelt die Architektur von *tangjip* (‚schamanistischer Schrein eines Dorfes‘) diese Naturwahrnehmung wider: Die *kiwa* (‚Ziegel‘) am Dach werden im spiralen Muster kurvenförmig gestapelt, so dass man insgesamt die Gestalt des Daches einem Bewegungsmuster gleicht, als ob ein Vogel in den Himmel zu fliege.²⁰¹ Die Dächer der traditionellen Häuser haben ebenfalls meist diese Flügelform. Auch im *kut* zeigt sich deutlich diese Erscheinung. In diesem Kapitel geht es daher um die Bewegungsdynamik des *kut*, die eine performativ hervorgebrachte Inszenierung der Natur aufweist.

Die Performativität des *kut* wird im Folgenden unter dem Aspekt der körperlichen Bewegung bzw. der durch sie vollzogenen Faltenbewegung untersucht: Die körperliche Bewegung des Schamanen, wird hier als mediale Vermittlungsinstanz der Wahrnehmung verstanden, durch die einerseits die Handlung vollzogen und andererseits wahrgenommen wird. Die körperliche Bewegung im Ritual lässt sich nach Wulf und Gebauer als „elementare Weise“ der symbolischen Handlung betrachten und definiert sich als Dazwischen, nämlich zum einen zwischen der sinnlich wahrnehmenden Welt und dem Subjekt und zum zweiten als ein Medium, das zwischen dem Handelnden und dem Zuschauenden vermittelt.²⁰² Dieser Aspekt wird hier in Bezug auf die Materialität der schamanistischen Instrumente aus Stoff, d. h. der Gewänder, Tücher/ Schleier/ Streifen, und der schamanistischen Instrumente wie Fächer, Messer und Flagge dargelegt. Hierbei werden die Phänomene der Faltenbewegung „Falte und

199 Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: 2000, S. 198.

200 Park, Yong-suk: *Han'guk-üi mihaksasang (Ästhetik und Philosophie Koreas)*. Seoul: 1990, S. 63.

201 Ebd. S. 68ff.

202 Vgl. Gebauer und Wulf. 1998, S. 24-25 und S. 137.

Faltung“ beobachtet, die sich durch die körperliche Bewegung des Schamanen an/mit den schamanistischen Gewändern, Tüchern und Schleiern vollzieht, und die in Kombination mit den anderen Instrumenten wie Fächer, Flagge, Rassel zur Erscheinung kommt. Es handelt sich hier um die Materialität der Faltenbewegung, sowie um ihre Körperlichkeit und Räumlichkeit, wobei schließlich dargelegt werden soll, wie die Naturhaftigkeit, vitale Lebendigkeit und Verwandlungspotenz in dieser performativ hergestellten Faltenbewegung bei den charismatischen Schamanen ästhetisch zur Erscheinung kommt. Diese beschreibe ich als ekstatische Ästhetizität bzw. Inszenierung der Ekstase.

Das wird im Folgenden anhand des *chinjökkut* des Schamanen Yi und des Gemeinschaftsrituals für reichen Fischfang, das an der Westküste Koreas abgehalten wird, des *Sōhaean p'ungöje*, sowie des *paeyönsingut* (1988 und 2002) hier aufgezeigt.²⁰³ Diese Rituale werden von den *kangsinmu* aufgeführt, die im Gegensatz zu den sich durch Künstlichkeit auszeichnenden erblichen Schamanen von ihrer spirituellen Macht und Kraft der Besessenheit und des Trancezustands ausgehen.

Die Art dieser Schamanen ist in Bezug auf die Materialität der Faltenbewegung signifikant, denn das Phänomen der Falten und Faltenbewegung mittels Stoffen ist bei den charismatischen Schamanen besonders ausgeprägt. Die charismatischen Schamanen besitzen und verwenden zahlreiche verschiedene schamanistische Gewänder (*mubok*) und schamanistische Instrumente (*mugu*). Z. B. wenn der charismatische Schamane eine bestimmte Gottheit für eine *kut*-Handlung anruft, trägt er das Gewand, das diese Gottheit symbolisiert. Dazu kombiniert er die entsprechend anderen symbolischen Instrumente wie Fächer, Messer (*wöldo*) oder Schamanenrassel (*pangul*). Damit beginnt die rituelle Handlung für eine bestimmte Gottheit.

203 Das Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang an der West-Küste

Aufführungsorte und Zeit:

Im Rahmen des Gemeinschaftsrituals für reichen Fischfang an der Weste Küste Koreas wurden zwei *kut*-Rituale veranstaltet, die an unterschiedlichen Orten aufgeführt wurden. Zum einen wurde am 1. Juni 2002 am Hafen im Park Ch'insu das *kut* ca. 6 Stunden durchgeführt. Zum anderen wurde auf dem Schiff im Meer, nicht weit vom Hafen entfernt, am 2. Juni 2002 ca. 6 Stunden lang das *paeyönsinje* aufgeführt.

Personen: Die Große Schamanin (*mansin*) Küm-hwa Kim, die weitere Schamanen und Musiker.

Diese Rituale sind als Kulturdenkmal Nr. 82 *na* eingetragen. Der Ursprung dieses *kut*-Rituals stammt aus der nordkoreanischen Region Hwanghae, sie spiegeln das Nomadentum und die Jagdkultur des nördlichen Koreas bzw. Nord-Asiens wieder.

3.2.2.1.1 Konstitutionsbedingungen der Faltenerscheinung im *kut*

3.2.2.1.1 Zur materiellen Vorbedingung

Zuerst soll die Konstitutionsbedingung der Faltenbewegung an den Materialien der schamanistischen Trachten und ihre Charakteristik beleuchtet werden. Es ist zweierlei Dinge zu betrachten. Zum einen die materiellen Vorbedingungen, die sich auf kulturelle und ethnographische Komponenten beziehen, zum anderen die umweltbezogenen räumlichen und klimatischen Vorbedingungen.

Erstens: Die charismatischen Schamanen tragen im *kut* einen *hanbok* („traditionelle koreanische Tracht“) als Basis-Kleidung bzw. Innen-Kleidung, über diese werden die schamanistischen Gewänder getragen. Der konstitutive Faktor der Körperbewegung ist eng mit dem Konzept der traditionellen Tracht verbunden, sie prädeterminiert die gesamte Dynamik und Ästhetik. Da die meisten Schamanen in Korea weiblich sind und der männliche Schamane auch den *hanbok* für Damen trägt, reicht es aus, die Alltagskleidung verheirateter Frauen zu beleuchten.²⁰⁴ Das Hauptmerkmal des weiblichen *hanbok* sind die vielen Falten. Das weibliche *hanbok* besteht aus zwei Teilen: Die Oberkleidung (*chögori*) hat halbmondförmige Ärmel, die Kurvenlinien aufweisen. Die Länge des *chögori* reicht bis halb über die Brust. In der Höhe der Brust hängen zwei bis zu den Knien reichende streifenförmige Bänder, geannt *korŭm*.

Der Unterrock *ch'ima* ist eine Art von Faltenrock, der aus einem großen viereckigen Tuch besteht. Beim Tragen wird er oberhalb der Brust gebunden und fällt in Falten bis zu den Füßen.

Aufgrund dieser konzeptuellen Bedingung der Basiskleidung ist die Linie und Bewegungsstruktur des Rumpfs und des unteren Körpers nicht sichtbar. Somit zeigt sich der Gang nicht direkt. Im Gegensatz zum faltenreichen Rock, ist die Frisur der verheirateten Frauen durch große Schlichtheit gekennzeichnet: Die Haare werden nach hinten hoch gebunden und mit einer langen Haarnadel (*pinŷo*) gehalten. Somit verdeckt die Frisur weder die Körperbewegungen noch die Falten der Gewänder und dadurch, dass sie so schlicht gehalten wurde, wird die Aufmerksamkeit auf die Tracht und deren Faltenbewegungen gelenkt.

204 Die Form der Tracht und der Frisur in der traditionellen Gesellschaft sind je nach Geschlecht, Status (verheiratet oder ledig) und Alter unterschiedlich.

Der Faltenrock des *hanbok* fungiert als Innenraum, der mit Falten ausgekleidet ist, und steht in Interaktion mit den schamanistischen Gewändern, die als Oberbekleidung darüber getragen werden. Je nach der körperlichen Bewegung fungiert dieser Innen-Faltenrock wie ein energetisches Feld und lädt die Spannkraft der körperlichen Bewegung auf.

Der zweite wichtige Punkt ist, dass der charismatische Schamane die Gewänder vielfach übereinander zieht. Ein prägnantes Beispiel dafür ist die *kut*-Handlung *chesök*. Im Ritual an der Westküste Koreas trägt die Schamanin das traditionelle Alltagskleid, also einen Rock (*ch'ima*), die Oberkleidung (*chögori*) als Basiskleidung und darüber einen roten Rock (*hongch'ima*), dazu ein jadegrünes Innengewand (*k'waeja*) und als oberste Kleidung das *changsam* („weißes Gewand“), worauf rote breite Bänder wie eine Weste gehängt und im Rücken in Schmetterlingsform gebunden werden. Um den Hals trägt sie eine lange buddhistische Halskette aus 108 Perlen. Um den Kopf wird ein schwarzes Haarband gebunden und darauf eine weiße Haube (*kkotkkal*)²⁰⁵ getragen. In diesem Kleidungskonzept für die *kut*-Handlung *chesök* werden also drei verschiedene Kleidungsstücke unter dem *changsam* getragen. Diese Vielfalt und das polyphonische Übereinanderziehen der verschiedenen Trachten kommen nicht nur in diesem *changsam*-Konzept vor. Nach den Ergebnissen meiner Feldforschungen ist es ein allgemeines Phänomen bei den charismatischen Schamanen. Wenn viele Gottheiten gleichzeitig eingeladen werden sollen, dann kann der Schamane zwei bis fünf Gewänder übereinander tragen, wobei er die Gewänder offen lassen oder mit streifenartige Bändern *korüm* lose verbinden kann, so dass die „mehrstimmigen“ Schichten der Gewänder zwischen den wellenförmigen Zwischenständen sichtbar werden. Die Bewegungen der übereinander getragenen Gewänder fungieren „wie eine elastische und formlose Membran, wie ein elektromagnetisches Feld“²⁰⁶. Jede Schicht ist ein Labyrinth an Falten.

205 Dreieckig gefaltet und aus Seide oder Papier.

206 Vgl. Deleuze. 2000, S. 127.

3.2.2.1.2 Zur räumlichen und klimatischen Vorbedingung

Der inverse Verwandlungsmoment der Faltenscheinung hinsichtlich der materiellen Wahrnehmung der Falte, d. h. ihrer Intensität und Extensität, hängt mit den umweltbezogenen räumlichen und klimatischen Vorbedingungen zusammen.

Erstens: Meine Feldforschungen ergaben, dass der Schamane seine symbolischen Tänze auf einer kleinen Tanzfläche vollzieht. Er tanzt und führt die gestischen und singenden symbolischen Handlungen auf einem Strohteppich einer Größe von ca. 2,5 x 2,5 m aus. Um den gesamten *kut* durchzuführen, benötigt man prinzipiell verschiedene Räume, z. B. im *chipkut* („häuslicher *kut*“) werden das Wohnzimmer (*anbang*), der Innenhof (*madang*) und ein Raum vor der Eingangstür verwendet. Im Fall des Gemeinschaftsrituals, z. B. für Prozessionen werden, während des Rituals auch ganze Plätze des Dorfes in Anspruch genommen. Aber der Raum, wo der Altar aufgestellt ist und getanzt wird, ist nur knapp bemessen. Z. B. wird der Altar in einen Schrein, unter einen Baum, vor einen Felsen oder auf ein Schiff gestellt.

Zweitens: Das Geschehen der Faltenbewegung hängt mit den klimatischen und geographischen Bedingungen zusammen, weil das *kut* meistens im Außenraum stattfindet. Im Allgemeinen beschreibt man das Wetter in Korea mit einem Sprichwort: „*samhan-saon*“. Nach diesem Sprichwort geht man davon aus, dass es drei Tage lang kalt und dann vier Tage warm ist. Man pflegt den Termin des *kut* auf einen „guten“ Tag zu legen. Da Korea, geographisch gesehen, eine von Meer umgebende Halbinsel ist, ist die Luftströmung windig, deshalb herrscht meistens eine wellenartige Brise, die in das *kut* einbezogen wird. Die Gemeinschaftsrituale an der Ost-, West- und Süd-Küste sind die üblichen Beispiele, bei denen man das beobachten kann: Die kleine Tanzfläche lässt einen die ganze Falten-Bewegung des Gewandes optisch fokussiert und verstärkt wahrnehmen. Die klimatischen Bedingungen wie das helle Sonnenlicht lassen die Stoffe, meistens aus Seide, schillernd glänzen. Die Luft und der Wind erfassen die Gewänder und lassen die Stoffe so schwingend tanzen. Die Röcke und Gewänder bauschen sich auf, kräuseln sich, schlagen Falten und entfalten ihre ganz Pracht.

Durch diese räumlichen (Licht) und klimatischen (Luftbewegung) Komponenten erhält das ganze Spektakel eine gewisse Intensität. Diese mit der Wahrnehmung verbundene Intensität,

die die innere Eigenschaft der extensiven Faltungs-Reihen wie z. B. Höhe, Klangfarbe, Wert oder Sättigungsgrad einer Farbe bestimmt, ist eine konstitutive Komponente, die die Faltenbewegung ereignishaft macht.²⁰⁷

Diese Vorbedingungen drücken sich im koreanischen Schamanismus auf spezifische Weise aus, nämlich in der Inszenierung der Ekstase bzw. der Natur(geister), die ich im nächsten Kapitel erläutern werde.

207 Deleuze. 2000, S. 127.

3.2.2.2 Die Figur im Vollzug der Faltenbewegung

3.2.2.2.1 Amorphe Faltenfigur - Das Gewand als bewegte Maske

Leinwandartige Figur 1: Zuerst betrachte ich die *kut*-Handlung für *Pulsa-Hogu* im *chinjökkut*, in der die buddhistischen Götter eingeladen, unterhalten und wieder verabschiedet werden. Diesem *kut* ist als Funktion der Schutz vor der Pockenkrankheit bei Kindern zugeschrieben. In der *kut*-Handlung trägt der Schamane Yi die Regenbogen-Tracht (*wönsam*) über einem roten Rock mit vergoldeten Mustern: Er hält in den ausgestreckten Armen ein rotes Tuch (die Größe ist ca. 1,5 qm) mit goldenem Muster vor sein Gesicht und die Schultern. Sein Oberkörper wird durch den Schleier verhüllt, so dass sein Gesicht verdeckt wird. Dabei führt er die in den Himmel hüpfende stampfende Handlung *tomu*²⁰⁸ aus und teilt dann die *kongsu* mit. Die sprachliche und lautliche Handlung der *kongsu* geschieht hinter dem in der Luft hoch gehaltenen leinwandartigen Tuch. Dadurch bleibt die Herkunft der Stimme verborgen.

Als nächstes zieht der Schamane die mantelartige Regenbogen-Tracht aus und verhüllt wieder mit dem roten Schleier seinen Kopf und die Schultern. Die Göttin *Pulsa-Hogu* wird noch mal durch die hüpfende stampfende Handlung *tomu* herbeigerufen. Diese *kut*-Handlung dient der Gottheit, deren Gesicht von Pocken befallen ist. Man bezeichnet sie als Braut der *Hogu*. Was real sichtbar ist, sind die goldenen Muster auf dem Schleier, auf dem ständig wellenförmige Falten kommen und gehen. Das Gesicht des Schamanen ist verschwunden, das Gesicht der Braut *Hogu* wird auf dem entfalteten Schleier wie auf einer Leinwand imaginiert. Hierbei wird durch das in den Raum gehaltene leinwandartige Tuch eine Figur verkörpert, die aber in der amorphotischen Gestaltung nur flüchtig erscheint und schnell wieder verschwindet, die aber wieder zurückkehrt und droht, als ein von Pocken befallenes Gesicht immer wieder zurück zu kommen. Das „leinwandartige“ Tuch fungiert so als eine bewegte Maske, auf die die Braut der Göttin *Hogu* projiziert wird.

Der Begriff „Maske“ ist hierbei im Sinne von Belting zu verstehen. Nach ihm ist Maske ein Medium, das die Abwesenheit sichtbar macht. Die Maske „lebt von einer Abwesenheit, die sie durch eine stellvertretende Anwesenheit ersetzt.“ Und sie bringt „auf ein und denselben

208 Diese Bewegung wird als eine symbolische tanzende Handlung betrachtet, in der ein/eine Schamane/in Himmel und Erde mittels der die Erde stampfenden und den Himmel erreichenden Bewegung verbindet.

Oberfläche die Verhüllung ebenso zustande wie die Enthüllung.²⁰⁹ Insbesondere in Bezug auf das Gesicht ist das oben beschriebene Phänomen eine räumliche Darstellung der vom Gesicht abgedruckten Maske, welche die Naturgeister sichtbar macht. Die Faltenbewegung des Tuchs maskiert eine imaginäre Mimik der *hogu*-Braut und fungiert so als bewegte Maske.

Umhüllende Figur 2:

In der nächsten *kut*-Handlung für *Todangsansin* („Berggott“) ist eine andere Form der bewegten Maske zu beobachten. Hierbei zieht die Schamanin ihren roten Rock aus. Der Rock wird zu einem quadratischen Tuch und mit diesem umhüllt sie ihren Oberkörper und Kopf. Der um den Kopf gewickelte rote Faltenrock verdeckt die repräsentative und mit der Sprache verbundene „Passage des Körpers“ (das Gesicht und die Vorderseite des aufrecht stehenden Körpers) und fungiert dadurch als eine bewegte Maske, die die Berggottheit sichtbar macht: Infolge der o. e. Handlung erscheint die eingehüllte Körperlichkeit sichtbar, denn die Schleier zeichnen die Konturen der Körperform nach. In dieser amorphotischen Figur erzeugen die Falten eine elastische Spannkraft wie Schwingungen und Kurvenlinien im Fluss der Materie, die durch die Dynamik der körperlichen Bewegung bzw. durch ihr Hüpfen erzeugt wird. In diesem Zustand verkündet die Schamanin die *kongsu*. Die Sprache wird dabei durch den Schleier, der als Membran fungiert, gefiltert. In den wellenförmigen „Ufern“ des Schleiers zeigt sich die Epiphanie der Berggottheit.

Wolken-Figur 3: Die Faltenfigur im *kut* erscheint nicht nur auf der reliefartigen Dimension der bewegten Maske in den Tüchern, sondern auch in einer anderen Form.

Im Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang für die Gottheit Ch‘ilsöng und Chesök trägt die Schamanin ein *changsam* („Gewand“) mit hüllenartigen riesigen Ärmeln. Die Schamanin richtet sich zum Altar und verbeugt sich zur Gottheit. Da die Ärmel aus riesigen langen und breiten Seiden-Tüchern bestehen, verdecken und umhüllen die Tücher während des Verbeugungsaktes (vom Stehen über das Knien bis zum Verbeugen) den ganzen Gesichts- und Kopfbereich. Die Schamanin beugt den Oberkörper nach vorne, bis der Kopf auf den Boden reicht. Hierbei erscheint eine wolkenartige Kontur, mit der sich eine Inversion in der Wahrnehmung vollzieht, so dass bewegende Wolken ihr Gesicht verdecken. Diese Handlung wird sieben Mal durchgeführt, was als *chebaech‘um* („Verbeugungstanz“) bezeichnet wird.²¹⁰ Hierbei nimmt man allmählich im Prozess der Verbeugung wahr, dass diese „Wolken-Figur“ ständig fallend und aufsteigend in der Luft schwebt.

209 Belting. 2001, S. 154.

210 Yang. 2002, S. 64.

Diese in der Luft schwebende Wolkenfigur fungiert ebenfalls als eine bewegte Maske, die durch die Bewegung der Ärmeltücher in der amorphotischen Form erscheint. Denn das Gesicht wird hierbei verdeckt und gleichzeitig wird eine Figur hervorgebracht. Diese Faltenfigur entsteht nicht durch die kontrollierte Drapierung, sondern sie kommt durch die oszillierende Kombination der bewussten körperlichen Bewegung mit dem Volumen und der Masse der Materialien zustande. Hierbei richtet der Wahrnehmende seine Aufmerksamkeit auf die Faltenbewegung, die durch die körperliche tanzende Bewegung erzeugt wird.

Kurz gesagt: Das Gewand fungiert hierbei als amorphose Körperlichkeit, die als bewegte Maske das Gesicht der Götter zur Erscheinung bringt.

Die körperliche Räumlichkeit bei diesen Figuren 1, 2 und 3 ist wie folgend zu verstehen: Der Verhüllungs- und Verschleierungsakt mittels der Tücher und des Gewandes vollzieht sich an der Vorderseite des stehenden Körpers. Infolgedessen entstehen die Figuren der bewegten Maske. Sie hat keine einheitliche plastische Form, sondern sie ist eine Relief-Figur im Raum des Dazwischen, die im oszillierenden Vollzug zwischen der kontrollierten Körperbewegung und der der Kontrolle sich entziehenden willkürlichen Faltenbewegung entstanden ist. Sie offenbart sich in einer flüchtigen Distanz zwischen den Linien, Flächen und der bewegten Räumlichkeit.

3.2.2.2 Die Metamorphosefigur im Möbiusband

In diesem Kapitel wird zum einen dargelegt, wie sich die Körperlichkeit mittels der Faltenbewegung im *kut* äußert, des Weiteren wie diese Körperlichkeit zur bewegten Räumlichkeit verwandelt wird. Das wird am Gegenstand *changsamch'um* („Tanz mit dem *changsam*“) analysiert, der für eine buddhistische Gottheit aufgeführt wird.²¹¹

Bildbeschreibung:

In der vierten *kut*-Handlung *pulsa* im *chinjökkut* trägt der Schamane Yi über einem roten Faltenrock die buddhistische Tracht *changsam* aus Seide. Sie ist konzipiert als eine Robe, deren Unterteil ein gebauschter Faltenrock ist. Auf dem Gewand werden über den Schultern rote Streifen in der Form einer langen Weste gebunden. Auf dem Kopf trägt er eine dreieckig gefaltete Haube. Das Gewand umhüllt den Körper des Schamanen, so dass eine Figur aus gebauschten Falten entsteht. Die aus übergroßen breiten Tüchern bestehenden Ärmel sind verlängert bis zum Boden. Bei den Vorwärts- und Rückwärtsschritten führt er Armbewegungen aus, bei der die hüllenartigen Ärmel in verschiedenen Bewegungspositionen gefaltet werden. Bei diesem s.g. *changsamnollim* („Spiel/Tanz mit dem *changsam*“) ²¹² fliegen die Ärmel durch die Luft, als ob wir zufällig „einen im Wind fliegenden dünnen Schleier“ sehen würden. Hierbei entsteht eine kurvenlineare Faltung der Ärmeltücher, die aber wieder aufgelöst wird. Bevor eine Bewegung beendet wird, wird ein anderer Faltenzug begonnen. Es gibt keine klare Trennung der Bewegung, das Ende und der neue Beginn erfolgen gleichzeitig. Das Ende ist der neue Beginn. Ein zeitlich verwickelter und verschränkter Zwischenraum.

In einer Szene lässt der Schamane die hüllenartigen langen Tuchärmel über seine Hände fließend schwingen; er hält den Rest der Ärmel im Arm, um so die Geister zu besänftigen, danach wirft er die Ärmel in die Luft. Hierbei bildet sich eine amorphotische figürliche Falten-Form, die kurz in der Luft entsteht und wieder verschwindet.

Beim in die Luft springenden Hüfttanz (*tomu-ch'um*) bewegen sich die Ärmel durch die Luft, als ob Wasser aus einer Quelle sprudeln würde.

211 Die tanzende Handlung mit dem *changsam*-Gewand ist nicht nur im *chinjökkut* der Seoul-Region, sondern auch in den *kut*-Ritualen der anderen Regionen in einer variierten Form vorzufinden. Nach meinen Feldforschungen ist der *changsam*-Gewand-Tanz im Gemeinschaftsritual *todanggut* der Provinz Kyönggi und im Gemeinschaftsritual an der Westküste in der *kut*-Handlung *chilsöngjesök* wieder zu finden.

212 Yang. 2002. S. 63.

Die Masse und die Länge des Materials bzw. der hüllenartigen langen Tuchärmel spielen hierbei für die Erscheinung der Materialität eine konstitutive Rolle. In dem Moment, wo der Schamane einen Fächer in der Höhe der Brust entfaltet und die Schamanenrassel *pangul* schüttelt, falten sich die nach unten hängenden hüllenartigen Ärmel²¹³ durch die Bewegungsdynamik des Schamanen oder durch einen leichten Wind. Seine Tanzschritte, sein Bewegungstempo und seine Dynamik lassen in der tuchartigen Robe ins Unendliche gehende Falten in Linien und Kurvenlinien entstehen und sich wieder auflösen. Falten auf Falten, Falten und Entfalten. Das Sonnenlicht des Frühlings lässt die weiße und rot-goldene Seide schillernd glänzen. Man nimmt das Dasein des Menschen und der Dinge mit einem Auge flüchtig wahr, fast gleichzeitig verschwindet dieser Ort aus der Wahrnehmung und wird eingetaucht in ein Labyrinth der Falten, das ein Nicht-Ort ist.

In Hinsicht auf die performative Hervorbringung der Materialität kann bei dieser analytischen Beschreibung festgestellt werden, dass eine von der Robe umhüllte Körperlichkeit aus der Falte entsteht, die durch die körperlichen Bewegungen in der Kurvenlinie und der Spirale hervorgebracht wird. Diese Falten kommen als amorphotische Figur zur Erscheinung, die uns durch ihr kontinuierliches Kommen und Gehen der Bewegung ständig die Suspension der Vernunft ermöglicht und als Potenz der Verwandlung in der Spannungskraft der Falten bzw. im Strom des körperlichen Energiefeldes verborgen ist. Diese Faltenbewegung ist an sich als eine Bewegung zu betrachten, die indirekt aus der Spannungskraft der Materie und durch die körperlich kontrollierte Bewegung der Schamanin erzeugt wird, die aber in ihrer gesamten Gestalt beiläufig wahrgenommen wird. Hinsichtlich der Bewegungsmechanismen ist diese Faltenbewegung als eine natürliche, willkürliche und der künstlerisch erzeugten Kontrolle sich entziehende beiläufige Bewegung zu betrachten. Mit diesem Hintergrund wird eine künstlich bewusst vollzogene Bewegung, nämlich in der Form des Umschlags, durchgeführt.

Während der tanzenden Handlung im *changsam* wird die Armbewegung der langen riesigen Ärmel dieses Gewandes aus weißer Seide durchgeführt, deren Länge bis zum Boden reicht und deren Breite den Eindruck eines Tuches erweckt. Hierbei wird dieser Ärmel bewusst durch umgeschlagen, und somit gefaltet: Der Schamane schlägt die Ärmel einmal um, indem er schreitet. Ein Ärmel des Gewandes weht in eine Richtung, aber fließend, scheinbar schwebend, als ob ein Vogel fliegen würde, während der andere Ärmel in eine andere

213 Unterhalb der Schultern haben die Ärmel der Robe Schlitze, durch die die Arme heraus gestreckt werden können, in diesem Fall bleiben die Ärmel der Robe auf dem Boden hängen.

Richtung ohne Umschlag fließt. Die beiden Ärmel bewegen sich in einem Rhythmus im *kösangjangdan* („langsamer Takt“). Das auf die verschiedenen Richtungen orientierte Umschlagen, z. B. nach Außen oder Innen, hinter die Schultern, wird nur mit einem Ärmel abwechselnd mal links oder mal rechts durchgeführt.

Wie lässt sich dieses Umschlagen charakterisieren? Die umschlagende Faltung der Ärmel des *changsam* kann mit dem topologischen Modell des Möbiusbandes²¹⁴ rekonstruiert werden. Das Möbiusband ist ein mathematischer Begriff aus dem Bereich der Topologie und bezeichnet ein Band, bei dem Innenseite und Außenseite nicht getrennt, sondern verbunden sind. Das entsteht nur in der ungeraden Zahl des Umschlagens und erzeugt ein geschlossenes System.

Man sieht bei diesem Umschlagsphänomen eine Figur, die eine aus der Körperbewegung bzw. Faltenbewegung hervorgebrachte Raumfigur ist, die aus der Verbindung der Innen- und Außenseite besteht. Eine imaginäre Räumlichkeit entsteht hier, durch die das Innere mit dem Äußeren verschmilzt.

Wie ist diese Wahrnehmung möglich? Hierbei soll der Begriff „Inversion“ zur Hilfe genommen werden. Der Begriff definiert sich weder als Täuschung, der man unterliegt, noch als Vorstellung, die man sich macht, sondern als Dinge, die man unter bestimmten Bedingungen wahrnimmt. Es handelt sich um den Zustand, in eine andere Welt „geraten zu sein“ und die Faszination dieser Erfahrung, „in der sich bisher nicht vorstellbare Wahrnehmungsszenarien auftun.“²¹⁵ In diesem Sinne ist der Begriff Metamorphose als „reiner Vorgang der Verwandlung“²¹⁶ zu verstehen, der die Inversion einschließt.

Bei dem Umschlagsphänomen beim *changsamch‘um* handelt es sich um eine Inversion, denn die Ärmel sind in der Tat kein geschlossenes Band, sondern eine einfache, lange, breite, offene Ärmel-Linie, die den Anschein gibt, als ob die Ärmel in spiral kreisender Form zusammen treffen und sich verbinden würden. Es ereignet sich hier ein imaginärer visueller Kontakt zwischen den Bändern, in dem die Innenseite und Außenseite sich treffen und die Verschiebung der Wahrnehmung von einer amorphen Falten-Figur zu einer metamorphen Raumfigur erfolgt.

214 Lingen-Lexikon, S. 240: Der Mathematiker Möbius führte das Dualitätsprinzip in die analytische Geometrie ein. Die Möbiussche Fläche lässt sich als ein Papierband vorstellen, das um 180 Grad verdreht und zu einem Ring zusammen gefügt wird.

215 Brandstetter. 1995, S. 249.

216 Ebd. S. 285

Die Körperlichkeit und Räumlichkeit der Faltenbewegungen ist sowohl in der amorphotischen Gestalt als auch in der metamorphosen Gestalt als ein Zustand des Dazwischen zu beschreiben, da das beginnende Kommen das Innen ist, dessen Rand im verschwindenden Vergehen und Außen besteht. In diesem Sinne sind Falten „vor allem subtile Formen des Spiels der Grenze, zwischen dem Offenen und dem Geschlossenen, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Hier und dem Jenseits, der erfassten Sache und dem, was sie erfasst hat, dem Außen und dem Innen. Sie zeigen die „elementare figurale Version“.²¹⁷

Diese amorphotischen und metamorphotischen elementaren Figuren enthalten die transitorische Ästhetik der Faltung: Das ereignet sich in der elementaren Flüssigkeit, die Deleuze als Eigenschaft der Faltung der Materie betrachtet.²¹⁸ Der Fluss der Materie manifestiert die Anwesenheit und Präsenz der Spannkraft, die eine energetische Potenz ist.²¹⁹

Diese Präsenz ist gleichzeitig im Faltenphänomen eine Zeit-Materie und daher unabdingbar zeitbedingt.²²⁰ D. h. sie ist flüchtig und zum Verschwinden verurteilt, was wiederum ständigen Neubeginn und ständige Wiederkehr bedeutet. Die Falte ist determiniert durch die Flüchtigkeit der Präsenz, die sich im Fließen ereignet. Die Faltenbewegung vollzieht sich ferner in einem System komplexer Interaktionen. Der Ort der Interaktion und des Austausches besteht im Dazwischen der Falten²²¹ und im Zwischenzustand, in welchem ein interagierender Übergang stattfindet.

217 Didi-Huberman. 2001, S. 212.

218 Deleuze. 2000, S. 131.

219 Ebd. S. 34.

220 Ebd. S. 17.

221 Ebd. S. 28.

3.2.2.2.3 Einführung der Luft - Ekstase

Im vorherigen Kapitel wurde die Körperlichkeit und Räumlichkeit der hervorgebrachten Materialität bezüglich der tanzenden Bewegung bzw. ihre elementare transitorische Ästhetik analysiert. Davon ausgehend wird im Folgenden hier die ästhetische Charakteristik dargelegt, welche ich als Inszenierung der Ekstase bzw. der Natur(geister) des *kut* beschreiben werde.

1) Tanz und Ritual

Bevor ich auf die Ästhetik des schamanistischen Tanzes detailliert eingehe, soll hier der Bezug der Begriffe Tanz und Ritual erklärt werden. Es ist generell schwierig, im *kut* zu unterscheiden, was Tanz und was kein Tanz ist. Es gibt keine klare Grenze zwischen der tanzenden Handlung und anderen Handlungen z. B. der gebärdenspezifischen Handlung, da erstere auch mit Gesang verbunden sind und zweitere tanzend zur Musik aufgeführt werden. Beide weisen einen starken Gebärdencharakter auf. In diesem Sinne werden die meisten Bewegungssequenzen des *kut* als *ch'um* („Tanz“) oder als *nori* („Spiel“) bezeichnet. Festzuhalten ist, dass der Begriff Tanz hier nicht als eine gattungsorientierte Handlung zu begreifen ist, sondern in erster Linie als anthropologische rituelle Handlung betrachtet werden muss, der aber eine ästhetische Komponente innewohnt.

Der oben beschriebene *changsam*-Tanz und andere tanzende Handlungen, wie der *tomu* („Hüftanz“) und der *chebaech'um* („Verbeugungstanz“), gehören im schamanistischen Kontext zum *kutch'um* („Tanz im *kut*“).²²²

Der Begriff *kutch'um* bezeichnet den Tanz, der von den Schamanen während des *kut* aufgeführt wird.²²³ Hierbei ist der Tanz, der zwar von Schamanen durchgeführt, aber außerhalb des *kut* stattfindet, hinsichtlich seiner Wirkung und Spiritualität nicht als *kutch'um* zu betrachten. Der spirituelle Tanz des Schamanen im *kut* hat die Funktion, die Gottheiten anzurufen, sie auf die Erde herabsteigen zu lassen und sie zu erfreuen. In diesem Sinne wird das Verb des koreanischen Wortes *ch'unda* („tanzen“) bei den Schamanen selten verwendet, sondern sie nutzten das Verb *nollinda* („die Geister besänftigend spielen bzw. unterhalten“).²²⁴

Der Tanz drückt den Willen des Schamanen aus, mit der Gottheit eins zu werden, d. h. von ihr

222 Das wird auch *sinch'um* (spiritueller Tanz) oder *mudangch'um* (Tanz des Schamanen) genannt. Yang, Chong-sung: *Hwanghaedogut* (Kut der Provinz Hwanghae). In: Ha. 2002, S. 61.

223 Ebd. S. 61.

224 Yang. 2002, S. 355.

besessen zu werden. Der Tanz als körperliche Bewegung vollzieht sich zur und in der Trance-Besessenheit. Deshalb nennt man ihn auch Besessenheitstanz.²²⁵

Die Bewegungstechnik im Tanz und das damit verbundene musikalische Prinzip, durch das die ekstatischen Trance-Besessenheit ermöglicht wird, sind wie folgend: Der Schamane bewegt sich erst in alle Richtungen, dann langsam nach rechts und links, wobei die verschiedenen Geister besänftigt werden sollen. Danach folgt eine Steigerung des Tanztempos, wodurch es zur Kontaktaufnahme zwischen dem Schamanen und den Geistern kommt. Wenn der Schamane im wilden Tanz von den Geistern besessen ist, führt er als letzte Phase eine von einem schwachen Laut begleitete vollständige Drehung nach links aus. Dieser spirituelle Tanz ist ohne Begleitung der spirituellen Musik nicht denkbar. Die beiden Medien ergänzen sich.²²⁶ Der *kutch'um* beginnt mit einem langsamen Tempo, dann steigert sich das Bewegungstempo allmählich. Am Ende erreichen die Bewegung und das Musiktempo den Höhepunkt, der zur ekstatischen Besessenheit führt. Zum Schluss nach diesem Höhepunkt wird der Tanz abrupt beendet und die Geister nach der Verbeugung schnell „verabschiedet“,²²⁷ damit kein Unheil durch sie verursacht wird.

Der *kutch'um*, in dem die ekstatischen Bewegungstechnik seine Anwendung findet, ist als eine Inszenierung der Naturgeister zu sehen. Im koreanischen Schamanismus glaubt man, „dass die Geister unsichtbar wie Luft oder Wind sind, jedoch eine menschliche Gestalt haben.“²²⁸ Analog zu dieser ethnographischen Vorstellung von den Geistern als Luft/Wind ist in phänomenaler Perspektive erkennbar, dass der größte Teil des *kut*-Tanzes und der Handlung eine Körperinszenierung ist, in der die Luftbewegung durch die Tanzbewegung sichtbar wird. Dazu wird das Element „Luft“ in den Tanz, in die körperliche Bewegung eingeführt. Dieser Aspekt ist hinsichtlich der Materialität der Faltenbewegung zu analysieren, wie im vorherigen Unterkapitel dargestellt wurde, aber noch nicht spezifisch für das Medium Luft betrachtet. Im Folgenden wird anhand der spirituellen Tänze dieser Aspekt präzisiert, wobei sowohl die materiellen als auch die räumlichen wie klimatischen Bedingungen als Vorbedingung der Einführung der Luft fungieren.

2) Einführung der Luft und spiritueller Tanz *kutch'um*

225 Yang. 2002, S. 62.

226 Yang. 2002, S. 58.

227 Yang. 2000, S. 339-341.

228 T. K. Kim. 2001, S. 24.

In der vierten *kut*-Handlung *sodaegamnor* („Spiel mit der Kuh-Exzellenz“) im Gemeinschaftsritual von der Westküste Korea im Jahr 2005 spielt die Schamanin Kim in bäuerlichem Mantel aus Hanf die Gestalt „Kuh“. Hierbei dreht sie sich in sehr schnellem Takt, danach ruft sie als Glück bringende symbolische Handlung den Wind hervor, indem der Zipfel des Mantels in der Hand gehalten und gefächert wird. Anschließend hält sie in der Hand zwei *sōnanggi* („weiße Flaggen“) aus traditionellem Papier, die infolge der nächsten schnellen Drehbewegung rumgewirbelt werden. In dieser szenischen Handlung ist wahrnehmbar, dass die dünnen und erdfarbenen geöffneten vier Zipfel des Hanf-Mantels und die *sōnanggi* durch die Drehbewegung in die Luft fliegen. Es scheint so, als ob eine dünne Haut des Körpers, die oberste Schicht des Körpers, in der Luft schwingt. Hierbei hat man den optischen Eindruck einer Bewegungsdynamik, die zu einer Inversion führt: von einem Mantel zu einer häutlichen Figur der Kuh im Fliegen. Man sieht die Materie des erdfarbenen Hanf-Mantels und gleichzeitig eine Kuh-Tierhaut in Mantelform. Wie kommt diese Inversion zustande? Dafür wird das Element Luft in die Bewegung eingeführt. Man spürt die hervortretende Räumlichkeit, die aus der natürlichen Luftbewegung besteht. Die Einführung der Luft wird als Strategie der Körper-Inszenierung bewusst in die Drehbewegung eingeführt. Diese Technik der ekstatischen Trance ist am deutlichsten im *yōnp'ungdae* („Tanz der sturmartigen Drehung/Tanz der Winde“) zu beobachten. Meistens beginnt die Schamanin im *kōsangjangdan* („langsamer Takt“) und wendet sich zum schnellen Takt mit Drehbewegungen. Es wird immer schneller und stürmischer wie der Wind bei Sturm. In der Regel werden mindestens 6 bis 7, maximal bis zu 12 bis 24 Drehungen vollzogen. Diese stürmische Drehbewegung lässt sich an der gewickelten herausragenden Faltenbewegung des Rockes ablesen. Interessanterweise ist dabei das Saumband, das das Ende des Rockes rahmt, zu sehen. Durch diese ästhetische Markierung sieht man die hervortretende stürmische Luft transparenter.

Die Wahrnehmung des hervortretenden und sich emporhebenden Faltenrockes durch die ekstatischen Bewegungen beim *yōnp'ungdae* ist nach Deleuze als „Extension“, die eine Komponente des Ereignisses ist, zu beschreiben: „Das Ereignis ist eine Schwingung mit unendlich vielen Obertönen oder enthaltenen Vielfachen, wie eine Klang- oder Lichtwelle, oder auch ein immer kleinerer Teil des Raums während einer immer kürzeren Dauer“.²²⁹ Die Extension ist die extensive Spannkraft, die die Intensität impliziert, sie entspricht der Bewegungsdynamik des *yōnp'ungdae*, in dem der Körper des Schamanen durch die

229 Deleuze. 2000, S. 128.

stürmische Drehung allmählich aus der Wahrnehmung expandierend verschwindet, im leeren suspendiert und gleichzeitig eine im Fluss der Bewegung mehrfach gefaltete Körperlichkeit emporgehoben wird.

Die Sichtbarkeit der Einführung der Luft in die körperliche Inszenierung ist nicht nur durch den *yŏnp'ungdae*, sondern auch durch den *k'alch'um* („Messertanz“) zu verdeutlichen:

In der siebten *kut*-Handlung *sŏngju*, während der ein Schwein geschlachtet wird, führt eine Schamanin in sehr schnellem Takt den *yŏnp'ungdae* durch. Hierbei richtet sich das Messer auf ihren Körper, als ob es sich auch in ihren Körper schneiden wollte. Dabei ist eine Raumdurchschneidung durch das Messer zu beobachten; die drehende Messerklinge stellt mittels der Einführung der Luft in die Wahrnehmung die schmerzliche Körperlichkeit her, infolgedessen an die Macht der Gottheit mit dem Leib erinnert wird.

Als weitere Beispiele der tanzenden Handlung, die durch die Vollzüge der Luftbewegung hervorgerufen werden, erzeugt durch die Spannkraft der Falten an der Materie, sind die Handlungen mit Fächer und der *kŏp'ungch'um* („Wind verursachender Tanz“) zu benennen: Diese Handlungssequenzen sind sehr oft im Gemeinschaftsritual an der Westküste Sŏhaean P'ungŏje zu beobachten. Z. B. wird der *kŏp'ungch'um* in der *kut*-Handlung *ch'obujŏng* und *ch'ogamheung* von der Schamanin Yi Ok-cha aufgeführt, in der die Winde durch die schüttelnde bzw. bebende Bewegung²³⁰ sichtbar gemacht werden, wie schon der Name dieser tanzenden Handlung andeutet. Die Beispiele zur Einführung der Luft in die körperliche Bewegung und zur Hervorbringung der Luft/Windbewegung sind unzählig: z. B. der Fächertanz, die tanzenden Handlungen mit den Instrumenten, der *obanggi* („Fünf-Fahnen-Tanz“), *sŏnanggi* („Fahnentanz“) und der *chijŏnch'um*. Sowohl der Fächer als auch die *obanggi* („fünf-farbige Fahnen“) verkörpern die mobile Leichtigkeit des Windes. Nach Elias Canetti sind „Fahnen [...] sichtbar gemachter Wind“, welcher als unsichtbare Masse der Geister zu verstehen ist.²³¹

230 Vgl. Yang. 2002, S. 43.

231 Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: 2003, S. 100.

3.2.2.3 Resümee: Inszenierung der Ekstase

Die Performativität des *kut* in Bezug auf die Körperbewegung besteht in der Inszenierung der Ekstase, in der die unsichtbaren Naturgeister inszeniert werden, was ich als Ästhetik der Natur beschreibe.

Zur Argumentation wurden zuerst die materiellen, klimatischen und räumlichen Vorbedingungen dargelegt, die selbst auf die Naturbedingungen zurückgehen und für die ereignishaft Konstitution der Materialität der Körperbewegung eine konstitutive Rolle spielen. Davon ausgehend wurde die Erscheinungscharakteristik der Natur(geister) mittels der Materialität der Faltenbewegung erklärt. Hierbei ist die Inszenierungskonzeption der Naturgeister hinsichtlich der vitalen Leichtigkeit und des Inversionscharakters erkennbar, welche in der amorphotischen und metamorphotischen Körperlichkeit der Figuren zu beobachten ist. Zwei Punkte, die miteinander verschmelzen, sind dabei festzuhalten. Erstens, dass die Inszenierung der Ekstase der Natur(geister) in der oszillierenden Beziehung zwischen der willkürlichen natürlichen Faltenbewegung und der sich der Kontrolle entziehenden, unwillkürlichen künstlerischen Faltenbewegung erzeugt wird. Dieses oszillierende Verhältnis zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit macht die wesentliche Charakteristik des Inszenierungskonzepts der Ekstase aus. Zweitens, diese Faltenbewegungen zeigen ihre physiognomischen Züge in den Figuren der bewegten Masken und der Umschlagfiguren wie „Im Wind fliegender Seidenschleier“, die hinsichtlich der ästhetischen Ästhetik als ‚ekstatisch‘ zu verstehen sind. Denn diese Figuren werden in der Wahrnehmung dadurch emporgehoben, dass, indem Elemente wie Luft in die Materie eingeführt werden, die Substanz der Luft sich selbst in der transfigurativen Materialität zeigt. Das bezeichnet Didi-Huberman als „elementare figurale Version“²³², die sich in ihrer Körperlichkeit und Räumlichkeit in dem Moment zeigt, wo die unsichtbare Luft sichtbar wird. Durch die Einführung der materiellen Substanz, Luft wie Wind, kommt es zur „Ekstase der Dinge“.²³³ Die Substanz der Materie tritt aus den Dingen heraus, sowohl in der Erscheinung der amorphotischen als auch der metamorphotischen Faltenformen, und tangiert den sich dort befindlichen leiblichen Körper und Raum. Parallel zu dem ästhetischen Aspekt der Ekstase wird hier auch mit dem ethnologischen Begriff der Ekstase *kutch’um* (‚*kut*-Tanz‘) argumentiert. Dabei ist außerdem der Aspekt der vitalen Naturwahrnehmung und ihre künstliche Inszenierung durch die Einführung der Luft in ihre Bewegungstechnik festzuhalten.

232 Didi-Huberman. 2001, S. 121.

233 Böhme, Gernot: *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: 1995, S. 133-176.

3.2.3 Körper-Gewicht. Macht und Harmonie

Im *kut* kommen oft erstaunliche und spektakuläre Szenen vor, z. B. die Schamanin hebt mit dem Mund eine sehr schwere Konstruktion, die aus vielen Kupfereimern besteht. Die meisten sogenannten Spektakel im *kut* haben mit außerordentlichen Gewichten und ihrer Wahrnehmung zu tun. In diesem Kapitel wird die Konzeption der Inszenierung des Körpergewichts herausgearbeitet.

Zuerst wird die Konzeption der Grenzerfahrung der Wahrnehmung analysiert, die als Körperlichkeit der hervorgebrachten Materialität erscheint.

Als zweites sind die repräsentative Darstellung des Gewichts als Inszenierung der Macht und die Herstellung der Harmonie zu analysieren, wobei die Verkörperungskonzeption in Bezug auf die Wahrnehmung untersucht wird. Diese Fragestellung beinhaltet vor allem, wie die Semiozität bestimmter Körperbewegungen bezüglich des Gewichts in der *kut* -Handlung fungiert, wie bestimmte Bedeutungskonstitutionen durch die performativen Prozesse im vorgegebenen Kontext erzeugt werden.

Der Begriff „Gewicht der Dinge“ wird oft ambivalent verstanden: „Das Gewicht eines Körpers wird als eine Eigenschaft dieses Körpers, die in ihm oder an ihm ist, verstanden, obgleich man doch weiß, dass sie nur seine relative Bezogenheit zu anderen Körpern, insbesondere der Erde, ist. Schwere benennt eigentlich eine gegenseitige Ausgesetzttheit der Körper bei gleichzeitiger Anwesenheit im Raum. Trotzdem wird sie als eine Art Besitz verstanden, den der Körper hat und mit sich herumträgt.“²³⁴ Aufgrund dieser Relativität und Ambiguität in der phänomenalen Wahrnehmung von Gewicht wird in meiner Arbeit das in Bewegung gesetzte Gewicht bzw. das in Bewegung geratene gemessen, wobei die grenzüberschreitenden Oszillierungsverhältnisse zwischen dem Schweren, Leichten, Fallenden und dem Fliegenden/Aufsteigenden im *kut* betrachtet werden. D. h. der Begriff „Gewicht“ hat in dieser Arbeit zwei Bezugnahmen, die miteinander oszillieren. Einerseits den Bezug auf das physische Phänomen: das Gewicht des Körpers wird mit dem physischen Phänomen von Masse und Dichte relativiert. Andererseits enthält der Begriff des Gewichts gleichzeitig einen metaphorischen und bildlichen Aspekt, wobei der phänomenale Aspekt vorausgesetzt wird. Davon ausgehend, verweist der Ausdruck „das spezifische

²³⁴ G. Böhme. 1995, S. 163.

Gewicht“ sowohl auf die physische phänomenale Körperlichkeit der Materialität als auch auf die bildliche Medialität.

Diese Begriffsauffassung von Gewicht ist im Zusammenhang mit dem Begriff der „Verkörperung“ zu verstehen. Der Begriff der Verkörperung²³⁵ ist hier nicht im herkömmlichen Sinn der fiktiven und repräsentativen Darstellung gemeint, sondern als „embodied mind“ in Bezug auf die Körperlichkeit der Materialität konzipiert. Die Verkörperung entsteht aus dem oszillierenden Wahrnehmungsverhältnis zwischen dem leiblichen phänomenalen Körper (So-in-der-Welt-Sein) und dem semiotischen Körper (codierter fiktiver Körper). Der aus der Oszillation zwischen diesen beiden Polen entstandene verkörperte Geist „embodied mind“ lässt die intensive Gegenwärtigkeit der Aufführung als „Strom der Energie“ erfahren. Dieses Energiefeld der Spannung manifestiert sich als Grenzerfahrung zwischen der „Ordnung der Präsenz“ und der „Ordnung der Repräsentation“.²³⁶

²³⁵ Fischer-Lichte. 2004, S. 129ff.

²³⁶ Ebd.

3.2.3.1 Liminale Wahrnehmung des Kontrastes

Gegenstand der Untersuchung im Folgenden sind die sukzessiv vollzogenen *kut* -Handlungen *sangsan-daegam* („*sangsan*-Exzellenz“), *chaktumaji* („Tanz auf der Hackmesserschneide“) und *sinjang* im *chinjökkut* von Yi.

Zur Figur 1: Der Tanz mit entleerendem Körper.

Im *sangsandaegam-kut* wird zunächst die Einladung der betreffenden Gottheit vollzogen. Hier werden alle schamanistischen Instrumente, die in den folgenden *kut* -Handlungen verwendet werden, Stück für Stück in die Hand genommen und berührt. Zuerst hält der Schamane in der gelben Tracht einen schwarzen Hut mit langen goldenen Federn in einer Hand. Dieser Hut ist das Symbol für die *sangsandaegam* (*sangsan*-Gottheit). In der anderen Hand hält er die langen schwarzen Streifen, die am Hut links und rechts hängen. Dann folgt der schreitende Tanz im *kösangjangdan* („im langsamen Takt“), in dem der *sangsan*-Tanz aufgeführt wird. Seine Grundschriffe bestehen in *samjinsamt‘oe*: drei Schritte vorwärts, drei Schritte nach hinten, mit dem rechten Fuß nach rechts, mit dem linken Fuß nach links, so dass ein Dreieck gezeichnet wird. Diese Einheit mit den Tanzschritten wird mit Variationen des Winkels und des Rhythmus wiederholt und schließt mit einer kreisenden Drehbewegung ab.²³⁷ Wenn man sie phänomenologisch betrachtet, erscheint es, dass der Schamane mit einem Hut tanzt, und dass die langen schwarzen bandartigen Streifen des Huts seine schreitende Beweglichkeit sichtbar machen und fliegend flattern. Das weckt die ästhetische Assoziation, dass ausgehend von dem fehlenden Kopfteil, den der Hut einnimmt, an eine leere Stelle erinnert wird. In die Schritte des Schamanen, der hier mit der Gottheit Kontakt aufnimmt und sie empfängt, ist die Bewegung der leicht gleitenden Schritte der Geister zu projizieren - das symbolisiert ebenfalls eine ästhetischer, räumliche Geste zur Einladung an den Zuschauer, weil die leere Stelle durch diesen Tanz sichtbar wird und auf der Wahrnehmungsebene den Zuschauenden eine Eröffnung zum Sehen anbietet. Diese erinnernde Erweiterung der Wahrnehmung des Unsichtbaren beruht auf einer ästhetischen Strategie, nämlich auf der Grenzerfahrung der Wahrnehmung, in diesem Fall zwischen der Leichtigkeit/dem Leeren und dem Schweren/der Fülle.

²³⁷ Hong, T‘ae-han: *Seoul-kut*. In: Ha. 2002, S. 136.

Das Gewicht des Unsichtbaren in dieser Szene scheint in der optischen Wahrnehmung leicht oder sogar schwerelos zu sein. Dies ist als eine das Gewicht des Körpers entleerende Leichtigkeit zu verstehen.

Figur 2: Das imaginäre Gewicht vom schreitenden Berg.

Danach trägt der Schamane den Hut auf dem Kopf und vollzieht die gleiche Drehbewegung, bei der die langen Streifen in der Hand gehalten werden. Der Schamane schließt den Tanz ab, indem er die Streifen hinter dem Kopf auf den Rücken legt. Anschließend wird der Tanz mit *changsam*-Gewand aufgeführt. Es handelt sich hier um die Darstellung des Körpergewichtes im Ritualtanz. Nach Aussage Yangs, der Ethnologe ist und zugleich als schamanistischer Tänzer tätig, wurde und wird der Tanz auf folgende Weise überliefert bzw. metaphorisch gelehrt. Der Tänzer solle sich beim Tanzen vorstellen, dass er als Berg von einem Ort zum anderen Ort gleiten würde, wobei die Tanzschritte in einer schreitenden Technik erfolgen: Die Schritteinheit des Tanzes mit dem *changsam*-Gewand ist analog der Schritteinheit des oben beschriebenen *sangsan*-Tanzes. Im mittleren Verlauf des Tanzes werden ab und zu einige Drehungen vorgeführt.²³⁸ Diese Bewegung vollzieht sich in einem kleinen Raum (ca. 1,5 m breit x 2 m hoch) und im s.g. *kösangjangdan*. Diese räumliche Bedingung ermöglicht die konzentrierte Wahrnehmung der langsamen, würdevollen „schweren“ und die Triangel nachzeichnenden Bewegung, so dass man damit ein schweres, in den Raum fallendes Gewicht, also das spezifische Gewicht des Berges assoziiert.

Gegenüber der Schwere des Gewichtes zeichnet sich der Aspekt der Faltenbewegung im *changsam*-Tanz phänomenal durch luftige Leichtigkeit aus. Ich erinnere an die Faltenbewegung, die in und mit den Gewändern, Streifen und Tüchern an der Oberfläche des Körpers erscheint und verschwindet. Die fließende Leichtigkeit der wellenartigen und wehenden elementaren Faltenbewegung wird aber synchron mit dem imaginären spezifischen Gewicht des Berges wahrgenommen.

Figur 3: Zwischen Härte/Dichte und Leichte/das Mobile

Anschließend an den *changsam*-Tanz hält der Schamane in einer Hand das Ende eines Streifens, dessen anderes Ende mit dem Fächer verbunden ist, den er in der anderen Hand

²³⁸ Hong. 2002, S. 136.

trägt. Fächert er, flattert der Streifen. Die Bewegung des bis zum Knie bogenförmig fallenden Streifens lenkt die Aufmerksamkeit hin zur wehenden und windigen Bewegung des Fächers. Danach hält der Schamane die fünf unterschiedlichen Flaggen *obanggi* (je eine rote, blaue, weiße, grüne und gelbe Fahne), die die fünf Richtungen symbolisieren, und ein Messer in der Hand. Er führt die Fahnen, indem er die Grundschriffe des *changsam*-Tanzes in den Variationen wiederholt, dann folgt der stampfende Hüpfanz, welcher der Unterhaltung der Gottheit dient. Anschließend wird die *kongsu* manifestiert, indem die fünf *obanggi* und das Messer demonstrativ in die fünf verschiedenen geographischen Richtungen gerichtet werden. Der Kontrast zwischen der harten und stabilen Masse des Messers aus Kupfer und der sich ständig bewegenden Fahnen ist hier auch als unentbehrlich zu sehen und verstärkt die Beweglichkeit der Fahnen. Sowohl der Fächer als auch die *obanggi* verkörpern die mobile Leichtigkeit des Windes. Der hier zu beobachtende Kontrast zwischen dem Schweren/Harten und dem Leichten konvergiert im Weiteren in *Dichte und Ausdehnung*.

In der *kut*-Handlung für die General-Gottheit im *chinjökkut* tanzt der Schamane Yi in einem blauen Gewand, in einer Hand ein Messer und in der anderen einen Dreizack, und übermittelt die *kongsu*. Dabei werden die dichten und festen Metall-Materialien, die schwer wiegen, hervorgehoben. Danach erscheinen die leichten Materialien wie Streifen und Fächer in Kombination mit dem Dreizack. Der Dreizack *samjich'ang* aus schwerem Metall steht ohne Bewegung, während der aus leichtem Material bestehende Fächer gefächert wird. Dementsprechend wird die mobilisierende Luft und ihre Ausdehnung sichtbar.

Bei diesen Beispielen von Figur 1 „Der Tanz mit entleerendem Körper“ über Figur 2 „Das imaginäre Gewicht vom schreitenden Berg“ bis zur Figur 3 „Zwischen Härte/Dichte und Leichte/das Mobile“ ist eine gegensätzliche Kombination im Ablauf der simultan vollzogenen Handlungen festzustellen. Hierbei werden die verschiedenen Facetten der Gegensätze hinsichtlich des Gewichtes durch die Kombination der schamanistischen Instrumente mit den Bewegungen sowohl sukzessiv als auch simultan auf wiederholende und überlappende Weise vollzogen. In diesem Vollzug erzeugen der Kontrast der Materialien und der synchrone Kontrast zwischen Bewegung und Material eine Grenzerfahrung der Wahrnehmung. Das ist, nach Wulf und Gebauer, als ästhetische Strategie zu betrachten. Zu dieser Strategie kommt die Überlagerung und Synchronisierung der Gegensatzpaare in den performativen Prozessen, so dass die kulturelle und soziale Ordnung durch rituell inkorporierte Mechanismen und Schemata der Unterscheidung, Ausschließung und Bewertung erzeugt wird. In diesem

Prozess spielt „die Erzeugung von Differenzen, Opposition und Hierarchien eine wichtige Rolle.“²³⁹ Diese soziale Wirkungskonzeption wird auf der ästhetischen phänomenalen Ebene inszeniert. Die Wirkung und Bedeutung der ästhetischen Inszenierung der Grenzerfahrung verweist auf eine spezifische Machtdarstellung im *kut*; auf diese werde ich im nächsten Kapitel eingehen.

²³⁹ Gebauer und Wulf. 1998, S. 153.

3.2.3.2 Verletzbarkeit und Körpernutzung in der Verkörperung von Macht

Figur 4: Tanz auf der Hackmesserschneide

Bei der nächsten Handlung wird das s.g. *chaktumaji* („Tanz auf der Hackmesserschneide“) durchgeführt. Es erfolgt auf einer Installation, die von drei Männern während der Mittagspause konstruiert wurde. Die Installation besteht aus einer ca. 1,50 m hohen Konstruktion, auf der zwei Hackmesserschneiden²⁴⁰ ruhen. Der Hauptschamane zeigt tanzend und rhythmisch zur musikalischen Begleitung, dass die Messerschneide wirklich scharf ist, indem er ein weißes gerolltes Tuch wiederholt damit durchschneidet. Ein weiterer demonstrativer Akt zum Beweis der Schärfe des Messers vollzieht sich szenisch: Der Schamane nimmt das Hackmesser aus der Installation und versucht, mit der Klinge seinen Körper zu verletzen. Er setzt die Klinge an der Gesichtshaut an und versucht sie zu schneiden, weiterhin streichelt er mit seiner Zunge die Klinge, drückt die schwere Messerklinge an weiche Stellen wie seine Kehle und versucht erneut, sein Gesicht zu ritzen.

Dieses Spiel steigert sich allmählich, indem der Schamane die scharfe Klinge an die sensiblen Stellen des Gesichtes, unter den Augen und an der Zunge, ansetzt. Ferner wird das schwere Hackmesser in gefährlichen Körperhaltungen getragen und gehalten: über dem Kopf, nach hinten über den Rücken usw. Falls der Schamane dabei das Gleichgewicht verliert, schneidet das Messer in sein Fleisch. Bei dieser Szene kann man beobachten, dass manche Zuschauer den Kopf wegdrehen. Es wird hier offenkundig die Strategie der Verletzlichkeit und Ausgesetztheit eingesetzt, wodurch die Selbstbezüglichkeit des phänomenalen Leibes dem Wahrnehmenden suggeriert wird, was danach als kodierter semiotischer Körper transformiert wird.

Als nächstes wird das Hackmesser am Rahmen der Installation befestigt. Dann wird die Schärfe des installierten Messers noch mal demonstriert. Im Anschluss kühlt der Schamane seine Füße in kaltem Wasser. Dann trägt er ein geschlachtetes Schwein auf den Schultern und bewegt sich dabei barfüßig, tanzend auf der Messerschneide. Der Schamane ist einer großen Gefahr ausgesetzt: Er kippt um, wenn er das Gewicht des Schweins nicht halten kann, und wenn er rutscht, werden seine Füße schwer verletzt. Nicht zu vergessen ist, dass er mit diesem Gewicht und in dieser Situation die Knie beugt und sich rhythmisch und leicht bewegt, in

²⁴⁰ Das ist ein Messer zum Schneiden und Hacken von Stroh.

diesem Akt manifestiert sich durch den Schamanen begeistert die Gottheit und wird die *kongsu* verkündet. Die rhythmische tanzende Bewegung auf der Messerschneide kontrastiert mit dem schweren Gewicht und verstärkt ästhetisch die Verletzbarkeit des Leibes.

Dieser Aspekt zeigt sich nicht nur bei den charismatischen Schamanen, sondern auch bei den erblichen Schamanen wie im Folgenden zu sehen ist.

Figur 5: Kupfer-Eimer im Mund

Für das *kunungjangsugut* („Ritual für die General-Gottheit“) im gemeinschaftlichen *tanogut* steht bereits das s.g. *changsudae* bereit, das von zwei Männern auf den Ritualplatz getragen wurde. Es ist eine sehr schwere Konstruktion, die aus vielen Eimern aus Kupfer und Holz besteht. Die Eimer werden übereinander wie ein Turm gestapelt und mit Schnüren zusammen gebunden. Auf die Oberfläche der Konstruktion sind die *norik'al* („Messer zum besänftigenden Spiel“) gelegt. Aufgrund der Materialien nennt sich dieses *kut* auch *nottongigut* („Kupfer-Eimer-*kut*“). Die Hauptschamanin rezitiert: „Ich gehe zum Generalgott, der von Gier und Habsucht beherrscht ist, um ihm zu dienen.“ Was sie hierbei tut, kreiert eine bemerkenswerte Szene, die den Höhepunkt innerhalb des gesamten rituellen Prozesses markiert. Unter Begleitung von ekstatischer Musik hebt die kleine Schamanin die schwere Konstruktion tatsächlich mit dem Mund an! Sie legt ihre Hände auf den Rücken und fasst die Konstruktion mit den Zähnen und hebt sie ca. 3-5 Minuten hoch. Dabei verbeugt sich die Schamanin rhythmisch in die verschiedenen Richtungen. Damit wird symbolisch der Gottheit des Generals gedient. Die Gottheit wird hier durch das Aufheben des Schweren in der Luft sichtbar und spürbar inszeniert. Hierbei stehen viele Gläubige und Zuschauende um das Ereignis. Sie verbeugen sich und legen Geldscheine in die Konstruktion. Die Gottheit des Millitärgenerals zeigt sich mittels des getragenen Gewichts.

Das Gewicht der oben beschriebenen Konstruktion des Kupfer-Eimer-*kut* wirkt physiologisch aufgrund der materiellen Stärke sehr gewaltsam. Das Heben der schweren Gewichte mit den Zähnen kann auch scheitern. Es ist keine Als-Ob-Handlung, sondern eine Handlung, die den realen phänomenalen Körper tatsächlich verletzen kann. Das gilt auch für das vorherige Beispiel „Tanz auf der Hackmesserschneide“. Für die Gottheit General Sangsan wird die Schwerkraft des Leib-Körpers des Schamanen (der lebendige Körper) und des Schweinefleisches (der tote Körper) ästhetisch bemessen, sichtbar gemacht und zugleich gezeigt, dass diese Schwerkraft des Gewichts selbst mit empfindlichen Schmerzen verbunden

ist bzw. die Schmerzfähigkeit der Wahrnehmenden evoziert. Es ist hier eindeutig festzuhalten, dass der phänomenale Leib der Schamanin und des Schamanen der grenzüberschreitenden Gefahr und der tatsächlichen Verletzbarkeit ausgesetzt ist, das überträgt sich in die Wahrnehmung des Betrachters und wirkt „mächtig“ im Prinzip der „Autopoiesis der feedback-Schleife“²⁴¹, wenn es erfolgreich gelingt.

Die rezeptive Wirkung dieser Szene evoziert, so Kister, Ehrfurcht und Bewunderung für das Heilige, hier also für die Generalgottheit. Hierbei kritisiert Kister, dass der spektakuläre Charakter dieser *kut*-Handlungen wegen der „einfachen materiellen erstaunlichen Phänomene“ zu stark betont und sein metaphysischer Charakter übersehen wird.²⁴² Weiterhin unterstreicht er, dass die Ehrfurcht und Bewunderung der Zuschauenden durch den Glauben an das Herabsteigen der göttlichen Macht zustande kommen.²⁴³ Was Kister auf der theologischen Ebene erklärt, möchte ich hinsichtlich der Semiozität der Szene darlegen.

Der Spektakelcharakter, der diese *kut*-Handlungen zum Höhepunkt treibt,²⁴⁴ und das damit verbundene Erstaunen der Wahrnehmenden beruhen auf der phänomenalen Grenzerfahrung, die die Verkörperung ausmacht. Mittels der Schmerzfähigkeit und Verletzbarkeit des Leibs bzw. mittels der extremen materiellen Belastung des Schwergewichts wird die spektakuläre Grenzerfahrung in Erscheinung gebracht. Hierzu stellt sich die Frage, wie die „erstaunliche“ Wirkung semiotisch bewertet werden kann.

Erstens: Die Reaktion und Wirkung sowie das Erstaunen und die Bewunderung der Zuschauenden beruhen auf der spektakulären Leiberfahrung, die die selbstreferenzielle Materialität ausmacht. Hierbei fungiert die materielle Selbstreferenzialität als ein Signifikat.

Zweitens: Diese *kut*-Handlungen können in Bezug auf die Schmerzfähigkeit des Schamanen als eine spirituelle Repräsentation der Schamanen betrachtet werden. Die spirituelle Macht des Schamanen gegenüber den Gläubigen und Klienten ist als Signifikat zu betrachten. Hier wird das spezifische Gewicht der spirituellen Macht inszeniert, wobei der leibliche materielle Spielraum und die repräsentative „spirituelle“ Leistung des Schamanen oszillierend wahrgenommen werden. Erstaunen und Bewunderung fungieren hier als ein Gefühls- und

²⁴¹ Fischer-Lichte. 2004, S. 127.

²⁴² Nach seinem ethnographischen Bericht wird gegebenenfalls auch Salto auf dem Hackmesser in dieser *kut*-Handlung aufgeführt.

²⁴³ Kister. 1997, S. 123.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S. 16-17.

Bewusstseins, der im Vollzug der Grenzerfahrung hervorgebracht wird und die emotionelle und affektive Wirklichkeit der Wahrnehmenden konstituiert.

Die Kraft des Symbols: Der phänomenale Leib wird nicht nur als der verletzbare Körper bewusst wahrgenommen, er fungiert nicht nur als Leib, sondern auch als Körper, der auf der sozialen und geschichtlichen Ebene symbolisch kodiert wird. Denn die Göttlichkeiten der oben beschriebenen *kut*-Handlungen symbolisieren sich im koreanischem Schamanismus als personifizierte Geister,²⁴⁵ die auf tatsächlich gelebte Vorfahren zurückgehen und von den Nachfahren als Vorfahrensahnen verehrt werden. Z. B. in den *kut*-Handlungen für die Gottheit Sangsan, „Tanz auf dem Hackmesser“ im *chinjökkut* von Yi Söng-je und im *kunungjangsugut* und im gemeinschaftlichen *tanogut* werden die Götter wie General Ch’oe Yöng oder General Im Chöng-öp eingeladen. Diese Generäle sind im Volk sehr beliebte Persönlichkeiten der koreanischen Geschichte. Bei diesen *kut*-Handlungen werden die symbolische Tracht und die symbolischen Instrumente eingesetzt: das blaue Gewand, das zur traditionellen Militärtracht *chöllik* gehört, und ein wappenartiges Messer symbolisieren den General bzw. die Exzellenz sowie die Konstruktion „Kupfer-Eimer“ die General-Gottheit symbolisiert.

Diese symbolische Ordnung verweist auf die Macht der General-Gottheit, wie Gebauer und Wulf konstatieren: „Rituale weisen den Eliten Macht zu, machen sie als Machtträger sichtbar und legitimieren sie“. Und sie kontrollieren die gesellschaftliche Erinnerung und erzeugen damit eine kulturelle und soziale Kontinuität.²⁴⁶ Die Verkörperung der Macht auf der historischen und soziokulturellen Ebene vollzieht sich so durch die symbolische Figur der gelebten Generals.²⁴⁷

Der Symbolkörper fungiert aber hier nicht als monumentales Zeichen, sondern berührt sich ästhetisch mit dem Leib. Die schwere Substanz und die Masse der Materialität (des Schweinefleisches oder des Kupfer-Eimer-Turms) und die damit erzeugte Schmerzfähigkeit des Schamanen werden im Sinne von Fischer-Lichte als „autopoetische Feedback-Schleife“ miteinander oszillierend wahrgenommen.

²⁴⁵ Kim. 2001, S. 25.

²⁴⁶ Gebauer und Wulf. 1998, S. 154.

²⁴⁷ Vgl. Kim, Ŭn-jöng: *Seoul-kus-üi mubok ch’öllig-üi pyönhwa yön’gu* (Untersuchung zur Veränderung der schamanistischen Tracht *ch’öllik* im *Seoul-kut*-Ritual). In: *Musokhakhoe*(Schamanismus- Gesellschaft). Nr. 8. S. 31-44.

Hier möchte ich darlegen, wie das auf der Ebene der kulturellen politischen Codierung der Macht verkörpert wird und wie es zu deuten ist.

Zwischen dem phänomenalen Leib-Körper und dem Symbol entsteht die pendelnde Wahrnehmung bei den Zuschauenden. In dem Moment, wo der materielle Leib, hier im Modus der Körperausnutzung und Schmerzfähigkeit des Körpers, wahrgenommen wird, ist das Zeichen und Symbol verlassen worden und man erfährt sich als Leib und hat eine diskontinuierliche Zeiterfahrung und körperliche Erfahrung. Aber in dem Moment, wo das Wahrnehmungsspendel den Leib verlässt und bewusst dort bleibt, wo der Sinn gesucht wird, nimmt man bewusst wahr, dass der informierte, vorwissende semiotische Körper des Symbols ein erlebtes und bereits erfahrenes Zeichen ist. Aber diese, Präsenzerfahrung voraussetzende, Sinnerfahrung ereignet sich in der Prozessualität, durch die die Transformation zustande kommt, sodass die Erfahrung und Wahrnehmung der Verkörperung einer bestimmten Macht ermöglicht wird.

Diese Wirkungsmöglichkeit und die damit verbundene Sinnerfahrungsmöglichkeit kann im modernen Kontext je nach politischer Lage als Verkörperung der sozialen und politischen Macht modifiziert wahrgenommen und erfahren werden.

In den oben genannten Fällen wird die Codierung der Macht vor allem als Macht der Gottheit, bzw. als spirituelle Macht des/der Schamanen/in, die auf seine/ihre spirituelle Leistung zurückgeht, angesehen; die eifrige Teilnahme an der Wahrsagerei mit Fünf-Fahnen *obanggi* und die vielen Spenden belegen diese Deutung.

Die Macht der sowohl politischen und sozialen als auch Unheil/Heil bringenden Göttlichkeit sowie die Macht der Schamanen werden durch die materielle Medialität von Masse und Gewicht verkörpert und durch das spezifische Gewicht der Macht dargestellt. Die Macht wird dort repräsentiert, wo die Grenze erfahren wird. Die Schmerzfähigkeit und Körperausnutzung fungiert als Konzeption der Körperinszenierung der Grenzerfahrung zur Darstellung der Macht.

3.2.3.3 Gleichgewicht von Gewicht/Macht durch die Kippfigur - Harmonische Communitas und multiple Perspektive

Die Semiozität der mittels des medialen Gewichtes durchgeführten *kut*-Handlungen ermöglicht nicht nur die Darstellung der Machtrepräsentation, sondern auch die Herstellung des Gleichgewichtes und der harmonischen Gemeinschaft, in der die Möglichkeit der Bedeutungsgenerierung und Sinnerfahrung je nach dem individuellen Kontext auf verschiedenste und emergierende Weise besteht. Das wird im Folgenden anhand der spektakulären und aktionsartigen Handlung *sasülseugi* analysiert werden. Hierbei wird das Körpergewicht hinsichtlich der Oszillation zwischen dem Fallen und dem Stehen untersucht, wobei insbesondere auf die Grenzerfahrung der Temporalität des performativen Prozesses eingegangen wird. Der Vollzug konstituiert eine imaginäre, ja bildliche Welt des Fliegens/Aufsteigens. Hierbei wird der bildliche Aspekt in die Argumentation eingeführt, weil dem Begriff „spezifisches Gewicht“ des Körpergewichts selbst eine metaphorische Bildlichkeit eigen ist, und der Gegenstand nicht nur für die sprachliche symbolische Handlung, sondern auch für die optische und kinetische charakteristisch ist.²⁴⁸

In diesem Kapitel wird nachgewiesen, dass die Sinnerfahrung in dem transformativen Rekonstruktionssystem der Emergenz besteht, das durch die Perspektive der ikonischen Wahrnehmung bzw. den metaphorischen Aspekt des spezifischen Gewichts im *kut* argumentativ vertreten wird.

Das Thema wird anhand der vier *kut*-Handlungen, vom *sanyanggut* („Jagd-*kut*“) bis zum *kunungt’asalkut* aus dem Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang an der Westküste Koreas betrachtet. Als Arbeitsmaterial dient die Videoaufzeichnung des Rituals im Jahr 1988 und die während meiner Feldforschung gemachte Aufnahme des im Jahr 2002 aufgeführten Rituals.

1) Verfahren: Das lebendige Urbild und sein totes Ähnliches

Das Urbild: Im Jagd-*kut* wird ein Spiel durchgeführt, in dem eine Jäger-Figur namens Maktongi ein Schwein jagt, um seine Hochzeit vorzubereiten. Hier wird ein lebendiges Schwein, das für die Opfergabe des Rituals zur Verfügung gestellt wird, im Rahmen des Hochzeitsfests des Jägers vor den Altar gebracht. Hierbei tragen die Schamaninnen keine schamanistische Tracht und verwenden keine schamanistische Instrumente. Die Jäger-Figur spielt mit einem Bogen, als ob sie auf ein Tier schießen würde. In dieser *kut*-Handlung ist die

²⁴⁸ Vgl. Boehme, Gottfried: *Das spezifische Gewicht des Raums. Temporalität und Skulptur*. In: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in der Künste der Gegenwart*. Berlin: 2004, S. 31-41.

Masse und ihre Form der Figuration sowohl bei dem Tierkörper als auch bei der fiktiven Jäger-Figur nicht entstellt. Ihre Identität und ihr Zustand werden in der klaren Rollenteilung mittels der Darbietung der Kostüme/Requisiten und durch den imitativen Handlungsvollzug dargestellt. D. h. die Hochzeit in der Jagdkultur ist durch eine klare Referenzialität geprägt. Hier zeigt sich die ursprüngliche lebendige Morphose des Schweins bzw. seine natürliche Reaktion im menschlichen Umfeld als ein Urbild.

Das Ähnliche: Danach folgt die Schlachthandlung, in der eine Schamanin im tanzenden Rhythmus das Schwein mit dem Messer tötet. Dann kommt die Handlung namens *sasülseug*: Der Schamane kippt einen Haufen Salz auf den Boden. In den Haufen wird ein Werkzeug, der *samjich'ang*, mit dem Handgriff in den Salzhaufen gesteckt, so dass die Spitze des Dreizacks in die Luft ragt und das Gleichgewicht mit der Luft ausbalanciert wird. Als nächstes steckt der Schamane den ca. 100 kg wiegenden, geschlachteten Schweinekörper - das tote Ähnliche zum natürlichen Urbild - auf die Spitze des Dreizacks.

Das getötete Schwein scheint in der Luft zu schweben. Der Dreizack spielt hier eine Rolle als Standbein. Wenn die Schwein-Dreizack-Konstruktion in der Luft balanciert wird, also wenn ein Standbild des in die Luft gestellten Schweine-Körpers zustande kommt, dann gilt das als Zeichen, dass die eingeladene Gottheit dort eingetreten ist und sich manifestiert hat, d. h. im schamanistischen Kontext, dass sie Glück bringt.

Das ist ein kurzer temporärer Moment, der, erstens, aufgrund der konträren und kontrastiven materiellen Bedingungen der Grenzerfahrung der Wahrnehmung zwischen dem Stehen und dem Fallen zustande kommt: zwischen den 100 kg Körpergewicht des Schweins und dem auf dem Kopf gestellten, haltlosen, ca. 1,3 m hohen Dreizack, der schnell ins Kippen gerät.

Zweitens, es ist ein temporärer Moment, in dem das Spektakel der Suche nach dem balancierten Gleichgewicht stattfindet. In diesem Moment fokussieren sich die suchenden Blicke aus den verschiedenen Perspektiven auf den Gegenstand, der wie eine flüchtige Skulptur in dieses Bewegungsverfahren gestellt wird. Dieser Körper ist als performative Statue zu definieren, denn in dem Kippmoment, der ein Zwischenzustand des Fallens und des Stehens ist, zeigt sich: Das Standbild fällt mit dem Gewicht zusammen, d. h. das Standbild ist die Verkörperung des Gewichts, das durch sein Standbein „Dreizack“ gehalten wird, während das Spielbein das labile Gleichgewicht ist.

2) Verfahren: Zerstückelung, Einverleibung und Verfremdung des Leibs

In der anschließenden *kut*-Handlung für die Erd-/Haus-Gottheit Söngju wird das Schwein zerteilt, währenddessen eine Schamanin den *yönpungdae* und den *k'alch'um* aufführt.

Nach dem Zerschneiden des Schweins, also in der nächsten Tötungshandlung *kunung* und *t'asal*, tanzt die Schamanin mit dem zerstückelten Teil des Schweinekörpers. Z. B. in der Szene, in der die Schamanin sich ein viereckförmig geschnittenes Stück Fleisch des Schweins, das noch blutig ist, auf den Kopf legt und in einem schnellen Rhythmus zitternd damit tanzt. Hierbei erscheint ihr Kopfteil nicht wie ein runder oder ovaler Menschenkopf, sondern wie ein miteinander verschmolzenes Etwas zwischen Quadrat und Halboval oder wie ein unbeschreibbarer Fleck, als ob ein Menschenkopf sich ein anderes fremdes Organ, wie das zerstückelte Schweinefleisch, einverleibt hätte. Ihr Gesicht ist verzerrt, vermutlich aufgrund des Fleischgeruches. Dieser Eindruck der Einverleibung verstärkt sich durch ihre ekstatischen Bewegungen, bei denen die Schamanin z. B. ein Schweinebein auf der Schulter trägt und den Drehtanz entgegen dem Uhrzeigersinn im schnellen spirituellen Tanztempo aufführt. Die Schnelligkeit und Dynamik der Bewegung beschleunigen und verweben alle Elemente, zu der die Komponenten Geruch des Fleisches und Farbe des Blutes gehören. Evoziert wird ein organisches Bild, das entstellt erscheint. Diese entstellte Stelle im Kopfbereich tritt deutlich in Erscheinung, indem die Schamanin ein Stück getrockneten Fisch, das sie beim Tanzen in der Hand gehalten hat, auf den „Menschenkopf aus Schweinefleisch“ kontrastiv legt, wird die entstellte Stelle noch mal verfremdet.

Diese Szene ist hinsichtlich des Körpergewichtes wie folgend zu charakterisieren: Die Schamanin misst das Gewicht des fragmentierten Körpers bzw. der fragmentierten Partien, indem sie diese auf dem Kopf herumträgt und durch den Tanz sich einverleibt. Das ist eine Handlung der Entstellung, in der das gesamte Gewicht, also das Gewicht des Fleischstückes und das Gewicht der Schamanin, zusammen gewogen wird. Dieser Körper ist „ein“ entstellter Körper, der in „einem“ Gewicht fällt. Im Sinne von G. Böhme ist das Gewicht der Dinge noch nicht relativiert, infolgedessen kann man keine Distanz zwischen den unterschiedlichen Körpern erkennen, die aber bald mittels des Fisch-Körpers ikonisch differenziert wahrgenommen werden.

Die so Stück für Stück inkorporierten und einverleibten Körperteile werden in der nächsten Szenen weiter objektiviert, indem diese zerstückelten, deformierten Körperteile in einer anderen Struktur rekonstruiert werden.

3) Verfahren: Gleichgewichtsherstellung im deformierten Körper als Neuformung²⁴⁹

Danach werden alle Fleischstücke, d. h. die verschiedenen Körperteile, auf den Dreizack gesteckt und übereinander angeordnet: zwei Beine als unterste Schicht und die anderen zwei Beine wie Menschenarme an höher liegender Stelle, darauf werden die anderen Körperteile, Organe und Knochen gestapelt. An die oberste Stelle wird der Schweinekopf gelegt, der sich gegen den Himmel richtet.

Als nächster Schritt wird versucht, diese Konstruktion wie in der vorherigen Handlung *sasülseugi* in Balance zu halten. In den angehäuften Körperteilen, die unkontrollierbar und unermesslich erscheinen und jeden Moment kippen können, sucht man ein Gleichgewicht und eine „rhythmische Einheit“ des Haufens. Diese Einheit wird durch das Gleichgewicht im Kippmoment hergestellt. Dieser Moment ist eine grenzüberschreitende Situation, in der das Fallen des auseinander genommenen Körpers und sein Stehen im Gleichgewicht eine flüchtige Einheit bilden.

Der Versuch der Balancierung dauerte bei der Aufführung des Rituals 2002 sehr lang. Die junge Schamanin, die eigentlich diese *kut*-Handlung durchführen sollte, konnte den Fleischhaufen nicht balancieren. Das Scheitern ihres Versuchs spielt eine wichtige Rolle bei der Konstitution der Stimmung. Um die schwankende Kippfigur herum gab es mehrfach Versuche, die aber die Stimmung nur destabilisierten. Dann kam ihr die *mansin* („große Schamanin“) Kim Küm-hwa zu Hilfe: Mit mehr Salz wurde die Kippfigur stabilisiert. Die anderen Schamaninnen korrigieren ständig die Salz-Grundlage. Es nieselte an diesem Tag und mir schien, je länger der Versuch dauerte, desto unruhiger wurden alle, die Schamanin und die Zuschauenden. Denn hätte die Schamanin das Gleichgewicht nicht erzeugen können, dann hätte es für die Fischer-Gemeinde Unglück bedeutet: Die Musik wurde während der Versuche immer leiser, die Leute begannen Hände haltend zu beten. Nach langen und mühsamen Versuchen schaffte die Große Schamanin Küm-hwa Kim es endlich bei der gerissenen Kippfigur das Gleichgewicht zu erzeugen, was unbeschreiblich schnell, ja blitzartig geschah. In diesem temporären Moment geriet man in eine transformierte Welt, wo sich ein Tier in einem im aufrechten Gang stehenden Menschen zu verwandeln scheint, wo ein Schwein senkrecht steht und „tanzt“. Die Dörfer und die Schamanen freuten sich sehr, tanzten und

²⁴⁹ Vgl. Neumann, 1998. S. 377-4²⁴⁹ Vgl. Neumann, Gerhard: Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration. In: Mimesis und Simulation. Hg. V. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann. Im Breisgau: Rombach 1998, S. 377-418.

sangen trotz des Regens begeistert vor dem Altar zusammen, und die Zuschauenden fügten sich in diese festliche Stimmung der Fischergemeinde zusammen mit allen anderen, indem sie Göttertrank und Essen miteinander teilen. Diese Atmosphäre des sich miteinander Freuen und Eins Werden und die damit verbundene festliche Szene bezeichne ich als Gebärde der harmonischen Integration, für die die tanzende Gebärde des senkrecht stehenden Schweins konstitutiv ist.

Wie die rituelle Wirkung „der Gebärde der harmonischen Integration“ im Bezug auf die Semiozität verstanden werden kann, erklärt sich wie folgend: Die Semiozität der harmonischen Wahrnehmung in diesem *kut* beruht auf verschiedenen Faktoren wie der räumlichen Konstitution, dem Vorhergesehenen, dem kulturell Vorhergewussten und dem Vorhererfahrenen des Wahrnehmenden, was ich als Episteme der Emergenz betrachte. Der Begriff Emergenz der Sinnkonstruktion wird hier Sinne der Theorie des Performativen von Fischer-Lichte verstanden. Der Begriff verweist auf die ästhetische performative Sinnerfahrung, die sich diskontinuierlich sowie in „Zeitinseln ereignet, so dass verschiedene Bedeutungen je nach Kontext generiert werden können. Das sind „offene und unabschließbare semiotische Prozesse“, deren Sinnwurzel auf vorgegebenen subjektiven Kontexten, Erinnerungen beruht und auf damit verbundenen Assoziationen an „früher Erlebtes, Gelerntes, Erfahrenes, auf ganz spezifische einmalige subjektive Erlebnisse ebenso wie auf intersubjektiv gültige kulturelle Codes.“²⁵⁰ Diese emergierende Sinnerfahrung enthält den beschriebenen Rekonstruktionscharakter sowie gleichzeitig die Präsenzerfahrung, in der der Wahrnehmende je nach subjektiver kontextueller Befindlichkeit die sagbare Bedeutung und den damit verbundenen unsagbaren symbolischen Überschuss erlebt, sodass seine Emotion transformativ alteriert werden kann.

Dieser transformative Bedeutungsprozess der Emergenz wird im Folgenden rekonstruiert.

A) Räumliche Konstitution

Der Zuschauerplatz in diesem *kut* ist kein geschlossener Raum, wo man nur sitzt und eine Betrachtungsposition einnimmt. Jeder kann seine Betrachtungsposition selbst bestimmen. Des Weiteren kann der Zuschauende gegenüber der *sasülseugi*-Konstruktion keine zentrale Betrachtungsposition einnehmen, weil viele Schamaninnen um die Kippfigur herum hocken und versuchen, die Kippfigur zu stabilisieren. In dieser Versuchssituation kann man nur über

²⁵⁰ Fischer-Lichte. 2004, S. 248.

die Schultern der Schamanen und zwischen den Leuten „schräg hindurch“ blicken. In diesem Sinne gehören die Bewegungen der Schamanen zu den die Diskontinuität der Wahrnehmung erzeugenden Bildelementen. Zweitens: Man kann in der Nähe der Konstruktion nicht die gesamte Konstruktion erkennen und sieht nur die zerstückelten Körperteile. Wenn man das Ritual aus einem seitlichen Blickwinkel betrachtet, dann ist der Umriss der senkrecht stehenden Figur zu entdecken. Das ist selbst in der ethnographischen, dokumentarischen Videoaufnahme, die von der koreanischen Kulturförderungsinstitution im Jahre 1988 gemacht wurde, deutlich erkennbar. Die Szene, wo die Schwein-Dreizack-Konstruktion in der Luft räumlich wirkt, wird aus einer seitlichen und „schiefen“ Perspektive in Großaufnahme eingefangen.

Die Schwein-Dreizack-Konstruktion wirkt, wenn sie aus einer seitlichen Betrachtungsposition und in räumlicher Distanz gesehen wird, als eine Gestalt räumlich senkrecht stehend und bewegt. Die „schiefen“ Blicke, die durch die räumliche Bedingung des Schauplatzes (Ritualplatzes) und die Wahrnehmung unterbrechender Handlungsbedingungen, sowie durch die Bewegungsdynamik des Zuschauenden selbst erzeugt werden, spielen eine konstitutive Rolle für die Wahrnehmung der rekonstruierten Körperlichkeit.

B) Das Vorhergesehene in der rekonstruktiven Wahrnehmung

Diese beschriebene räumliche Distanzierung ist mit den anderen Faktoren eng verknüpft. Die inverse Wahrnehmung des senkrecht tanzenden Tieres in dieser *kut*-Handlung ereignet sich durch das Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren, zu der nicht nur die räumlichen Bedingungen, sondern auch die Erinnerung an die bisher vollzogenen bildlichen und körperlichen Szenen gehören. Dabei handelt es sich um das Vorhergesehene und das Vorhergewusste in der bildlichen Wahrnehmung.²⁵¹

Die physikalische Materialität der Figur in dieser rekonstruierten Schwein-Dreizack-Konstruktion besteht aus einem Haufen Schweinefleisch, an dem man die Unterbrechungen und Risse der zerstückelten jeweiligen Körperteile phänomenal wahrnimmt. Sie besteht aus einem Haufen toter und zerstückelter Materie, die aber vorher in lebendiger und ganzheitlicher Form existierte (ich erinnere an die Verfahren 1 und 2). Mit dem Standbild werden die vorherigen Bilder des Schweinekörpers in Erinnerung gerufen. Man erblickt dabei aufgrund des bisher Gesehenen und Gewussten eine figürliche Identität. Hierbei (im

²⁵¹ Die Begriffe „Grund-Figur-Relation“ von Brandstetter und „ikonische Differenz“ von Böhme, welche ich im Kapitel „Körper-Bild“ verwendet habe, werden hier wieder aufgenommen.

Verfahren 3) ereignet sich also die mimetische Rückkoppelung einerseits auf das lebendige „natürliche“ Urbild und auf das Bild von dem „Ähnlichen des toten Schweins“ (Verfahren 1) sowie auf die künstlichen Bilder, in der die zerstückelten Körperteile einverleibt wurden (Verfahren 2), und danach an das Gleichgewicht der wiedererrichteten deformierten Figur (Verfahren 3). Die Teilnehmenden nehmen die Prozessualität der bisher gesehenen Figuren bewusst wahr, insbesondere die Prozessualität von der bestimmten Natürlichkeit hin zur bestimmten Künstlichkeit. Diese Wahrnehmung ist charakterisiert als ein bewusst distanzierender und reflektierender Gestus.

C) Das kulturell Vorhergewusste und das Vorhererfahrene

Bei dieser Wahrnehmung spielt die kulturelle symbolische Codierung eine konstitutive Rolle, die auf dem Vorhergewussten und dem Vorherwahrgenommenen beruht. Die meisten Teilnehmer am *kunung-* und *t'asalkut* (,Tötungs-*kut*‘) besitzen dieses kulturelle und religiöse Erfahrungswissen: Wenn das Gleichgewicht in der Kippfigur hergestellt wird, bedeutet das, dass die Gottheit die rituelle Handlung angenommen hat und sich freut und dass die Gemeinde so vor Unheil geschützt ist und ihr Glück gebracht wird.

Der phänomenale Leib des toten Schweines wird zur Schau gestellt; er wird zuerst als Ganzes, also „am Stück“ danach in aufgehäufter, zerstückelter Form in die performative Handlung eingebunden bzw. der Gefahr des Ungleichgewichtes ausgesetzt. Die Masse und das Aufhäufen des geschnittenen Schweinfleisches ist nach Canetti ein konstitutives Merkmal von Macht: Er beschreibt, dass der Haufen im Festwesen zur Machtrepräsentation eine konstitutive Rolle spielt. Im Fest werden „die Erträgnisse, welcher Kultur auch immer, [...] in großen Haufen zur Schau gestellt.“²⁵² Er wird so dicht beisammen aufgehäuft wie möglich. „Alles Ernten ist ein rhythmisches Häufen, und das Abhalten der Feste ist von diesem Rhythmus her bestimmt.“²⁵³ Die Kippfigur „Schwein-Dreizack-Konstruktion“ kann als eine Einheit der Haufen der Toten²⁵⁴ betrachtet werden, in der die Macht, Beute und die Gewalt der zerschnittenen Risse eine neu zusammengesetzte und konstruierte, ja neu integrierte Gestalt symbolisieren. Diese symbolischen Ordnung der Macht wird aber in einen anderen Kontext versetzt, so dass die Macht nicht als repräsentative Macht wirkt, sondern in diesem Ritual harmonische Integration ereignishaft erzeugt. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass die Handlung *sasülseugi* in diesem Gemeinschaftsritual, dessen Zweck und Anlass in dem

²⁵² Canetti. 2003, S. 70.

²⁵³ Ebd. S. 102.

²⁵⁴ Ebd. S. 78.

Wunsch nach reichem Fischfang und in der Hoffnung auf Sicherheit und Glück der Dorfgemeinde bzw. der Fischer und der Bewohner an der Küste liegen, sich einem festlichen Kontext vollzieht. Die Handlung wird im Rahmen der Hochzeit eines Jägers entwickelt: Sie wird nach dem *sodaegamnor* („Kuh-Exellenz-Spiel“) in einer festlichen Atmosphäre, in spielerischer und festlicher Handlung vollzogen.

Die Machtrepräsentation der „horizontal stehenden“ Schwein-Dreizack-Konstruktion (im Verfahren 1, das Ähnliche mit dem Urbild) versteht sich als ein temporärer Spielraum, in dem die Schwerkraft/Macht der Gravitation wahrgenommen wird, denn das geschlachtete Schwein, das die Form noch bewahrt, hängt verzerrt nach unten. Von dieser vorhergesehenen Wahrnehmung transformiert sich die Wahrnehmung am Ende zur Herstellung der Harmonie, indem das Gleichgewicht von „senkrecht stehenden“ zerstückelten Körperteilen durch die performativen Prozesse (im Verfahren 3) gemessen wird. In diesem Moment wird das Gleichgewicht zu einem spezifischen Gewicht der Harmonie.

Die Macht der deformierten senkrecht stehenden Schwein-Dreizack-Konstruktion im Verfahren 3) bzw. sein spezifisches Gewicht im Raum wird nicht durch die einheitliche plastische Form, sondern durch die Deformierung und Reformierung verkörpert. Das Gleichgewicht wird nicht von „einem einzigen“ Etwas, sondern von den vielen geschnittenen Partien hergestellt. Diese geteilten Stücke werden vorher jeweils für sich gewogen (im Verfahren 2). Die Macht bzw. die göttliche Epiphanie wird durch das Zusammensetzen der unterschiedlich wiegenden Gewichte, schließlich durch das Gleichgewicht inszeniert. Dieses Gleichgewicht ist aufgrund der einzelnen Gewichtung und gleichzeitig durch ihre rhythmische Einheit zustande gekommen. Das hergestellte Gewicht des Gleichen charakterisiert sich so als Ausgleichen des Gewichtes, das aber temporär die flüchtige Leichtigkeit zur Erscheinung bringt. Das ist eine Grenzzone, wo das Fallen des schweren Gewichtes und das leichte Senkrechtstehen oszillieren. Dieses flüchtige Senkrechtstehen der deformierten Schwein-Dreizack-Konstruktion vermittelt nicht nur den Eindruck des stehenden Zustandes, sondern auch eines fliegendes Zustandes.

Der flüchtig erscheinende Flugmoment, bei dem das Schwein senkrecht steht, scheinbar sogar tanzt, erzeugt eine Wendung von der Machtrepräsentation zur Erfahrung der Harmonie durch die Gleichgewichtsherstellung eines deformierten und rekonstruierten Körpers. Hierbei spielt die Betrachtungsposition eine große Rolle, denn der in sich gewichtete Machtkörper teilt sich in der Gesamtheit der Blicke in eine multiple Perspektive auf. Jeder sieht aus einem eigenen Winkel; doch in dem Moment des Gleichgewichtes werden der zerstückelte Körper und die

verschiedenen Perspektiven eins, so dass das integrierende Gefühl der Gemeinschaft hervorgerufen wird. Nur dadurch kommt es bei dieser Ausführung des Rituals am Ende dieser Handlung zu einem langen, feierlichen und kollektiven Tanzen und Singen der Schamanen, der Dörfer und der Teilnehmenden trotz des Regens .

3.2.3.4 Resümee: Inszenierung der Macht und des Gleichgewichts

In diesem Kapitel ging es darum, aufzuzeigen, wie die semiotische Sinnkonstruktion und die damit verbundene Präsenz und Sinnerfahrung im Vollzug der rituellen Bewegung in Erscheinung tritt.

Das Ritual ist eine Handlung, in der die symbolische Ordnung, sprich das Zeichen oder der semiotische Körper, zur Verkörperung von Etwas eine markierende Rolle spielt. Aber diese symbolische Ordnung bleibt im Vollzug der Handlung nicht dort, wofür sie steht oder im Bezug auf Etwas festgelegt wurde. Sie wird im *kut* in Bewegung gesetzt und tritt in Erscheinung. Hier setzt die Wahrnehmung ein: die „Unverzichtbarkeit“ der Aisthesis im Sinne von Mersch. Im Aspekt des Körpergewichts, mittels dessen Begrifflichkeit die Ambivalenz der symbolischen Handlung transparent zu reflektieren ist, erweist sich das *kut* als eine inszenierte Wahrnehmungskonzeption, in der die Grenze zwischen dem Schweren und dem Schwerelosen, zwischen dem Fallenden und dem Fliegenden, zwischen der Fülle und der Leere im Ritual sowohl synchron als auch sukzessiv auf konvergierende Art aufgehoben und gleichzeitig betont wird. Dadurch wird die liminale Grenzerfahrung der Wahrnehmung ermöglicht. Dieses zwischen den Grenzen und in der Gegensätzlichkeit oszillierendes Wahrnehmungsspektrum ist der Verweis auf das soziale Ordnungssystem. Anders formuliert: Das soziale Ordnungssystem wird hier aistheisch suggeriert. Das Symbolische ist hierbei weniger festgelegt, vielmehr ereignet sich der performative Wahrnehmungsprozess im Erblicken.

Auf der Matrix dieser liminalen Grenzerfahrung der Wahrnehmung wird die Inszenierung der Macht im Spektakel vollzogen. Ich erinnere an die Figuren „Tanz auf der Hackmesserschneide“ und „Kupfer-Eimer im Mund“, bei denen die Grenzerfahrung der Körperausnutzung, Körperverletzbarkeit und Schmerzfähigkeit ins Spiel kommen. Das Zeichen der symbolischen Ordnung repräsentiert Macht, indem die Materialität der Masse und des Gewichts gewichtet werden. Der Masse wird Macht verliehen, indem der phänomenale Körper zur Grenze gezogen wird und indem man dem Wahrnehmenden

Schmerz zufügt, also ästhetisch angreift. Nach Zumthors²⁵⁵ Performanzskala ist dieses Phänomen eine „vollständige Performanz“, bei der man direkt, d. h. ohne weitere Medialität wahrnimmt und die eigene körperliche Gegenwart fühlbar wird.

Die Schmerzfähigkeit und Gewaltfähigkeit des Gewichtes wird hier leiblich erinnert. Der symbolische Überschuss der materiellen Leiblichkeit kehrt dennoch nach der synchronen und sukzessiven zurück, wofür sie steht. Hier wird die Macht, und zwar die spirituelle Macht, verkörpert. Denn die vertikale Aufhebung der Schwerkraft in den oben genannten Figuren markiert die dichte Masse der Materialität und verkörpert den vertikalen positiven Flugzustand der Macht.

Bei dieser Schmerz erregenden Selbstreferenzialität hat man nur wenige Möglichkeiten zur Selbstrekonstruktion. Im *kut* ist die Herstellung des Sinnes bzw. der Sinneserfahrung zu beobachten. Am Beispiel des *sasülseugi* zeigt sich, wie die Sinneserfahrung der Emergenz zustande kommt und wie eine Machtrepräsentation in eine harmonische gemeinschaftliche Integration umgedeutet werden kann. Hierbei geht es um die transformative Sinnesrekonstruktion, wobei die multiple Perspektive der ikonischen Wahrnehmung eine wichtige Rolle spielt.

In dieser Szene ist zwar die Bedeutung der symbolischen Handlung vorgegeben, aber trotzdem gibt es im Sinne von Mersch einen symbolischen „Überschuss“, der durch die performative Transformation und temporäre Grenzerfahrung erzeugt wird. Dadurch wird das Phänomen ereignishaft und zeigt sich in der absoluten Präsenz. Hierbei wird die Differenz zwischen Macht und harmonischer Integration sichtbar, indem der Flugzustand sich im Fallen ereignet. Die harmonische Integration ereignet sich durch das negative Medium des Gewichtes.

²⁵⁵ Zumthor, Paul: *Körper und Performanz: In: die Materialität der Kommunikation*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: 1988, S. 706.

3.2.4 Körper-Laute-Sprache

Das *kut* besteht nicht nur aus den optisch wahrnehmbaren Komponenten wie den tanzenden und gestischen symbolischen Handlungen, die ich bisher hinsichtlich der Körperbilder, Körperbewegung und des Körpergewichtes betrachtete, sondern auch aus verbalen und akustischen Handlungen wie der Sprechenden, Singenden und musikalischen Handlung. Diese verbalen und akustischen Komponenten des *kut* werden im Folgenden unter der Kategorie „Körper-Laute-Sprache“ bzw. „körperliche Lautlichkeit“ gefasst. Zu ihr gehören die epische Erzählung, lyrische Lieder, Volkslieder, Rezitation, *kongsu*, *ch'ukwŏn* (das Gebet), organisatorische Anmerkungen, der Dialog zwischen Schamanen und Gläubigen, die lautliche Reaktion, die Kommentare und Geräusche der Zuschauenden, die Begleitmusik der Musiker und der Lärm der Umgebung.

Die Lautlichkeit des *kut* ist in zwei Aspekte, die miteinander eng verknüpft sind, aufzuteilen: die verbal gesprochene und gesungene Handlung einerseits, die *muak* (instrumentale schamanistische Musik) andererseits. Der erste wird durch den zweiten, die musikalische Komponente, getragen, begleitet oder konfiguriert und ferner in der Relation mit der körperlichen Bewegung wie der tanzenden und symbolischen Handlung vollzogen. Dieses auf komplexe Art und Weise, jedoch einheitlich vorkommende Phänomen wird von den koreanischen Ethnologen und Koreanisten mit dem Begriff *muga/mugasasŏl* (schamanistischer Gesang) wie folgend gefasst. Der *muga*, der von einem/einer Schamanen/in gesungen wird und dessen Inhalt meist in der „Beschreibung der Taten der Götter, dem Dialog zwischen Göttern und Menschen, der Lobpreisung von Göttern und Gebeten für die Erfüllung von Wünschen“²⁵⁶ besteht, wird von den Koreanisten im allgemeinen in vier Gattungsformen unterteilt: die belehrenden²⁵⁷, lyrischen²⁵⁸, epischen²⁵⁹ sowie dramatischen Gesänge.²⁶⁰

²⁵⁶ Sŏ, Tae-sŏk: *Koreanischer schamanistischer Gesang*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. Hg. v. Sin-yong Chŏn. München: 2001, S. 109.

²⁵⁷ Die belehrenden schamanistischen Gesänge *kyosulmuga* beinhalten zum einen die verbalen Äußerung, die der Schamane an die Götter richtet, wie *ch'ŏngbaemuga* (Einladungsgesang), Lobpreisung oder Gebet; zum anderen die *kongsu*, in dem die Gottheit an die Menschen mittels des Schamanen ihre „Botschaft“ übermittelt.

²⁵⁸ Die lyrischen schamanistischen Gesänge *sŏjŏngmuga* sind die Lieder, die „die subjektiven Gefühle der Götter oder Menschen zum Ausdruck bringen“. Die Lieder sind etwa „im Stil des *pullunje* (Verdichtung), die während des Zusammentreffens und Zusammenspiels von Göttern und Menschen gesungen werden.“ Beispiele dafür sind *noraegarak* (Volkslied), das insbesondere auf der Gedichtsform *sijo* beruht, sowie *Taegam t'aryŏng* (Lied über die Gottheit Taegam) und *Ch'angbu t'aryŏng* (Lied über die Gottheit des Spaßmachers/Spielers). Vgl. ebd. 109ff.

²⁵⁹ Die erzählenden schamanistischen Gesänge *sŏsa muga* sind die mythischen Geschichte in Liedform namens *ponp'uri*, in der die Erschaffung der Welt und die Geschichte der Gottheiten erzählt werden. Beispiele sind die

Die *muga* werden meistens unter der Kategorie der mündlich überlieferten Literatur (Oral Poetry) betrachtet, die aber im *kut* vergegenwärtigt wird.²⁶¹ Ähnlich bestimmt Yi Kyöng-yöp den Begriff „*muga*“ als Literatur des schamanistischen Gesangs, dessen Inhalt aber nicht verschriftlicht ist, sondern mündlich überliefert. In diesem Sinne betont Yi den Performanz- und Präsenzcharakter des *muga*, der bei der rituellen Handlung flüchtig zur Erscheinung kommt. Nach Yi ist der *muga* dann im Ganzen begreifbar, wenn seine Aufführungscharakteristik im Auge behalten wird. Daraufhin appelliert er, den *muga* nicht nur auf der semantischen Ebene der schamanistischen Gesangstexte zu untersuchen, sondern auch in Hinsicht auf die Beziehung zwischen den sprachlichen Gesangstexten und den Komponenten der singenden, musikalischen und rituellen Handlungen wie Tanz oder Gebärden/Geste,²⁶² mit der ich mich in diesem Kapitel beschäftigen werde.

Es handelt sich in diesem Kapitel um die Frage, wie konstituiert sich die Epiphanie der Gottheit in Bezug auf die Lautlichkeit bzw. die sprechende Handlung der *kongsu*. Hierbei wird der Kommunikationsweg zwischen Menschen und Gottheit inklusive der menschlichen Reaktion „von der Anrufung bis zur Antwort“ sowohl im ethnographischen Sinne als auch im phänomenologischen nachgezeichnet. Davon ausgehend werden die Performativität und der Inszenierungscharakter des *kut* anhand der sprechenden Handlung und damit der jeweiligen akustischen Komponente untersucht. Hierbei wird die transformative Prozessualität der Lautlichkeit und ihre synästhetische Physiognomie festgehalten, was im Kapitel 3.2.4.1 „Sprache des Zuhörens. Von der Anrufung bis zur Antwort“ dargelegt wird. Von der These dieses Kapitels ausgehend, wird im Kapitel 3.2.4.2 „Pathos-Responsive Emotionalität der Sprechhandlung“ beleuchtet, wie die Lautlichkeit der *kongsu* emotionell wirkt, also welches ästhetische Prinzip sie aufweist. Hier wird die antwortende Responsivität des *kongsu*-Phänomens im Rahmen der Ereignistheorie beleuchtet.

Geschichte der Prinzessin Pari, *chesökponp'uri* und *ch'ilsöngbonp'uri*, welche als Mythos des koreanischen Schamanismus anzusehen sind und landesweit überliefert worden sind. Vgl. ebd. S. 127ff.

²⁶⁰ Die dramatischen schamanistischen Gesänge sind Teil der *kut*-Handlungen, in denen das Als-Ob-Spiel theatral aufgeführt wird: Beispiele dafür sind *so-nori-kut*-Handlung („Kuh-Spiel-Kut“) oder *körigut*. Sie werden als *kutnori* oder *mugük* bezeichnet. (vgl. ebd.)

²⁶¹ Vgl. Kim, Hön-sön: *Kubimunhag-üi ihae* (Verstehen der mündlichen Literatur). In: *Han'guk kubimunhag-üi ihae* (Verstehen der koreanischen mündlichen Literatur). Hg. von Hön-sön Kim. Seoul: 2000, S. 15-36.

Im, Chae-hae: *Kubimunhag-üi yonhaengnon, kü munhakchök saengsan-gwa suyong-üi yöktongsöng* (Das Performative, die Dynamik der literarischen Produktion und Rezeption). In: *Kubimunhag-üi yonhaengja-wa yonhaengyangsang* (Performer und Form der Performance in der mündlichen Literatur). Hg. vom Han'guk Kubimunhakhoe. Seoul: 1999. S. 1-49.

²⁶² Vgl. Yi. 1998. S. 38-59.

3.2.4.1 Sprache des Zuhörens. Von der Anrufung bis zur Antwort

Was genau bringt die Menschen dazu, einen Schamanen zu verpflichten? Was wollen sie von der Gottheit „hören“? Was gibt es im *kut* zu hören, das die Anwesenden zufrieden stellt, berührt oder enttäuscht? Was für eine Art der Kommunikation findet hier statt? Um diese Fragen zu beantworten, wird im Folgenden die Prozessualität der sprechenden Handlung *kongsu* untersucht.

Das Wort „*kongsu*“ wird im Buch *Kultur des koreanischen Schamanismus* als „göttliche Botschaft“ übersetzt: „*Kongsu* ist eine göttliche Botschaft, mit der die Gottheit durch die Stimme einer von ihr besessenen Schamanin den Menschen ihre Absichten mitteilt.“²⁶³ Die Begriffe wie Botschaft und Mitteilung, die die semantische Intentionalität der Kommunikation implizieren, können kaum den Aspekt der Performativität erklären, auf den ich hier eingehen werde. Dieses Übersetzungsproblem impliziert im Grunde das Problem der Unbeschreibbarkeit des *kongsu*-Phänomens, was ich letztendlich als ein Ereignis der Emotionalität beschreiben werde.

Die *kongsu* ist die „sprachlich“ vollzogene verbale symbolische Handlung, die nur bei den charismatischen Schamanen *kangsinmu* vorkommt.²⁶⁴ Sie ereignet sich zwischen Gottheit und Menschen und wirkt auf den Menschen, was zu einem mystischen Kommunikationscharakter führt.

Die Ethnologen berichten, die *kongsu* folgt nach der Anrufung der Gottheit, danach kommt die Unterhaltung und Verabschiedung der Gottheit. Die *kongsu* kann ggf. auch nach der Unterhaltung folgen. Hierbei ist zu bemerken: Nach der Anrufung der Gottheit zeigt sich ein körperliches Symptom als Zeichen der Trance-Besessenheit durch die Gottheit; die eine Rassel oder ein anderes Instrument haltende Hand zittert stark.²⁶⁵ Am Beispiel des *kut*, das in der Hwanghae-Provinz abgehalten wird, können die Arten der *kongsu* in vier Erscheinungsformen zusammengefasst werden. Erstens gibt es die sprechende Handlung *kingongsu*, in der eine konkrete Geschichte von dem von der Gottheit besessenen Schamanen erzählt wird, hierbei hält der Schamane eine Rassel in der Hand. Zweitens, es erfolgt eine

²⁶³ Ebd. S. 118.

²⁶⁴ Yi. 2001, S. 112.

²⁶⁵ Yi, Po-hyöng: *Musog-üi simni koch'al* (*Psychologische Betrachtung des koreanischen Schamanismus*). In: Kim, In-Hoe (Hg.). *Musog-üi chonghapchök koch'al* (*Totale Betrachtung des koreanischen Schamanismus*). Seoul:1982, S. 164.

kurze sprechende Handlung, *söringongsu*, die für viele Leute ist. Drittens gibt es die dazwischen-sprechende Handlung *hörigongsu* (wörtlich übersetzt: *höri* bedeutet Lende und Leibes-Mitte). Sie wird zwischendurch, nach dem Tanzen oder nach den Gebärdenhandlungen spontan vollzogen. Viertens, es gibt eine „verstreut sprechende“ Handlung *hüllimgongsu* (wörtlich übersetzt: *hüllim* bedeutet verstreud, hinfallend), sie ereignet sich ebenfalls spontan.²⁶⁶

Die *kongsu* beinhaltet je nach Situation unterschiedliche Elemente, aber umfasst meist „ein Versprechen der Gottheit, etwas zu gewährleisten, eine göttliche Vorhersage der Zukunft oder genaue göttliche Anweisungen zur Heilung einer Krankheit bzw. zur Abwendung von Unglück.“²⁶⁷ Das wird meistens als Verheißung, Versprechung und Weissagung im imperativen Satz formuliert; z. B. man solle auf etwas achten, oder sich in einer bestimmten Phase auf bestimmte Art verhalten etc. Das wird singend rhythmisch gesprochen. Die Ethnologen sagen, dass der Vollzug der Sprache „*kongsu*“ an sich als ein Zeichen für die Epiphanie der Gottheit betrachtet wird.

Aus der oben beschriebenen ethnographischen Explikation ist zu erkennen, dass die *kongsu* eine entgegenkommende Antwort der Gottheit auf die die Gottheit herbeiführende Anrufung ist. In diesem ethnologischen Zusammenhang ist die rituelle Kommunikationsprozedur als „Anrufung – Antwort – Verabschiedung“ zu beschreiben.

Die Prozedur von der Anrufung bis zur Antwort „*kongsu*“ inklusive der Reaktion des Menschen besteht von der tanzenden und singenden Einladungshandlung bis zum sprechenden *Kongsu*, in dem das Klangliche und Stimmliche und das Sinnbezogene, Logische der symbolischen Ordnung begegnen.

Im Folgenden wird zuerst dargelegt, wie die stimmliche Lautlichkeit der sprechenden Handlung hervorgebracht wird. Vorweg gesagt, das *kongsu*-Phänomen zeichnet sich durch eine synästhetische Ästhetik aus, die durch die transformative Prozessualität zustande kommt. Deshalb wird im Folgenden der Prozess bis zur *kongsu*, also „vom der Anrufung bis zu Antwort“ methodisch unter dem Aspekt der Körper-Lautlichkeit beschrieben. In diesem Prozess transformiert sich die stimmliche sprechende Komponente der Lautlichkeit zur Körperlichkeit und Räumlichkeit, woraufhin der Hörraum hergestellt wird.

²⁶⁶ Yang. 2002, S. 33.

²⁶⁷ Sö. 2001, S. 118.

Die sich ständig transformierende Lautlichkeit und ihre Prozessualität im *kut* ist mit dem Begriff „Zuhören“, im Sinne der „Phänomenologie des Zuhörens“ von Roland Barthes zu verdeutlichen.²⁶⁸ Denn der Begriff „Zuhören“ reflektiert die leibliche ästhetische Präsenzerfahrung und semiotische Sinnerfahrung der Lautlichkeit in Raum und Zeit²⁶⁹: Der Begriff „Zuhören“ bietet die Möglichkeit, sowohl die materiellen physischen als auch die semiotischen, darunter auch psychologischen, Aspekte und deren Transformation darzulegen. Dennoch wird die materielle Widerständigkeit der Sprache sowie die Sinnlichkeit der Stimme „das Fleisch der Stimme“²⁷⁰ als eigenständige Wirklichkeit hier differenziert betrachtet. Dazu ziehe ich in meiner Analyse mit Hilfe die Theorie des Performativen heran.

Nach Barthes unterscheidet sich das Zuhören in drei Aspekte. Der Erste ist das Hören auf das Materielle. Es handelt sich hierbei um spürendes Hinhören wie: „der Hase horcht auf das (mögliche) Geräusch eines Feindes, das Kind, der Verliebte horchen auf die näher kommenden Schritte, die vielleicht die der Mutter oder des geliebten Wesens sind.“ Dieses Zuhören fungiert als „Alarm“ auf Gefahr oder als „Befriedigung der Bedürfnisse“; und das Material des Horchens sind die Indizien.

Das Zweite ist ein entzifferndes Zuhören, in dem man etwas zu erfassen versucht. Das ist als ein Zeichen zu verstehen. Denn das Zuhören sucht das klassifizierbare Zeichen, das „sowohl auf das Heilige als auch auf das Geheimnis“ verweist. In diesem Sinne ist es „(unter tausend verschiedenen, indirekten Formen) mit einer Hermeneutik verbunden“.²⁷¹

Das dritte Zuhören ist ein intersubjektives Zuhören, bei dem mindestens zwei Subjekte interagieren. „Ich höre zu“ bedeutet in diesem Akt „Hör mir zu“. Hierbei wird die kosubjektive und kopräsenste Involvierung vorausgesetzt, so dass man sich gegenseitig zu Gehör bringt. Hierbei wird das unbekannte und ungelöste Problem und Leiden abgetastet, berührt und emotionell bewegt, so dass das Zuhören selbst spricht.²⁷²

Diese Art des Zuhörens ereignet sich im *kut* synchron oder verschränkt, wodurch ein eigenartiger Hörraum und eine emotionelle affektive Sinnerfahrung transformiert werden. Das soll am Beispiel des *chinjök-kut* dargelegt werden.

²⁶⁸ Barthes. 1990. S. 249- 263.

²⁶⁹ Ebd. S. 251.

²⁷⁰ Vgl. Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: 2002, S. 119-125.

²⁷¹ Barthes. 1990, S. 253.

²⁷² Ebd. S. 255.

3.2.4.1.1 Am Anfang war der Rausch

Auf dem Ritualplatz des *chinjök-kut* des spirituellen Schamanen Yi: viele Leute sind bereits vor dem Beginn des *kut* anwesend. Die Beteiligten, die Schamanen und die Assistenten, bewegen sich ständig zur Vorbereitung. In der Videoaufzeichnung sind die verschiedenen Geräusche zu hören sowie die gerufenen Namen, rasselnde und rauschende Stimmen der Menschen, reibende und ziehende Geräusche der Dinge. Jede körperliche Bewegung der Beteiligten erzeugt Geräusche. Es sind sogar sehr feine Geräusche zu hören; in eine Kupferschüssel ist klares Wasser gefüllt, wenn man an dem breiten Rand mit der Handfläche reibt, zeichnet sich auf dem Wasser das Muster der Wellen ab. Aus ihnen wird eine Weissagung über das Glück abgelesen. Hierbei kann die Person, die sich in der Nähe befindet, die bebende Vibration der Reibung hören und sogar die Muster auf der Wasserfläche sehen. Der Ort des *kut* ist ein Raum der mannigfaltigen Geräusche in unterschiedlicher Lautstärke. Diese verschiedenen Geräusche drängen sich in den Raum. Hierbei bemerkt man nicht sofort, dass man sich in einem mannigfaltigen Klangraum befindet. Die Eigenschaft dieser Lautlichkeit in dieser Phase des Rituals ist als „Alltagstruktur der Geräusche“ zu benennen, wobei die verschiedenen Lautmaterialien verstreut sind.

3.2.4.1.2 „Alarm“ zum Hören des Raums

In der ersten *kut*-Handlung *chudang* singt die Schamanin Kim Yu-gam im Sitzen das schamanistische *pujôngga* (‘Lied zur Reinigung’), wobei sie von den *changgu* (‘Uhrplastrommeln’) im *pujôngjangdan* (‘reinigender Takt’) begleitet wird. Das ist die symbolische singende Handlung, mit der die das Unheil bringenden Geister vom Ritualplatz vertrieben werden. Die alte Schamanin sitzt auf dem Boden und singt murmelnd und leise. Man kann den Inhalt des Gesangstextes nicht verstehen. Es scheint auch keine Rolle zu spielen, ob der Gesangsinhalt nun verstanden wird oder nicht. D. h. es soll auf die Geister wirken! Die Schamanin schaut beim Singen die Umgebung flüchtig an, als wäre sie ein Straßenmusiker, der auf der Strasse musiziert und die Passanten betrachtet. Zwischendurch holt sie Atem oder begrüßt eine Person mit einem Lächeln, dann fährt sie fort. Es scheint so, als ob auch die Anwesenden dem Inhalt des Liedes nicht aufmerksam folgen. Das was vorher

geschah, also die „Alltagsstruktur der Geräusche“, vollzieht sich weiterhin kontinuierlich. Die murmelnden Lieder überlappen sich mit der „Alltagsstruktur der Geräusche“ in diesem Raum.

Erst wenn die Schamanin eine Weile mit dem Rezitieren des Reinigungsliedes aufhört, nimmt man das Entscheidende wahr. Dann hört man plötzlich die Geräusche der Umgebung. Alle Geräusche ragen ekstatisch in den Klangraum. In dem Moment des Verstummens des murmelnden Gesangs zeigt sich seine gewaltige Effizienz: Das Murmeln durchquerte und besänftigte die alltägliche Struktur der Geräuschkulisse.

Der murmelnde Gesang fungiert wie ein Filter durch welchen die Alltagsstimmung, die profane Stimmung, beruhigt wird. Der Gesang überträgt zwar gewisse semantische Gehalte, aber die Semantik der Sprache wird durch die leise und undifferenzierbare Lautstärke der Stimme ausgelöscht und fungiert nun als Lautmaterial. Die Materialität des Gesangs, die murmelnde Stimme, die nur durch eine rhythmische Melodie charakterisiert ist, wird dennoch gehört, ihr wird wahrlich im Sinne von Barthes zugehört als „Alarm“ auf eine Bedrohung oder ein Bedürfnis. Hier spürt man, dass es etwas Fremdes, Gefährliches zum Horchen gibt, das deshalb offenbart und aufgehoben werden muss. „Das Horchen ist jene Aufmerksamkeit, durch die sich alles erfassen lässt, was das territoriale System stören kann [...] das Material des Horchen ist das Indiz, das entweder die Gefahr offenbart oder die Befriedigung des Bedürfnisses verheißt.“²⁷³

Daraufhin werden die Parameter der Wahrnehmung und der körperlichen Bewegung entsprechend eingestellt. Im Aspekt der rituellen Wirkung fällt das in die Beschwörungscharakteristik des schamanistischen Gesangs, wobei die profane Lautlichkeit beruhigt und besänftigt wird und ein horchender Hörraum hergestellt wird. Zu bemerken ist, dass sich die alltägliche offene Struktur der Geräusche und die sakrale Beschwörung in diesem Moment überlappen. Der Hörraum der Laute befindet sich in der Grenzzone, wo die Geräuschstruktur der Alltäglichkeit nicht als bloße Alltäglichkeit fungiert, sondern davon abgehoben wird.

In der zweiten *kut*-Handlung *pujŏng*, *kamang* und *ch'ŏngbae* (‚Einladung‘) schlägt die Schamanin Kim mit der *changgu* weiterhin leise den *pujŏngjangdan* und singt das beschwörende Reinigungslied weiter. Darauf folgt der *kyosulmuga* (‚belehrender Gesang‘), wobei die Namen und die Geburtsdaten der betreffenden Angehörigen, der Ort des Rituals und die Zeit der Aufführung sowie das Thema des *kut* (z. B. der Anlass, weshalb es

²⁷³ Barthes. 1990, S. 251.

stattfindet) den Göttern mitgeteilt werden.²⁷⁴ Hierbei ist die Lautstärke höher und wird von der höfischen und melodischen *muak* (,schamanistische Musik‘) dieser Region begleitet. Die Musiker sitzen nebeneinander auf dem Boden links von der Mitte des Ritualplatzes, das Ensemble besteht meist aus Streich- oder Blasinstrumenten.

Die Inhalte der Gesangstexte sind nicht zu verstehen, weil sie ebenfalls murmelnd gesungen werden. Hier vollzieht sich ebenso das Horchen auf das Materielle, wodurch das Territorium zum Zuhören gesichert und ein zweiter Alarm zum Zuhören des Raums hervorgebracht wird. Der Begriff Territorium versteht sich im Sinne von Barthes „als Raum der Sicherheit“²⁷⁵, in dem die das Zuhören beeinträchtigende „Verschmutzung“ beseitigt wird. Hierbei wird ein Raum durch die Materialität der murmelnden Stimme, also durch das Fleisch der Stimme territorial als ein „gereinigter Raum“ manifestiert.

Geräusche sowie Lärm haben keinen Namen, keine Bezeichnung und im schamanistischen Sinne keinen Namen der Gottheit. Sie bedeuten eine Möglichkeit der Rückkehr zum anonymen Namen der Geister, die keinen eigenen Namen zum Rufen haben. Der Ort des Rituals ist, sowohl phänomenal als auch symbolisch gesehen, ein Raum des ständig unterschwellig rauschenden Lärms, der immer gegenwärtig in Erscheinung treten kann. Aus dieser latenten Unterschwelligkeit hinaus wird die Gottheit, die einen Namen hat, angerufen.

²⁷⁴ Vgl. Yi. 2001. S. 42.

²⁷⁵ Barthes. 1990. S. 251.

3.2.4.1.3 Synästhetisches Hören auf das Zeichen

A) Nach der feierlichen Ouvertüre der Musik und dem Beginn der Rituals ruft der Schamane Yi alle Gottheiten herbei, die für ihn als *momju* („Herr seines Körpers“) gelten (in der dritten *kut*-Handlung für *momju* und *chinjök*). Dabei schüttelt er die kräftig die *pangul*, mal gleichzeitig, mal nacheinander, mit der anderen Hand seinen Fächer, um die Gottheit zu rufen. Diese Bewegung zum Klang wird eine Weile in der melodischen Begleitmusik aufgeführt. Der Klang des Rasseln erweckt so die Assoziation, jemand würde durch das Schütteln der Rassel zum aufwachen gebracht werden. Ausserdem lässt der Akt mit dem Fächer und dem daran gebundenen Schleier die Luftbewegung sichtbar werden.

Die die Luft mobilisierende Bewegung des Fächers und des Schleiers, die mit der rasselnden Lautlichkeit kombiniert ist, erscheint ästhetisch so, als ob der Klang des Rasseln mittels des Fächerns weit in den Raum rollt und sich räumlich heraus bewegt.

In diesem Phänomen transformiert sich die Lautlichkeit zur Räumlichkeit, wobei man ein körperlich und räumlich involvierter Zuhörer wird und die Gottheit bzw. ihr Zeichen leiblich und klanglich anruft. Die Wirkung dieser räumlichen Lautlichkeit lässt sich dadurch erkennen, dass sich die Schamaninnen und die Klienten, diesem visuellen und akustischen Rhythmus folgend, eifrig zum Altar verbeugen. Bei dieser Anrufung der Gottheit gibt der Zuhörende seine Aufmerksamkeit vollständig an das Geschehen, er horcht auf die Sprache der Gottheit. In diesem Moment wird sein Leib Gehör.

B) Der Schamane Yi beginnt, flüsternd zu singen, danach rezitiert er und schließlich spricht er die *kongsu* zu seinen auszubildenden Schamaninnen indem er sich eindeutig an sie richtet, während die meisten Einladungsakte zum Altar hin durchgeführt werden. Er spricht zu den einzelnen Adressaten und führt eine sogenannte kurze *kongsu* durch: „Meine Kinder, die Taesin-Gottheit ist gekommen!“ „Ich werde euch, den *kija*, (eine Bezeichnung der Schamanen innerhalb der Schamanschaft“) helfen, damit Ihr die besten *kija* werdet“. Und zu seiner Klientin, einer Geschäftsfrau, die die Veranstaltung des *kut* finanziell unterstützt, sagt er: „Mach dir keine Sorgen, alles wird gut, ich werde dir helfen, keine Sorge, dein Geschäft wird gut laufen“. Hierzu verbeugen sich die auszubildenden Schamanen affektiv.

Wie ist das zu verstehen? Was für ein Zuhören vollzieht sich hierbei? Was empfindet der Zuhörende? Wie ist die vollzogene Sprache zu charakterisieren?

Die *kongsu*, die Sprache der schamanistischen Gottheit, erfolgt in dieser *kut*-Handlung nach der Anrufung der Gottheit. Diese Anrufung erfolgt in Form der *sörin kongsu* („kurze Sprache“), die für viele Leute gemacht wird.²⁷⁶ Die Aussagen „Meine Kinder, die Taesin-Gottheit ist gekommen!“ „Ich werde Euch, *kija*, helfen, damit Ihr die besten *kija* werdet“ sind als Mitteilung auf eine plötzliche Epiphanie der Taesin-Gottheit anzusehen, die eigentlich nicht gerufen wurde, und als Verheißung für die Zukunft. Denn die Erscheinung der Stimme und ihr Vollzug erlangen ihre Bedeutung v. a. in der „Transparenz ihres eigenen sprachlichen Seines.“²⁷⁷ Der Vollzug dieser Sprache, der die Ekstase der Stimme impliziert, ist Signifikanz, wobei sich gleichzeitig das symbolische Signifikat vollzieht.

Es ist nicht abzustreiten, dass es sich hier um ein symbolisches Zuhören handelt. Im Sinne von Barthes impliziert diese *kongsu* vorerst das Zuhören auf das Indiz des Materiellen. D. h. die stimmliche Erscheinung selbst ist das Indiz der Anwesenheit, gleichzeitig ist sie das Hinhören auf „das Geheimnis: Was, in der Wirklichkeit vergraben, nur über einen Code in das menschliche Bewusstsein dringen kann, der zugleich zur Chiffrierung und zur Dechiffrierung dieser Wirklichkeit dient.“²⁷⁸ Dennoch unterscheidet sich das Zuhören auf diese kurze *kongsu* von dem reinen Dechiffrierungscharakter des toten monumentalen Zeichens. Das Zuhören der *kongsu* in dieser *kut*-Handlung impliziert die Physiognomie des involvierten Zuhörens im Sinne Barthes, das sich in der leiblichen Prozessualität und in der Intersubjektivität des Leiblichen ereignet.

Denn erstens folgen die gezeigten Phänomene „Am Anfang war der Rausch“ und 2) „Alarm zum Hören des Raums“, in denen die ästhetische Aufforderung auf den Raum erfolgt, konsequenterweise auf diese erste verheißende *kongsu*

: Man erwartet, dass etwas ausgesprochen wird, also dass die Gottheit erscheint. Der Vollzug der *kongsu* durch die Stimme beweist die im Raum anwesende Ummittelbarkeit. Das Fleisch der Stimme wird als Symbol verstanden. Im Sinne von Zumthors Formel, „Das Geschriebene

²⁷⁶ Yang. 2002, S. 33.

²⁷⁷ Zumthor. 1988, S. 708.

²⁷⁸ Barthes. 1990, Ebd. S. 253.

bezeichnet, das Gesagte beweist, indem es zeigt“, lässt sich sagen, dass die Stimme der Sprache „die Fiktion der Unmittelbarkeit“²⁷⁹ unter Beweis stellt.

Das Zuhören auf das Zeichen der *kongsu* in B) erfolgt ebenfalls nicht direkt, es verzögert sich durch die klanglichen Räumlichkeit A). Es handelt sich hier um die ästhetische Prozessualität, denn in dem Moment, wo die Stimme als Zeichen wahrgenommen wird, befindet sich der Zuhörende in der performativen Räumlichkeit, die durch die klangliche Bewegung von A) hervorgebracht wurde. Infolgedessen werden die semantischen Gehalte, die an sich keinen Sinn haben, hier beschwörend und „nichts sagend“ eingesetzt. Hierbei wirkt das Zeichen der Sprechhandlung in der ästhetischen Prozessualität mit dem Klangkörper, was als synästhetische Dynamik zu beschreiben ist.

Auch in B) kurz vor der *kongsu* wird der schamanistische Gesang flüsternd gesungen und rezitiert, wobei der Gesang durch die körperlich getragene Stimme im Sinne Zumthors die „Einmaligkeit der Mitteilung“²⁸⁰ zu Gehör bringt. Die Sprache der *kongsu* wird auch weiterhin im Rhythmus der vorherigen Melodie und Dynamik medial vorgetragen. D. h. die *kongsu* wird nicht trocken gesprochen, sondern im Rhythmus singend gesprochen. Das stiftet „eine Lockerung linguistischer Zwänge“.²⁸¹ Diese Umwege - „Am Anfang war der Rausch“ und „Alarm zum Hören des Raums“ und A) und B) - erfordern das wahre Zuhören und ermöglichen „das vollständige Ansprechen eines Subjektes“: „Sie stell(en) den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen zwei Subjekten durch die Stimme und das Ohr über alles“. Es findet hier eine intersubjektive Übertragung des Sprechenden auf den Hörenden statt, nämlich „Hör mir zu“ heißt: *Berühre mich, wisse, dass ich existiere*“.²⁸²

Dieser Aspekt wird durch die ethnologischen Berichte über das Verhalten der Schamanen bzw. der Gottheit und die Reaktion des Menschen bestätigt: Sobald die Gottheit in folge der Anrufung erscheint, tadelt sie durch die Stimme des Schamanen, also die Gottheit im schamanistischen Sinne, die Menschen, dass sie die Gottheit zu selten einladen würden, oder dass die Opfergabe missgünstig sei. Dabei bitten die betroffenen Menschen um Verzeihung, indem sie die Hände zusammen halten und beten. Dann spricht der/die Schamane bzw. die Stimme, dass sie für jetzt und heute entschuldigt werden. Mit dieser bedingten Verzeihung segnet und verspricht die Gottheit „jedoch“ Glücksbringung und Schutz des Menschen vor

²⁷⁹ Zumthor. 1988, S. 708.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Barthes. 1990, S. 255.

Unheil in der Form der *kongsu*.²⁸³ Durch dieses Phänomen, das sich in den meisten *kongsu*-Szenen ereignet,²⁸⁴ wird die Aufmerksamkeit auf die einmalige flüchtige Gesprächssituation gelenkt und auf die einmalige Manifestation im Sinne: „Ruf mich oft an, hör mir zu und wisse, dass ich existiere, so dass meine einmalige Stimme/Sprache Dich berührt“.

Das Zuhören der *kongsu* ereignet sich in einem Zustand, in dem der Zuhörer bereits nicht nur klanglich, sondern auch räumlich und körperlich involviert ist. Dabei ist das Zuhören ein Akt, in dem der Hörsinn im Zusammenspiel mit den anderen Sinnen wirkt. Diese ästhetische Involviertheit geht zurück auf die transformative Prozessualität, die ich beschrieben habe. In diesem Aspekt ist beim Zuhören der *kongsu* der „Gemeinsinn der Befindlichkeit“ beteiligt, wobei man den horchenden Alarm auf das Materielle und das zu entziffernde Zeichen leiblich spürt.²⁸⁵ Das leibliche Spüren der *kongsu* ist ein synästhetisches Phänomen, wenn man das Phänomen der menschlichen Sinnlichkeit nicht von Seiten ihrer Ursache, den sogenannten Reizen her untersucht, sondern von der Wahrnehmung aus betrachtet.²⁸⁶ In dieser Perspektive definiert sich der Begriff „Synästhesie“ als „Befindlichkeit des Gemeinsinns“.²⁸⁷ Die Sprechhandlung der *kongsu* im *kut* wird sowohl aufgrund der stimmlichen Materialität als auch aufgrund des synästhetischen Charakters ästhetisch wahrgenommen, denn man hört hier körperlich, leiblich spürend. Hierbei interagieren das Subjekt des Zuhörenden und das Subjekt des Sprechenden körperlich. Der Zuhörende nimmt die sprachliche Wirklichkeit nicht objektiv, d. h. nicht im Hinblick auf die semantische Logik, auf. Man hört auf die Sprache sozusagen mit *pokkam* („Bauchgefühl“). – Der Begriff „Bauchgefühl“ beruht auf dem Körperdiskurs von Kim Yong-ok²⁸⁸: Er propagiert das *momgak* (Gemeint ist ein leibliches, körperliches Gespür, das nicht nur auf die visuellen und akustischen Sinnesorgane zurückgeht, sondern auch auf die ganzheitliche Emotion.). Es wird damit betont, dass der Begriff Synästhesie nicht nur als Gemeinsinn, der auf der jeweiligen Akustik und Optik beruht, zu verstehen ist, sondern er impliziert darüber hinaus auch die Berührung des körperlichen Daseins, das leibliche Gespür, das mit der sinnlichen und emotionellen Berührtheit zu tun hat. Kurz: Der Kommunikationsweg zwischen Menschen und Gottheit, „von Anrufung bis zu Antwort“ und die damit verbundene Lautlichkeit der sprechenden Handlung ist als

²⁸³ Yi, Po-hyöng. 1982, S. 164. Yang. 2002, S. 33 und Sö. 2001, S. 118.

²⁸⁴ Yi 1982, S. 164.

²⁸⁵ Böhme. 1995, S. 95.

²⁸⁶ Ebd. S. 88.

²⁸⁷ Ebd. S. 95.

²⁸⁸ Kim, Yong-ok: *Tongyanghak yön'gu öttök'e hanün-ga* (Wie macht man asiatische Wissenschaft?). Seoul: 1998, S. 49. Zitiert nach Kim Pang-ok: *21 segi-rül yönün yön'gük* (Das Theater, das das 21. Jahrhundert öffnet). Seoul: 2003, S. 69.

synästhetisch zu charakterisieren, wobei Stimme und Sprache aufgrund der transformativen Prozessualität in der involvierten Sinnlichkeit sowie über das leibliche Gespür wahrgenommen werden.

3.2.4.2 Pathos. Die responsive Emotionalität der Sprechhandlung

Im Vergleich zu dem oben beschriebenen manifestierenden und verheißenden *sörin kongsu* stellte ich im Folgenden eine *kut*-Handlung dar, in der die *kin kongsu* („lange göttliche Mitteilung“) und die *höri kongsu* („Zwischendurch-Mitteilung“) gemischt erscheinen. Und ich weise nach, dass durch die Stimme der gesprochenen Sprache bei der *kongsu* die emotionelle pathetische Wirklichkeit konstituiert wird, in der versucht wird, die emotionellen Probleme, wie Familienkonflikte, zu lösen, d. h. in der *p‘uri* („Transformation“) vollzogen wird.²⁸⁹

In beiden Fällen drückt sich die Sprache der *kongsu* in der banalen Mundart aus. Seine Semantik ist ebenfalls durch die alltägliche Umgangssprache charakterisiert, die als tröstende Sprechhandlung fungiert.

Es handelt sich um die *kut*-Handlung *chosang*, in der die Vorfahren-Gottheiten des Schamanen Yi herabsteigen, so dass die Kommunikation zwischen Vorfahren(Gottheit) und den Nachfahren stattfindet.²⁹⁰ An dieser Stelle soll nur ein kurzer Blick auf den emotionellen Schwellenzustand dieser *kut*-Handlung geworfen werden:

Die Schamanin trägt erneut eine weiße Tracht, eine andere Vorfahrengottheit ist aufgetaucht. Sie trinkt vor dem Altar einen Göttertrank und tanzt den *sangsan*-Tanz, bei dem in der Hand ein Hanf-Stoff gehalten wird; ihr Gebärde beim Tanzen wirkt dabei so, als ob eine sich durch die Luft tastende Blinde an der Ampel steht auf einen zukommt. Schaut man sie genau an, sieht man, dass ihre Augen mit Tränen gefüllt sind. Scheinbar der Ohnmacht nahe, kommt sie nochmal zum Schamanen, hält ihn fest und weint laut. Sie spricht ihn nicht an, vielmehr ruft sie ihn singend „Oh mein Sohn“ und umarmt ihn. Sie erzählt wehklagend die Familiengeschichte, man hört Sätze wie: „Wie schwierig ist es, als Schamane zu leben!“ Der Schamane weint zurückhaltend. Die anderen Anwesenden verbeugen sich und weinen still. Man befindet sich auf einer ruhigen, aber affektiv emotionellen Schwelle und wird von der traurigen, aber gespannten Atmosphäre affiziert. Die Schamanin kommt zurück zur

²⁸⁹ Hier ist anzumerken, dass die sprachliche Handlung im *Kut* generell in zwei Erscheinungsformen, in der Form der *kongsu* oder in der Form des unterhaltenden und spielerischen *chaedam* („Dialog“) vollzogen wird. Die letzte wird in diesem Kapitel nicht behandelt, da es meistens im *kut-nori* vorzufinden ist. Außerdem wurde das Phänomen des *chaedam*, nämlich seine unterhaltende komische Wirkung durch die Koreanistik und Volkstheater-Forschung bereits untersucht; z. B. vgl. Yi, Mi-wön: *Prinzip und Charakteristik des madang-Theater*. Seoul: 2001, S. 148-154. Im Gegensatz dazu wurde das *kongsu*-Phänomen nicht ausreichend behandelt.

²⁹⁰ Ich erinnere hier daran, dass das *chinjökkut*-Ritual ein persönliches und spirituelles Ritual für den Schamanen Yi selbst ist. Im oben gezeigten *kut* hat er es selbst aufgeführt und als Vermittler für die anderen Schamaninnen und die Klientin die *kongsu* gesprochen: In der *chosanggut*-Handlung leitet die Schamanin Chang Hye-sök das *kut* und führt die Ahnen des Schamanen Yi für den Schamanen Yi und seine Frau herbei.

Schwiegertochter. Die körperliche Bewegung, mit der sie zu ihr kommt, ist zur Hälfte eine körperliche Geste, zur Hälfte Tanz. Die Augen sind geschlossen, und die Tränen fließen, die Schultern fallen nach unten. Ein schwankender Gehgang, die Brust einmal nach vorne, dann wieder nach hinten, als ob sie vor Traurigkeit ohnmächtig versinken würde. Eine unbeschreibbare pathetische Gebärde vollzieht sich hier. Das ist metaphorisch gesprochen ein Tanz der Träne.

In dieser *kut*-Handlung werden also die Geschichte und die Probleme der Familie durch die *kongsu* offiziell offenbart: das Eheproblem wird angedeutet und die vergangenen Familienkonflikte, wie der Schwiegermutter-Schwiegertochter-Konflikt, werden vorsichtig angesprochen. Die Geschichte wird in impliziter, indirekter und verzögernder oder andeutender Rhetorik erzählt.

Hier wird die Stimme der Vorfahrgottheit bzw. die lange Sprechhandlung zum konstitutiven Faktor der emotionellen Wirklichkeit und der emotionellen Wirkung des *puri*, die sich aber in der synästhetischen und responsiven Dynamik prozessuell vollziehen.

Mersch propagiert die Performativität der Stimme als Ereignis. Nach ihm hat das Performative seine Stellung „im Gewicht der Wirksamkeiten, diese wiederum in einem Sichzeigen“. Also im Vernehmen des stimmlichen Lautes, gar im Akt des Sprechens geschieht ein Ereignis des materiellen Sichzeigens.²⁹¹ Denn alles Sagbare verweist auf den Moment des auratischen Sichzeigens. Diese sich zeigende Wirksamkeit ist das Ereignis, welches „dem Sinn des Gesagten ein Moment des Unsagbaren mit(gibt).“²⁹² Das Sagbare (das Bedeuten) ist hier das Symbolische bzw. das Zeichen für die Epiphanie der Gottheit. In diesem Sinne ist das mitgegebene Unsagbare als der Überschuss der Emotion zu betrachten. Die Stimme erzeugt eine gegenwärtige emotionale Resonanz, die offenbar wird.

Ferner wird die Sprache in dieser Sprechhandlung in der imperativen Form einseitig gesprochen, dennoch sind hierbei beide Subjekte als Ko-Subjekte zusammen involviert. Denn, wie oben dargestellt wurde, befindet sich der Zuhörende während der Sprechhandlung in einem Zustand des synästhetischen leiblichen Gespürs. Im Sinne von Barthes ist festzustellen, dass beide Subjekte hier als Ko-Zuhörende zu Gehör gebracht werden. Dabei vollzieht sich das Zuhören im Sinne eines Abtastens unbekannter Räume, also das Implizite, das Indirekte,

²⁹¹ Mersch. 2002, S. 97.

²⁹² Ebd. S. 104.

das Zusätzliche, das Hinausgezögerte wird angesprochen,²⁹³ und eben durch dieses wird die Emotion hervorgerufen.

Zwischen den Sprechhandlungen wird „zusätzlich“ die Gebärdenhandlung eingefügt, in der Stoffe wie Hanf oder Baumwolle zerrissen werden; entweder der Schamane Yi oder seine Frau hält ein Ende des Stoffs, die Schamanin hält ein anderes Ende und beide zerreißen ihn gemeinsam. Somit wird versucht, das Böse des Vergangenen zu vertreiben.

Diese Handlung des Zerreißens wird wiederholend, nach fast jedem zweiten oder dritten Satz vollzogen, wodurch die Sprechhandlung verschoben wird. Das hat die Funktion, die transformierte Wirklichkeit taktil und symbolisch festzulegen. D. h. hier wird eine neue Wirklichkeit visuell und taktil beschworen, indem die Sprechhandlung in der transformativen Synästhesie der Tastsinn des Zuhörenden einverleibt wird.

Diese Leiblichkeit der Sprache ist in der schamanistischen Terminologie wieder zu erkennen, denn diese *kongsu* wird in der Form der *hōri-kongsu* („Zwischendurch-, Lenden- Leib-Mitte-*kongsu*“) vollzogen.

Diese *kut*-Handlung ist als synästhetische Sprechhandlung zu beschreiben, die den Eindruck vermittelt, dass die betreffende Person und die Zuschauer von der Glück verheißenden und eine neue Wirklichkeit versprechenden Sprache taktil berührt werden.

Dieser emotionellen Wirksamkeit der synästhetischen Sprechhandlung ist aber die ästhetische transformative Prozessualität vorausgesetzt,²⁹⁴ in der die verschiedenen Komponenten wie Tanz, Gesang, Sprechhandlung, Gebärde etc. und die akustische, optische und taktile Sinnlichkeit verschränkt sind und die im Sinne von Merleau-Ponty die „Responsivität“ in sich birgt und hervorbringt.

Die Responsivität ist keine „Logik der Intentionalität“, sondern die „Haltung eines Begegnenlassens und Antwortens.“²⁹⁵ „Begegnung aber ist anders als Kommunikation: Ihr kommt nicht die Struktur des Dialogs, der Wechselhaftigkeit zu: sie impliziert die Einseitigkeit des Angehenlassens durch das, was begegnet. Man könnte sie mit dem primären „Anruf“ vergleichen ... Sie zwingt zum Antworten.“²⁹⁶

Die Sprechhandlung der *kongsu* und ihrer Bezüge auf die Medialität enthalten diese antwortende Responsivität auf der emotionellen Ebene. Hierbei begegnen sich die

²⁹³ Barthes. 1990, S. 262.

²⁹⁴ Die Prozessualität wird hier nicht beschrieben, weil das in der vorherigen Kapitel bereits erfolgte und es sich in dieser langen *kongsu* im Grunde mit den im gleichen Mechanismen wiederholt.

²⁹⁵ Ebd. S. 25

²⁹⁶ Ebd. S. 98-99.

verschiedene Sinnlichkeiten und die Medialität auf der Ebene des Leibs, was auf der oben erklärten synästhetischen Prozessualität beruht.

Man bestimmt hier nicht intentional, was man hören will, sondern folgt der Haltung, auf synästhetische Weise zu zuhören, zu begegnen und sich davon emotionell beeinflussen zu lassen. Diese Begegnungsstruktur der *kongsu* wurzelt in der synästhetischen Sinnlichkeit und damit in einer atmosphärischen Räumlichkeit, was Mersch in Anlehnung an Benjamin als auratischen Moment und „die sinnliche Anwesenheit des Anderen“ beschreibt. Die emotionelle Wirkung auf die Betreffenden und Zuschauenden im *kut* ist eine antwortende Responsivität auf die synästhetische Hingabe an das Geschehnis.

In diesem Begegnungsmoment, wo sich Anrufung und Antwort begegnen, zeigt sich für den Wahrnehmenden eine Unvorhersehbarkeit und Nichtwiederholbarkeit. Das erzeugt ein Gefühl mit „Etwas“, das Mersch wie folgt beschreibt: „Es (Er) ist körperlich, taktil: Er tastet nach mir. Daher geht von seiner Fremdheit, die mich umfällt und auf die ich mich konzentriere, ein merkwürdiger Reiz, eine *Anziehung* oder *Ergriffenheit* ...“ aus.²⁹⁷ Der Sinn der Anrufung wurzelt in der synästhetischen Sinnlichkeit.²⁹⁸ Durch diese Involvierung wohnt dem Anruf die Antwort inne. Die Responsivität des Gefühls und der Emotion verdanken sich der ästhetischen sinnlichen Anrufung, ihrer Hingabe im *kut*.

Der Anlass zur Aufführung des *kut*, bzw. zur Anrufung der Gottheit enthält ein Manifest der Krise, ein Bekenntnis der problematischen Lage. Das *kut* wird meistens dann aufgeführt, besonders im Fall des privat durchgeführten Rituals, wenn bereits ein emotionelles Aggregat, d. h. individuelle Leiden und Konflikte, vorhanden sind, was im Koreanischen als *han* bezeichnet wird. Dies wird in Gebetsform während der *kongsu* artikuliert. Zur Lösung des Problems ruft man die Gottheit an. Die *kongsu* ist im Grunde die Antwort auf diese pathetische Anrufung und die Lösung der vorhandenen Gefühlskrise, so dass man sich emotionell getröstet fühlt. Die Glück verheißende, besänftigende Sprache ist ein Entgegenkommen auf die einladende Anrufung, d. h. es ist eine Antwort auf die Frage, bei der die vergangene Gefühlskrise gelöst wird und die auf die Zukunft orientierte Sprache etwas verheißt. Es ist eine tröstende Sprache in der trostlosen Welt. Der Trost, der durch die pathetischen Gebärden zum Ausdruck kommt, besteht in dem entgegenkommenden Sinn, dessen Wurzeln in der synästhetischen Responsivität liegen.

²⁹⁷ Mersch. 2002, S. 125.

²⁹⁸ Ebd. S. 18.

3.2.4.3 Resümee: Die synästhetische Inszenierung des Pathos

Die singende und rhythmisch sprechende Handlung des akustischen Phänomens wurde unter dem Aspekt der transformativen Prozessualität, d. h. von der Anrufungsszene der Gottheit bis zur *kongsu*, untersucht. Hierbei wurde als Untersuchungsmethode mit dem Begriff „Zuhören“ von Barthes gearbeitet. Die Frage stellt sich hierbei, was für eine Art des Zuhörens das *kut* konstituiert. Durch diese Herangehensweise wird die Wahrnehmungserfahrung und Sinnerfahrung des Zuhörenden reflektiert. Im *kut* erfolgt sowohl ein Zuhören auf das Materiale als auch ein erfassendes Zuhören. Die Materialität der sprechenden Stimme wird im *kut* als Zeichen für die Epiphanie der Gottheit wahrgenommen. Das geschieht aber im *kut* auch als involviertes Zuhören, bei dem zwei Subjekte einander entgegenkommen und zu einem Ko-Subjekt werden. Hierbei ist der Zuhörer gegenüber dem, was kommt, offen. Er ist bereit, dem auftauchenden Materiellen zu begegnen. Aber diese Art des Zuhörens setzt eine ästhetische transformative Prozessualität voraus, in der die sich wiederholenden, ästhetischen Räumlichkeiten und Körperlichkeiten erscheinen. Diese ästhetische Befindlichkeit ruft das involvierte Zuhören hervor, das ich als synästhetisches Zuhören auf das Zeichen beschreibe. Bei diesem synästhetischen Zuhören wird die Lautlichkeit durch die ästhetischen Umwege räumlich und körperlich transformiert. Der Zuhörende nimmt die Stimme bzw. die gesprochene Sprache leiblich wahr. Er vernimmt die gesprochene Sprache in transformativer Synästhesie, d. h. in einer atmosphärischen Räumlichkeit.

Zum anderen wurde anhand der Sprechhandlung der langen *kongsu*, die eine pathetische Emotionalität erzeugt, untersucht, wie diese emotionale, rituelle Wirkung hinsichtlich der Performativität beschreibbar gemacht wird. Die *kongsu* ist eine Sprechhandlung, in der die pathetische Emotionalität und die affektive Emotion hervorgebracht werden. Die rituelle Wirkung und Funktion dieser Sprechhandlung bestehen in dieser Herstellung und Transformation der Emotion. Die ungelösten emotionalen Konflikte werden durch die rituelle synästhetische Prozessualität, d. h. von der Anrufung bis zur Antwort der Gottheit, transformiert. Hierbei vollzieht sich eine emotionelle Lösung der Krise, das *hanp'uri*, in sprechender Form. Man wird durch die responsive Dynamik der synästhetischen Prozessualität besänftigt und getröstet. Es ist ein religiöser, metaphysischer Trost. Der Schamane ist ein Tröstender in und mit seiner Sprache.

3.2.5 Kollektiver Körper

In diesem Kapitel wird die Performativität des *kut* in Bezug auf den kollektiven Körper bzw. auf der kollektiven Handlungsebene untersucht. Hierbei wird insbesondere die Handlung betrachtet, die von der Mehrzahl der Schamanen und der Zuschauenden z. B. in Form der Prozession, des Gruppentanzes, Chors und Wechselgesangs aufgeführt wird. Mit kollektivem Körper ist die rituelle Gemeinschaft gemeint, in der eine spezifische kollektive Ekstase wie das Phänomen *sinmyöng* zu Stande kommt. Es handelt sich dabei um eine kollektive, gemeinschaftlich vollzogene Körperlichkeit und die damit verbundene Gemeinschaftserfahrung, die sich durch einen starken Spielcharakter auszeichnet. Hierbei vollzieht sich die Involviertheit zwischen den Schamanen/Musikern und den Zuschauenden, in der die beiden Subjekte als Ko-Subjekte interagieren, ihre Rolle tauschen und damit eine Gemeinschaft bilden.

Der Erzeugungsfaktor der kollektiven Ekstase wird anhand des Gemeinschaftsrituals *tanogut* dargelegt.²⁹⁹

Das *tanogut* wurde im Rahmen des Festes *tanoje* (‘*tano*-Fest’) aufgeführt. Deshalb sollen an dieser Stelle die Rahmenbedingungen des *tanogut* erklärt werden, weil die kollektive Ekstase im *Kut* mit der Atmosphäre dieses Festes eng verbunden ist.

Das *tanoje* existiert bis heute seit fast tausend Jahren und gehört zu den großen traditionellen Jahresfesten in Korea, welche als Städtifeste im Monat Mai nach dem Mondkalender stattfinden. Bei diesem traditionellen Fest werden die Spiele wie Maskenspiele, bäuerliche Musik, Tauziehen, Ringkampf etc. durchgeführt. Hieran beteiligen sich nicht nur die Bewohner der Stadt Kangnüng, sondern auch die Bewohner der Region Yöngdong, d. h. an diesem Tag kommen Menschen aus verschiedenen Gebieten zusammen, um am *kut* teilzunehmen und zum *sönanngsin* (‘traditionelle Schutzgottheit dieser Region’) für Ruhe und

²⁹⁹ Das *tanogut* gehört zu der Gruppe des dörflichen gemeinschaftlichen *kut*-Rituals. Da es von der Stadt Kangnüng veranstaltet wird, charakterisiert man dieses *kut* jedoch als städtisches gemeinschaftliches Ritual. Regional gesehen gehört das *tanogut* zu der Kategorie des Gemeinschaftsrituals an der Ostküste (*Tonghaean pyölsingut*) Koreas. Dieses Gemeinschaftsritual wird von den erblichen Schamanen vollzogen. Ziel und Anlass des *kut* bestehen im Wunsch nach Frieden und Glück für das Dorf/die Stadt und nach Schutz vor Unheil und Unglück.

Das Gemeinschaftsritual wurde vom 14. Juni bis zum 17. Juni 2002 in der Stadt Kangnüng am Altar *tanojedan* aufgeführt.

Die Personen sind: Schamanin Mi-hyang Kim und ihr Ehemann Tong-suk Song als Musiker: Hauptschamanin Sun-ae Pin und ihr Ehemann als Musiker, Spieler und Handwerker der schamanistischen Blumen (*muhwa*): Außerdem ca. 8 Schamaninnen und 7 Musiker, welche alle mit Tong-suk Song verwandt sind, männliche Dorfpresentanten, Gläubige und Publikum.

Frieden im nächsten Jahr zu beten.³⁰⁰ Das *tano*-Fest besteht aus drei Kategorien von Veranstaltungen. Die erste bilden die konfuzianisch und schamanistisch geprägten religiösen Rituale, die aus ca. acht kleinen Ritualen, festlichen Prozessionen und den *kut* bestehen. Die zweite Kategorie zeigt den starken Spielcharakter des Festes und beinhaltet Spiele und Wettkämpfe. Die dritte Kategorie ist durch die *nanjang* („Orgie“) charakterisiert,³⁰¹ die auf den Jahrmärkten verwirklicht wird.

In dem Fest ist das *tanogut* ein wichtiger Programmteil. Die stark konfuzianistisch geprägten verschiedenen Rituale während der Prozessionen, in denen die Schamanen ebenfalls eine wichtige Rolle spielen, sind im Grunde die Vorbereitungsrituale für das *tanogut*. Von daher betrachtet man das *tanogut* auch als „Blume des *tano-je*.“ Zu betonen ist dabei, dass der gesamte Prozess, inklusive der Vorbereitungsphase des Festes bzw. des *tano-kut* eine wichtige Rolle zur Konstitution der kollektiven Ekstase im *kut* spielt: Die Durchführung eines dörflichen *kut* umfasst also nicht nur die von Schamanen ausgeführten Rituale, sondern auch die Beteiligung des ganzen Dorfes an einem gemeinschaftlichen Spiel.

Diese Vorbereitungsphase des Festes bzw. des *kut* charakterisiere ich als Prozess von der vom Tabubewusstsein geprägten Handlung, über die Prozessionen bis zum in alle Richtungen offenen Ereignis: Die Aspekte wie die Tabu-Handlung und die Prozessionen fungieren als ein dispositiver Erzeugungsfaktor, der die kollektive Ekstase der *Communitas* zu einem Höhepunkt führt und bilden hinsichtlich der rituellen Prozessualität als Dynamikträger der kollektiven Ekstase eine der Rahmenbedingungen.

³⁰⁰ Vgl. Chun (Hg.) 2001, S. 54 und Kim. 2002, S. 301. Zu diesem *tano*-Fest kommen Menschen nicht nur aus verschiedenen Gebieten Koreas, sondern auch aus dem Ausland. Es ist nicht für die Koreaner von großer kultureller Bedeutung, so dass es sowohl als staatliches immaterielles Kulturgut Koreas bestimmt, als auch von der UNESCO im Jahr 2000 als Kandidat des immateriellen Welt-Kulturguts anerkannt wurde.

³⁰¹ Siehe. www.danoje.org.

3.2.5.1 *sinmyǒng* und die Ansteckung

In diesem Kapitel möchte ich den Begriff „*sinmyǒng*“ bzw. die *sinmyǒngp'uri*, welche als kollektive Ekstase bzw. zur Transformation der kollektiven Ekstase zu verstehen ist, veranschaulichen. Denn er nimmt in der Auseinandersetzung sowohl beim *kut* als auch bei der koreanischen Volkskunst, der Volksmusik, dem Volktheater und dem Gegenwartstheater eine relevante Stelle ein.

Das Wort „*sinmyǒng*“ bezeichnet im allgemeinen einen frohlockenden Begeisterungszustand wie auch die Verben *sin-baram-nanda* (*sin*=Gottheit, Gott/Geister, *param*=Wind, *nanda*=entspringen, entstehen) oder *sin-nanda* („Entspringen der Gottheit“). In diesen Ausdrücken ist zu erkennen, dass das frohlockende Begeisterungsgefühl mit der Vorstellung über die Gottheit, die als Wind metaphorisiert ist, bzw. mit der Epiphanie der Gottheit zu tun hat.³⁰² Deshalb wird oft auf die etymologische Abstammung des Wortes aus dem koreanischen Schamanismus zurückgegriffen.

Auf der Diskursebene wird das Phänomen von vielen Forschern aus verschiedenen Disziplinen in unterschiedlichen Annährungsweisen begrifflich zu fassen versucht. Alle betonen jedoch die *sinmyǒng* hinsichtlich ihrer ästhetischen und sozialen Erfahrung, die durch den interaktiven und kollektiven Vollzug zwischen den Akteuren und Zuschauenden zu Stande kommt und das Gemeinschaftsgefühl hervorruft.

Wie Yi Sang-il Yi beschreibt, gründet das Phänomen *sinmyǒng* in erster Linie auf der Trancebesessenheit bzw. auf der magischen Erfahrung der Teilnehmenden. Hierbei werden die Teilnehmenden von der Beschwörungskraft der schamanistischen Tracht und Musik angesteckt. Aber die *sinmyǒng* passiert nicht nur bei den Schamanen, sondern auch bei den Teilnehmenden, die der *sinmyǒng* des Schamanen zuschauen und von seiner Beschwörungskraft erfasst werden, so dass das *sinmyǒng*-Phänomen auch bei ihm ausgelöst wird.³⁰³

³⁰² Vgl. Mun, Mu-Byǒng: *Saeroun ssaumguk-ül wihayǒ* (Für das neue *kut* der Agonie). In: Cho, Hǔng-yun (Hg.): *Minjokyesur-ǔi ihae* (Verstehen der Volkskunst). Seoul: 1998, S. 40; Chu, Kang-hyǒn: *Tongje-wa turekuse kwanhan yǒn'gu* (Untersuchung zur dörflichen Gemeinschaft und zum Dorfgemeinschaftsritual). In: *Minjokkwa kut* (Volk und *kut*). Hg. von der Minjokkuthoe. Seoul: 1987, S. 62; Yun, Yǒng-wǒn und u.a. (Hg.): *Han'gug-ǔmangnon* (Die Theorie der koreanischen Musik). Seoul: 2003, S. 42.

³⁰³ Yi, Sang-il: *Norimunhwa-wa ch'ukche* („Spielkultur und Fest“). Seoul: 1996, S. 18.

In dieser Hinsicht betrachtet Yi das Wesen des *kut* als *nori* („Spiel“) und betont den unterhaltenden und spielerischen Charakter des *kut*, der in der Bezeichnung *p’an* oder *kut-p’an* enthalten ist:

P’an ist ein wichtiger Begriff zur Analyse der koreanischen Volkskunst. *P’an*, das sind die Bühnenbretter, auf denen die Aufführung stattfindet. Man nennt das *kut* bzw. den Ritualplatz des *kut* daher auch *kutp’an*, sowie eine musikalische Aufführung *sorip’an* („Bühnenbretter des Klangs“). *Norip’an* sind dann also Bühnenbretter, auf denen man spielt und Spaß hat. Yi beschreibt das *p’an* als einen gemeinsamen Platz, auf dem die versammelten Menschen über etwas diskutieren oder zusammen etwas aufführen und spielen.³⁰⁴ Das *p’an* bezeichnet aber mehr als einen physischen empirischen Aufführungsort: Nach Kim ist es eine offene Kommunikationsstelle.³⁰⁵

In diesem Zusammenhang meint er mit *kutp’an* zuerst den realen Ritualplatz, impliziert aber die damit verbundene Atmosphäre, die von Freude und Unterhaltung erfüllt ist und von den Teilnehmenden affektiv erfasst und bis zum Höhepunkt der Ekstase berauscht wird: Hierbei wird das *kutp’an* zum *norip’an* („Platz zum Spiel, zur Unterhaltung und die damit verbundene Atmosphäre“) verwandelt, wobei der Transformationscharakter des *kut* zu erkennen ist. Hierbei werden die Emotion und der Affekt durch die *sinmyǒng* entladen.³⁰⁶ Es kommt zur *puri* des Unheils und des Schlechten, so dass die Gemeinschaft und die soziale Bindung des Lebens und die Problembewältigung ermöglicht wird.³⁰⁷

Im Vergleich dazu erklärt Mun³⁰⁸ das *sinmyǒng* hinsichtlich des ästhetischen Bewusstseins des Volks und kritisiert die künstliche „gefrorene Performance“ ohne *sinmyǒng*. Nach ihm ist die agonale Struktur des *kut*, nämlich dessen Kampf- und Konfliktcharakter, das Wesen des *kut*. In diesem Sinne betrachtet er das *kut* als „Struktur der *puri*“ und fordert die Wiederherstellung dieses Charakters in den modernen Aufführungen. Nach ihm wird das ästhetische Bewusstsein durch die Erfahrung der Emotion, d.h. durch die „kollektive *sinmyǒng*“, hergestellt. Hierbei unterstreicht er den Aspekt der kritischen Emotion und ihre Funktion. Man konfrontiert sich direkt mit dem Tragischen, dem Widerspruch des Lebens, und versucht durch die *sinmyǒng* davon befreit zu werden. Hierbei weist Mun darauf hin, dass

³⁰⁴ S. I. Yi. 1998, S. 9.

³⁰⁵ S. G Kim. 1998, S. 140.

³⁰⁶ Ebd. S. 19.

³⁰⁷ Ebd. S. 17.

³⁰⁸ Mun. 1998. S. 19-72.

das körperliches Zusammen-Atmen, bzw. der Rhythmus der *einen* Körper erzeugenden Atmung des Volks/der Arbeiter beim *sinmyǒng*-Phänomen konstitutiv ist.³⁰⁹

Aus seiner Theorie ist abzuleiten, dass der *sinmyǒng* der Transformationscharakter der Emotion eigen ist, d. h. durch den Zustand der *sinmyǒng* wird das individuelle Tragische, die Gefühlsaggregate wie Groll, Klage, Beschwerde, Hass und das unterdrückte Gefühl, das Koreaner im Allgemeinen als *han* bezeichnen, gelöst, was man als *han-p'uri* begreift.³¹⁰ Es geht hierbei um die Verwandlung des kritischen Zustandes des *han* zu *sinmyǒng*.³¹¹ In diesem Zusammenhang wird der Begriff „*sinmyǒng*“ oft von vielen als *sinmyǒng-p'uri* (d. h. durch die *sinmyǒng* wird das s.g. *han* gelöscht) bezeichnet.

S.G. Kim³¹² betrachtet das *sinmyǒng*-Phänomen und seine Erfahrung ebenfalls als Wesen der Volkskunst. Auch er betont den die kritische Lage lösenden und sich befreienden Transformationscharakter und den Spielcharakter der *sinmyǒng*. Er weist auf einen interessanten Aspekt des *sinmyǒng*-Phänomens hin: Die *sinmyǒng* sei ein Zustand, in dem alle Komponenten der Konflikte an einem Ort konzentriert werden, so dass dann das dem Konflikt inherente *han* und die Leiden gelöst werden. Die *sinmyǒng* sei die Motorik des Spielens, also der Geist des Spielens, gar der Geist der traditionellen, volksverbundenen Aufführung. In diesem Zusammenhang sei die *sinmyǒng* etwas, was innen drin ist, aber heraustreten muss.

Chu³¹³ versteht das *sinmyǒng*-Phänomen wie die genannten Autoren als transformatives *han-p'uri* und als Spielcharakter, wobei er das Phänomen als ein Eins-Werden zwischen Natur/Gottheit und Menschen beschreibt. Interessant ist daran, dass er die Mechanismen des *sinmyǒng*-Phänomens als „Ansteckungsphänomen“ metaphorisiert.³¹⁴ Die *sinmyǒng* wird von dem trancebesessenen Schamanen zu den Mitgliedern der Gemeinschaft übertragen. Und umgekehrt von der Gemeinschaft wieder zurück zum Zeremonienleiter. Hierbei ist es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass das Wort „Ansteckung“ auf Koreanisch (wörtlich übersetzt: *chǒnyǒm*) von den koreanischen Wissenschaftlern ebenfalls sehr häufig zur Beschreibung des

³⁰⁹ Ebd. ff. 55

³¹⁰ Die Gefühlsausdrücke des *han* wurden in der vorliegenden Arbeit im Kapitel „Körper-Bild“ und „Körper-Laute-Sprache“ dargelegt. Was das Han genau ist, wie es zu formulieren ist, ist unterschiedlich. Z. B. fasst Yun es als eine emotionelle Eigenschaft des Konflikts zwischen Hass und Liebe, Geduld und Verzweiflung, Leidenschaft und Tragik. Es sei ein komplexes Gefühl des bedrückenden und verwundeten Zustands, der durch die Krise des Lebens zustande kommt. Vgl. Yun. 2003. S. 19-27.

³¹¹ Chu. 1987, S. 62.

³¹² Kim, Sǒng-gil: *Überlegung zur Volkskunst*. In: Cho, Hǔng-yun (Hg.): *Verstehen der Volkskunst*. Seoul: 1998. S. 125-146.

³¹³ Chu. 1987. S. 37-101.

³¹⁴ Ebd. S.62.

gemeinschaftlichen Wirkungsphänomens des *kut* verwendet wird, ohne dabei aber begrifflich systematisiert zu sein. Das Wort wird vielmehr metaphorisch verwendet.

Yun, der sich mit der Theorie der koreanischen Musik befasst, spricht davon, dass sich die koreanische Volksmusik, insbesondere die Musik im *kut*, also die *muak*, durch den emotionellen Ausdruck des *han* und der *sinmyŏng* auszeichnet. Die spontane *sinmyŏng* sei insbesondere als das Wesen der schamanistischen Musik und als eine ekstatische Naturästhetik - das Eins-Werden von Mensch und Gottheit - zu betrachten. Die Ekstase beschreibt er als einen Zustand der Selbstvergessenheit, was einen Schwellenzustand und das in der Luft schwebende Gefühl markiert. Für die *sinmyŏng* seien kollektive Selbstvergessenheit und begeisterte Atmosphäre charakteristisch, für die die Spontanität und der Präsenzcharakter eine entscheidende Rolle spielen.

Ausgehend von der beschriebenen Charakteristik des *sinmyŏng* wird hier theoretisch der Begriff „Ansteckung“ im Sinne von Fischer-Lichte verwendet, denn diese Theorien ermöglichen es, auf der ästhetischen und wirkungsästhetischen Ebene die rituellen, kollektiven Verhalten zu erfassen.

Im Aufsatz „Zuschauen als Ansteckung“ weist Fischer-Lichte auf die Möglichkeit des „medizinischen“ und metaphorischen Begriffs „Ansteckung“ zur Beschreibung der Wirkungsästhetik des Theaters hin. Das Phänomen der Ansteckung,³¹⁵ so Fischer-Lichte, erfolgt auf dem Weg der Wahrnehmung des Zuschauers, in der die Sinnlichkeit auf sie wirkt und die Affekte ausgelöst werden. Dabei ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern vorausgesetzt: „[...] die Ansteckung erfolgt auf dem Wege über die Wahrnehmung vom gegenwärtigen Körper des Schauspielers auf den gegenwärtigen Körper des Zuschauers.“³¹⁶ Der Begriff Ansteckung beschreibt zum einen einen affektiven Zustand, der sich in körperlichen Veränderungen artikuliert. Die Einwirkung der Ansteckung auf die Körperlichkeit des Zuschauenden kann auch eine „somatische Veränderung des Körpers“ erzeugen, durch die der Zuschauende sich von seinen Gefühlen überwältigen lässt und ins Geschehen involviert wird. Darüber hinaus verweist der Begriff Ansteckung auf einen „magischen“ Vorgang, einen Schwellenzustand, in dem sich ein transformativer Übergang von einem Zustand zum anderen vollzieht. In diesem Kapitel wird der Begriff Ansteckung

³¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Hg. von Mirjam Schaub, Erika Fischer-Lichte. München: 2005. S. 35-50.

³¹⁶ Ebd. S. 39.

insbesondere in der Perspektive der kollektiven Ebene verstanden, denn der magische Vorgang des Schwellenzustandes bzw. die Schwellenerfahrung des Zuschauenden kommt nicht nur als einzelne Erscheinung bzw. individuelle Erscheinung vor, sie geht darüber hinaus und bildet einen kollektiven Körper, der letztendlich ein Gemeinschaftsgefühl und soziale Bindung stiftet, durch die die sozialen Krisen und Konflikte bewältigt werden können.

Das *sinmyōng*-Phänomen ist nicht nur als ästhetisches Ansteckungsphänomen, das nur auf der individuellen Ebene stattfindet, sondern auch auf der sozialen mimetischen Ebene zu reflektieren. Für den Aspekt der Modifikation der sozialen gemeinschaftlichen Bindung weisen Gebauer und Wulf darauf hin, dass soziale Konflikte durch die körperliche Inszenierung kanalisiert werden. Diese rituelle Körperinszenierung drückt sich vor allem durch die sinnliche Wahrnehmung aus, die einen mimetischen Charakter aufweist: „Die rituellen Inszenierungen des Körpers regen die mimetischen Fähigkeiten der Teilnehmer und Zuschauer an“³¹⁷. Hierbei erfolgt ein performatives „Mitvollziehen und Nachvollziehen“ der Beteiligten, das den spielerischen Umgang auszeichnet. Diese mimetischen Wahrnehmungsverhältnisse in der rituellen Handlung vollziehen sich über sinnliche Prozesse, nämlich über Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken.³¹⁸ Die sinnliche Wahrnehmung ist in der rituellen Körperinszenierung als Vermittlungsinstanz zur affektiven Bindung anzusehen, die die Intensität der Interaktion und die emotionale und soziale Beziehung verstärkt.

Ausgehend von den oben erklärten Begrifflichkeiten wird im Folgenden das performativ hervorgebrachte Körperinszenierungskonzept des *kut* im Hinblick auf die gemeinschaftliche Körperlichkeit „Kollektive Körper“ untersucht. Zum einen hinsichtlich der sinnlichen Ansteckung und zum anderen hinsichtlich des Rhythmus bzw. der rhythmischen Ansteckung im Vollzug der rituellen Handlung, durch die sich die kollektive Ekstase ereignet.

³¹⁷ Gebauer und Wulf. 1998, S. 139.

³¹⁸ Ebd. S. 137-139.

3.2.5.2 Elementare Sinnlichkeit und Berührung

Die Performativität des *kut* im Hinblick auf die kollektive Körperlichkeit setzt die Aushandlung der Beziehungen zwischen Schamanen/Musikern und Zuschauenden und ihre Kopräsenz voraus. Das geschieht unausweichlich auf der ästhetischen Ebene, die sich durch eine ausgeprägte Sinnlichkeit auszeichnet.³¹⁹ Hier möchte ich zuerst auf die sinnliche Teilnahme der Zuschauenden bzw. die Sinnlichkeit der Wahrnehmung eingehen, welche als Indikator für das ansteckende mimetische Phänomen der kollektiven Ekstase fungiert. Die Sinnlichkeit der Wahrnehmung beruht auf den fünf Sinnen Riechen, Sehen, Hören, Tasten sowie Schmecken. Hierbei werden die Untersuchungsgegenstände im Hinblick auf die Medialität der Sinnlichkeit untersucht. Die die Sinnlichkeit hervorrufenden Elemente werden hier als Medien betrachtet.

Kollektives Essen und Trinken: Jeden Morgen während der vier Tage fand ca. eine halbe Stunde lang das *chojŏnje* („Ritual des Morgens“) statt. Das gesamte Verfahren besteht aus der musikalischen Rezitation, Verbeugung und dem Ausschenken des Göttertranks. Am Ende wird das Essen mit den Teilnehmern geteilt. Mit diesem Ritual wird konfuzianisch der Morgengruß der Gottheit verkündet und ihr das Frühstück gewidmet. Der Morgen beginnt mit dem Frühstück auf dem Ritualplatz. Die Stimmung, die durch das strenge Verfahren ernst begonnen hat, wird ab diesem Moment heiter.

Das Essen auf dem Ritualplatz bedeutet eine Opfergabe für die Göttlichkeit, die mit der besten Zutaten und der größten Sorgfalt vorbereitet wird. Das Essen wird auf dem Altar in verschiedenen Formen angeordnet, die Gerichte wie Reiskuchen, Fleisch, Obst und Getränke bzw. Alkohol werden je nach der entsprechenden *kut*-Handlung mit den Zuschauenden geteilt. Ferner bringen die Gläubigen die Gabe an den Altar und widmen sie Schutzgöttern, wie z. B. in der Sommerzeit, Wassermelone oder kalte Getränke. Die anderen Gläubigen bringen einen Sack Reis oder andere Opfergaben. Nicht nur als Gabe, sondern auch für sich bringen die Zuschauenden Essen und verzehren dieses mit anderen zusammen, wobei sie meistens miteinander teilen.

Ferner wird der speisende Akt als Bestandteil der jeweiligen *kut*-Handlung inszeniert. Die *kut*-Handlung *kyemyŏn* (16. Juni 2002) ist ein gutes Beispiel, wie die Handlung mit dem Essen,

³¹⁹ Fischer-Lichte. 2003, S. 30. und vgl. auch Fische-Lichte. 2005.

hier mit *kyemyön-ttök* („Reiskuchen“), vollzogen wird: Zuvor sammelten die Frauen der Stadt Kangnŏng Reis, um den *kyemyön*-Reiskuchen, das Symbol der Fruchtbarkeit, des reichen Fischfangs und reicher Ernten, zusammen zuzubereiten. Die Schamanen verteilen es dann unter den Zuschauenden. Dabei praktizieren sie je nach der Anzahl der „Dissemination“ Wahrsagerei. Das Essen zu verzehren bedeutet eine leibliche Lebenserfahrung und zeichnet sich so als ein sinnlicher Akt aus, bei dem die verschiedenen Sinnesorgane beteiligt sind. Darüber hinaus wird hier das Essen als Symbol verzehrt, und das Symbol wird somit körperlich internalisiert und einverleibt.

Nicht nur die Speise, sondern auch der Göttertrank namens *sinju* spielt eine konstitutive Rolle für die sinnliche kollektive Teilnahme am Geschehen. Im Fall des *tanogut* liegt der offizielle Termin für das Ansetzen des Göttertranks (Alkoholgetränke) vor dem Beginn des *tano*-Festes. Er dient als offizielle Ankündigung für das kommende Fest. Der Trank wird während des *kut* auf dem Berg und während der Prozessionen verteilt. Nach Hwang kommt es selten vor, nüchterne Menschen bei Gemeinschaftsritualen wie im *tanogut* zu sehen.³²⁰ Es ist nicht zu übersehen, dass der Göttertrank das Verhalten der Teilnehmenden und die Stimmung des Festes beeinflusst.

Im Kontext der kollektiven sinnlichen Teilnahme sind zwei Aspekte zu bemerken. Erstens, es wird sowohl nach bestimmten *kut*-Handlungen als auch als implizite Handlung des *kut* kollektiv gespeist. Die schamanistischen Begriffe wie „*ŭmhyang*“ (Das bedeutet, dass die Gottheit die Essensopfergabe durch Riechen des Dufts genießt.) und „*ŭmbok*“ (Das bedeutet, dass das Kosten der Opfergabe den Menschen Glück bringt.) verdeutlichen dieses Phänomen und ihre sinnliche Relevanz. Insbesondere wird die Essensspeise auf dem Ritualplatz meistens ohne Gewürze, d. h. anders als im Alltag, zubereitet. Daher schmeckt das Essen nicht wie im Alltag, sondern man genießt bewusst den puren Geschmack der Essenszutaten, wodurch man das sinnliche Schmecken bewusst erlebt. Aber dabei hat man das Bewusstsein, dass es eine Handlung des *ŭmbok* ist. Der Essensakt geht über die individuelle leibliche Erfahrung hinaus und wird als eine kollektive rituelle Handlung vollzogen. Die Anwesenden sitzen gruppiert oder eng nebeneinander und teilen die beschränkte Menge des Essens, es bildet sich somit eine Essensgemeinschaft. Hierbei ist die Sinnlichkeit des Riechens von Bedeutung. Denn Speise und Göttertrank wirken sinnlich in Hinblick auf den Geruchsinn. Die Fleischgerüche wie z. B. beim Schlachten eines Schweines in der *kut*-Handlung *t'asal-kut* („Jagdkut“) des

³²⁰ Chun (Hg.) 2002. S. 210. D. h. aber nicht, dass alle Teilnehmenden des Rituals betrunken sind.

Westküsten-Gemeinschaftsrituals, und der Alkoholgeruch sind die ganze Zeit unterschwellig vorhanden. Sie erzeugen eine unsichtbare Räumlichkeit, in der sich alle sinnlich befinden.

Im Gemeinschaftsritual an der Ostküste ist jeden Tag zu beobachten, dass die Menschen, meist die Frauen, nach vorne an den Altar kommen und eine Handlung namens *soji* durchführen: Sie vollzieht sich wie folgt: Ein/ eine Gläubige/r kommt nach vorne und verbeugt sich zum Altar, dann spricht er/sie mit der Schamanin, die dort sitzt, nennt sein Geburtsdatum und seine Sorge, dann wird ein traditionelles Papier von der Schamanin im Kerzenlicht entzündet. Sie lässt das brennende Papier in die Luft fliegen, wo es sich in Asche verwandelt und in der Luft fliegt. Es ist eine Art der Wahrsagerei über die betreffende Person, wobei die Flugbahn der Asche beobachtet wird.

Infolgedessen fliegt den ganzen Tag Asche über den Ritualplatz, sodass man gelegentlich mit dem Staubsauger reinigen musste.

Das verbrannte Papier erzeugt einen Geruch. Hierbei ist nicht nur der Geruch wahrzunehmen, sondern man wird auch durch die Asche beschmutzt. Der Akt der *soji*-Handlung enthält sowohl den Aspekt des Geruchsinnens als auch den des Optischen. Man nimmt die in der Luft fliegende Asche-Figur optisch und mit dem Geruchsinn wahr. In Bezug auf die Aesthesiologie kann man das Phänomen in Anlehnung an die Beschreibung von Lukrez verdeutlichen:

„Es gibt das, was wir die Phantome (simulacra) der Dinge nennen;/ wie Häutchen (membranae), die sich ganz von den Körperdingen losgerissen haben/ fliegen sie hierhin und dorthin im Luftraum (per auras)“ (Derer. Nat., IV. 30-33) „vom äußersten Rand der Dinge werden die Bilder und feinen Gestalten (herum effigias tenuisue figuras, IV. 42) abgehoben.“³²¹

Harmut Böhme kommentiert die Vorstellung von Lukrez: „[die Phantome (simulacra) der Dinge] erfüllen umherschweifend den Raum in alle Richtungen. Sie benutzen die Luft als Transmitter ihrer ultraschnellen Bewegung. So ist die Welt erfüllt von panoramatisch entströmenden zarten Bildern, die Lukrez, ausdrucksuchend, als eine Art Membran oder Rinde oder Rauch oder Hitze fasst (IV: 51. 55f.: membrana, cortex, vapor, fumus)“³²².

Die Sinnlichkeiten, die durch die Speise, den Alkohol und das Feuer erzeugt werden, ziehen sich kontinuierlich vom Morgen bis zum Abend und vom ersten bis zum letzten Tag während der gesamten Rituale hindurch.

³²¹ Böhme, Hartmut: *Elemente*. In: Wulf, Ch. (Hg): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz, 1997, S. 17-45. S. 27

³²² Böhme. 1997. S.28.

Insbesondere der Anfang und das Ende des gesamten Rituals richten sich auf die elementaren Sinnlichkeiten. In der ersten *kut*-Handlung *pujǒng* singt die Schamanin das *pujǒngmuga* („Lied zur Reinigung“): Hierbei spritzt die Schamanin Wasser mit dem spirituellen Messer auf den Ritualplatz. Dann verbrennt sie *soji*, den Raum bzw. die Richtung markierend. Danach singt sie beschwörend, mit einem Becher *sinju* („Göttertrank“) in der Hand, das *pujǒngmuga*. Dann wird der Trank mit dem *sin’al* („spirituellen Messer“) in der Luft verteilt.³²³

Das Ende des *tanogut* vollzieht sich mit der Handlung mittels der Feuer-Elemente, welche als *soje* („Ritual der reinigenden Verbrennung“) bezeichnet wird.³²⁴ Hierbei werden alle verwendeten Materialien, z. B. der *sinmok* („spiritueller Baum“), die *muhwa* („schamanistische Blumen aus Papier“) und Drachenfiguren aus Papier, rituell verbrannt. Ebenso wird am Ende des Gemeinschaftsrituals an der Westküste eine Schiff-Figur aus Stroh gebaut, angezündet und ins Meer geworfen.

Die Sinnlichkeit, welche durch die Verzehung der Nahrungsmittel oder über den Geruchssinn beim Verbrennungsakt erfahren wird, ist ein wichtiger Erzeugungsfaktor für die Ansteckung bei der kollektiven Erfahrung. Die Medialität der Sinnlichkeit vollzieht sich auf der Ebene der Elemente: Das Verzehren der Speisen ist eine unmittelbare sinnliche Erfahrung, die mittels des Leibes erfolgt. Der Leib ist als ein Medium aus den Elementen zu sehen und enthält die mediale Erfahrung der sinnlichen Wahrnehmungen, in denen „das Vermischen und der Kreislauf der Elemente“ sich wiederholen. Die Elemente werden als Lebensmedien³²⁵ zur Inszenierung der Sinnlichkeit eingesetzt. Trotzdem trägt dieser Akt individuelle Züge, weil das Schmecken und das Riechen an sich nicht zu teilen ist. Ein wichtiger Punkt hinsichtlich der kollektiven Erfahrung ist, dass die Teilung der Speisen und die *soji*-Handlung eine miteinander tastende Kontamination hervorrufen, durch deren Vollzug ein Gemeinschaftsgefühl entsteht. Nach Aristoteles ist der sinnliche Akt durch Schmecken und Riechen eine sinnliche Qualität, welche aber in die Kategorie des Tastsinnes³²⁶ fällt. Berührung und Tastsinn sind ein sinnlicher Akt, durch den die sinnliche leibliche Erfahrung zustande kommt. Im *kut* ist diese tastende Sinnlichkeit ausgeprägt und kollektiv vollzogen.

In der *kut*-Handlung *simch’ǒng* im *tanogut* werden die Papierobjekte *singan* verwendet: Auf das Ende eines Bambusstabs werden sehr viele Papierstreifen wie Äste gehängt. Die

³²³ Vgl. Kim. 2002, S. 302.

³²⁴ Am 17. Juni. 2002 in der Nacht.

³²⁵ Böhme. 1997, S. 27-28

³²⁶ Ebd.

vortragende Schamanin und ihre Kollegen gehen, auf den Schultern das Objekt tragend, zu den Zuschauenden. Das Objekt wird zwischen den Leuten durchgetragen. Dann flechten die Spendenden an die Papierstreifen Geldscheine. So entsteht am Ende entsteht ein Objekt mit Geldscheinen. Es sieht so aus, als ob man an den Baum bzw. die Baumäste Streifen gebunden hätte. Diese tastenden Handlungen passieren während und nach dem Blindspiel, bei dem es um die Geschichte eines Blinden bzw. seiner Tochter geht. Hierbei wird der tastende Moment eines Blinden in langen epischen Liedern episodisch dargestellt und auf der Handlungsebene wird die tastende Erfahrung bei den Zuschauenden szenisch übertragen.

In diesen miteinander berührenden und tastenden Verhältnissen spielt auch die räumliche Sitzgelegenheit auf dem Ritualplatz eine konstitutive Rolle, denn die Zuschauenden sitzen nicht auf dem Stuhl als Einzelne, sondern auf dem Boden, wobei sie eng aneinander, nebeneinander oder gruppiert im Kreis sitzen. Ferner dürfen die Teilnehmenden sich frei bewegen und miteinander leise sprechen, trinken, weggehen etc. Infolgedessen befinden sie sich in ständiger körperlicher und ästhetischer Kontamination.

Hier ist zu erkennen, dass die Kontaminationsgemeinschaft durch die elementare Sinnlichkeit und Berührung gebildet wird. Die Sinnlichkeit wie der Geschmacksinn, der Geruchssinn sowie insbesondere der Tastsinn werden in der rituellen Konzeption eingesetzt.

Ritualtheoretisch gesehen handelt es sich hierbei um die Opfergabe und den Austausch der Geschenke.³²⁷ Das Geben und Nehmen, bzw. der rituelle Austauschakt setzen die leibliche Kopräsenz voraus, wobei die totale sinnliche Leiblichkeit beansprucht wird. Diese tastende Sinnlichkeit wirkt für den Wahrnehmenden als sinnliche Teilnahme und Teilhabe am Ritual.

Die elementare Sinnlichkeit fungiert hier als Medium, das selbst als Erzeugungsfaktor der kollektiven Ansteckung fungiert.

³²⁷ Vgl. M. Mauss. 1997. S. 20ff.

3.2.5.3 Rhythmus der ekstatischen Gebärde!

Das *kut* ist ohne schamanistische Musik undenkbar, sie erscheint flüchtig und ekstatisch. Ihre musikalische Lautlichkeit erzeugt einerseits ihre Räumlichkeit und Körperlichkeit, andererseits interagiert sie permanent mit der kinetischen Materialität der rituellen Handlung, so dass ein bestimmtes rhythmisches Verhältnis zustande kommt. Das stiftet einen befreienden Moment. Gleichzeitig ist es ein am eigenen Leib spürbarer Moment, der von dem Wahrnehmenden im ekstatischen Rhythmus empfunden wird. Der Rhythmus im *kut* ist ein dynamischer Moment, in dem die verschiedenen Körper fließend eins werden.

Der Erzeugungsfaktor der kollektiven Körperlichkeit des *kut* wird in diesem Kapitel unter dem Begriff „Rhythmus“ betrachtet: Er impliziert die Zeitlichkeit in der Aufführung, die die Bedingung der Möglichkeit für die Erscheinung der Materialität im Raum darstellt.³²⁸ In diesem Zusammenhang wird Rhythmus als Begriff verstanden, der „Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in ein Verhältnis setzt, und ihr Erscheinen im Raum und ebenso wie ihr Verschwinden reguliert.“³²⁹ Er ist als ein Ordnungsprinzip zu betrachten. Helbling beschreibt das wie folgend: „Wenn aber Rhythmus sich dadurch definiert, dass er ordnet und sich als ordnender Moment zu erkennen gibt, lässt sich das so verstehen, dass er - im Unterschied zum Geordneten - *unterwegs* ist und bleibt: immer mit Herstellung und Darstellung bestimmter Verhältnisse beschäftigt und immer auch in der Lage, diese Verhältnisse wieder neu zu entwerfen.“³³⁰ Der Rhythmus ist also als ein zeitliches Ordnungsprinzip charakterisiert, das einen paradoxen Moment herstellt, in dem das voraussehbare Wiederkehrende und die nichtvoraussehbare unterbrechende Spontanität zusammenwirken. Hierbei zielt er nicht auf das bloße Gleichmaß wie Takt und Metrum, sondern auf Regelmaß. Ferner entsteht das rhythmische Gebilde durch die Verhältnismäßigkeit zwischen den rhythmischen Komponenten Integration und Widerstand, Bewegung und Bewegtheit, Gleichgewicht und Dynamik, Erinnerung und Komposition, Raum und Zeit;³³¹ welche aber permanente Wandlungen voraussetzen und in ihrem Wirken fortschreiten.³³²

³²⁸ Fischer-Lichte, 2004. S. 227.

³²⁹ Ebd. S. 232.

³³⁰ Helbling, Hanno. Rhythmus. Frankfurt am Main 1999, S. 18.

³³¹ Vgl. ebd. S. 7-43.

³³² Vgl. Fischer-Lichte. 2004, S. 233 und Helbling. 1999, S. 10.

Ausgehend von dieser Auffassung des Begriffs Rhythmus stelle ich im Folgenden da, welche dramaturgischen Organisationsprinzipien zur rituellen Erfahrung hinsichtlich des Aspektes der kollektiven Körper im *kut* bestehen. Hierbei wird der Rhythmus als eine konstitutive Medialität zur kollektiven Ekstase gleichzeitig als die hervorgebrachte Materialität im *kut* betrachtet.

Dynamik: Die *muak* im *tanogut* im Gemeinschaftsritual an der Ostküste Koreas, welche aufgrund ihrer Musikalität auch außerhalb des rituellen Kontextes als eigenständige Musik aufgeführt wird, zeichnet sich durch eine starke Dynamik aus. Diese Dynamik hängt mit der Charakteristik der Klänge und der Lautstärke der Musikinstrumente zusammen: sie bestehen meistens aus lebendige Dynamik erzeugenden Schlaginstrumenten wie *puk* (,Trommel‘), *changgu* (,Uhrglas-Trommel‘), *ching* (,großer Gong‘), *kkwaenggwari* (,kleiner Gong‘) und *para* (,buddhistisches Schlaginstrument‘).³³³

Ihre Lautlichkeit bzw. ihre klangliche Lautstärke markiert eine beträchtliche Räumlichkeit, denn sie ist so gewaltig, dass man auf dem Ritualplatz nicht in normaler Lautstärke sprechen kann und die Trommelmusik noch ca. 300 Meter entfernt zu vernehmen ist. Diese Lautstärke ist eine Markierung und gleichzeitig eine Entgrenzung der Räumlichkeit. Sie zeigt an, dass es sich hier nicht um den Alltagsraum, sondern um einen Beschwörungsraum handelt. Diese dynamische Beschwörungskraft zeigt sich am deutlichsten im *p’ungmulnori*, das eine Art *kut* ist, aber ohne Schamanen ausschließlich durch die dynamische schamanistische Musik aufgeführt wird.³³⁴ Ferner bezeichnet man im koreanischen Schamanismus auch die die Gottheit einladende Handlung als *sinchöngullim*, was bedeutet, dass man die Gottheit mittels der Klänge und Laute einlädt, so dass man mittels der Musik mit Natur und Himmel/Gottheit eins wird.³³⁵ Hierbei ist zu erkennen, dass durch die musikalische Lautlichkeit eine symbolische Räumlichkeit hergestellt und die unmittelbare Gegenwärtigkeit transformiert wird.³³⁶

³³³ Vgl. Yi, Po-hyöng: *Nongag-üi mihaksöng (Ästhetisches Bewusstsein in der nongak)*. In: *Minsokyesur-üi chöngsö-wa mihak (Emotion und Ästhetik der Volkskunst)*. Von Minsokhakhoe. Seoul: 2000, S. 364-365.

³³⁴ Sö, Maria Kong-ju: *Kut in Sacred and Secular Contexts. Focusing on Musical Practices of Ritual Performances*. In: *Korean Shamanism*. Bd. 3. Korean shamanism Academy. Seoul: 2001. S. 6.

³³⁵ M.W Yun. 2003, S. 45.

³³⁶ Vgl. Yun, Kyöng-bong: *Minjungmunhwa-üi yönhüi iron (Performanztheorie der Volkskunst)*. In: *Kubimunhag-üi yonhaengja-wa yönhüi (Performer und Performance in der mündlichen Literatur)*. Hg. von Han’guk Kubimunhakhakhoe (,Akademie der koreanischen mündlichen Literatur‘). Seoul: 1999, S. 329.

Die musikalische Ordnung des Rhythmus im *kut* kommt im Allgemeinen durch das *changdan* (‚Regelmaß‘) zur Erscheinung.³³⁷ Das *changdan* bezeichnet das Regelmaß des Rhythmus, der in den schamanistischen Gesängen und rituellen Handlungen wie dem Tanz verwendet wird. In diesem Zusammenhang vermerkt Yi,³³⁸ dass das *changdan* des Gesangs das Regelmaß für den Tanz ist. D. h. der musikalische Rhythmus ist abhängig von der Erzählweise der schamanistischen Gesänge.³³⁹ Im *kut* der Region Seoul oder der Insel Chindo, die einzigen Orte, an denen die lyrischen schamanistischen Gesänge innerhalb Koreas existierten, wird hauptsächlich die Streichmusik verwendet, und es dominiert die melodische Musik. Dagegen werden z. B. im *kut* an der Ostküste Koreas bzw. im *tanogut*, wo es keine lyrischen Gesänge gibt, sondern die epische Geschichte hauptsächlich gesungen und gesprochen wird, meist Schlaginstrumente verwendet und es herrscht eine dynamische Charakteristik vor.³⁴⁰ Diese Dynamik markiert den Rhythmus im *tanogut*.

³³⁷ Park. 2005. S. 43.

³³⁸ Yi. 1998. S. 23 und S. 31ff.

³³⁹ Pak. S. 43.

³⁴⁰ Yi. 1998. S. 46-52 und vgl. Yi, Po-hyöng: *Musogūmak sinawi-e kwanhayö (Über die schamanistische Musik sinaw)i*. In: *Koreanische Kulturanthropologie*. 4. Heft. Seoul: 1971, S. 80.

3.2.5.3.1 Konfiguration der rhythmischen Komponenten

Hier werde ich das typische rhythmische Verfahren veranschaulichen und pararell dazu am Beispiel der *kut*-Handlung für Vorfahren *chosanggut* im *tanogut* am 14. Juni 2002 zeigen, wie die musikalischen und körperlichen Komponenten zeitlich organisiert und dynamisch rhythmisiert werden.

(a) Der Anfang (Die Einladungsphase)

Die kurze *Einleitungsmusik*, mit der die Gottheit eingeladen wird, wird als *p'unöri-changdan* von den Musikern begonnen, kurz danach beginnt die Schamanin zu tanzen. Diese tanzende Handlung nennt sich *punöri-ch'um* (,ch'um=Tanz'). Der Begriff „p'unöri“ verweist auf das Regemaß des Taktes und gleichzeitig auf den Namen der tanzenden Handlung. Das *punöri* ist der grundlegende Takt in dieser Musik, das das rhythmischen Regemaß musikalisch bestimmt.³⁴¹ Nach dieser langsam aufgeführten Ouvertüre trägt die Schamanin die *muga* zur Einladung der Gottheit vor,³⁴² wobei meistens der abgekürzte epische Gesang und das Segnen durchgeführt werden. Hierbei wird die sogenannte Gesangsweise des *ch'angjo*, eine zentrale singende Methode der mündlichen Aufführung, verwendet. Die Gesangsweise des *ch'angjo* bestimmt das Tempo und das *changdan* (,Regemaß zwischen langem Takt und kurzem Takt') der mündlichen lautlichen Aufführung.³⁴³ Während des Singens tritt die Musik in den Hintergrund und wirkt dekorativ begleitend.

Dieser Gesang wird ständig durch Tanz/Musik unterbrochen, d. h. nach einigen Versen des Gesangs beginnt die Schamanin zu tanzen. Hierbei tritt die Musik stark hervor. Das dient dem Atemholen der Schamanin für die nächsten Verse des Gesangs. Dieser Wechsel zwischen dem Singen und dem Tanz/der Musik vollzieht sich mehrfach. In dieser *kut*-Handlung für „Vorfahren“ wurde z. B. insgesamt 8 Mal gewechselt.

Das inzwischen erfolgte Segnen vollzieht sich singend und sprechend in der Form der Rezitation. Hierbei werden die Gesangsweise von *ch'angjo* und *kusongjo* verwendet. Das

³⁴¹ Kim. 2002, S. 304.

³⁴² Im Vortrag des schamanistischen Gesangs gibt es drei Gesangsweisen, die verschränkt vorkommen: *changjo*, *kusongjo* und *noraejo*. Kim. 2002, S. 308.

³⁴³ Kim. 2002, S. 308.

kusongjo wird meistens zur Verbindung, zum Anschluß an die Übergangsphase der epischen Erzählung verwendet oder um den erklärenden Teil auf witzige Weise zu erzählen.³⁴⁴

Diese beschriebene Handlung des epischen Gesangs und des Segnens ist unter der Einleitungsphase zu subsumieren, in der die Musik langsam begonnen und mäßig schneller wird und der Gesangstext von der einzuladenden Gottheit erzählt. Ethnologisch gesehen gehört es zur *chöngsin*-Phase.

(b) Die Mitte (die die Gottheit erfreuende Phase)

(b-1): Zuerst wird der Ritualtanz mit einem *sehr schnellen Tempo der Musik* stürmisch und vital aufgeführt. Während des Tanzes werden je nach *kut*-Handlung unterschiedliche Requisiten gehalten, aber im selben Tanzschritt und Takt aufgeführt. Z. B. wird beim *p'och'um* getrockneter Fisch in der Hand gehalten und getanzt, beim *chijönch'um* wird mit den Papierobjekten in der Hand getanzt, oder mit beidem oder aber es wird nur mit dem Fächer getanzt. Dieser Tanz ist dynamisch und erregend.

(b-2): Nachdem der oben beschriebene Ritualtanz abrupt beendet wird, wird die Unterhaltungsszene vollzogen, in der Volkslieder in der Gesangsweise *noraejo*, die beim Singen von Volksliedern oder populärer Lieder verwendet wird, *unterhaltend* vorgetragen werden.³⁴⁵

(c) Das Ende (die Verabschiedungsphase): Segen und Glückwunsch werden wieder sprechend verteilt und am Altar wird sich verbeugend die Gottheit verabschiedet. Hierbei wird die Musik immer schwächer, dann verschwindet die Musik abrupt und die *kut*-Handlung ist zu Ende.

Dieses Grundverfahren mit der Zeitstruktur der drei Teile, der langsame Anfang – die stürmische Mitte – das plötzliche Ende, findet in jeder *kut*-Handlung statt. Diese musikalische Wiederholungsstruktur ist analog mit der Struktur des *kut*, das ich im Kapitel „Mimetische Struktur“ als sich ständig wiederholende und von der Wiederholung abweichende Struktur des *kut* dargestellt habe. Diese musikalische Struktur, die mit der rituellen Grundstruktur deckungsgleich ist, erklärt sich wie folgend. Im Buch „Struktur und Prinzip der traditionellen

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

Musik“ konstatiert U Sil-ha,³⁴⁶ dass das Regelmaß der koreanischen traditionellen Musik auf die Differenzierungslogik der Zahl Drei zurückgeht, die aus dem nordasiatischen Schamanismus stammt. Diese Differenzierungslogik beruht auf der Dreiteilung eines Taktes und dem damit verbundenen Prinzip des mittleren Tons *chungŭm* und dem Vibrationsprinzip. Das wird von U Sil-ha mit Verweis auf die dreiteilige Weltanschauung Himmel, Menschen/Erde und Untererde erklärt. Der strukturelle Hauptcharakter der traditionellen koreanischen Volksmusik liegt in dieser Drei-Taktaufteilung.³⁴⁷ Schließlich ist es festzuhalten, dass das Grundprinzip der musikalischen Zeitorganisation des *kut* in der Wiederholungsstruktur besteht, die in der Dreiteilung von Anfang, Mitte und Ende zirkuliert.³⁴⁸

Die Zuschauenden vernehmen den ganzen Tag die gleiche, sich wiederholende rhythmische Abfolge und nehmen die damit verbundene Körperlichkeit wahr, so dass sie eine ähnliche rhythmische Abfolge empfinden. Dieses musikalische Regelmaß und die Ordnungsabfolge werden von dem Wahrnehmenden internalisiert. Dabei lässt diese Wiederholungsstruktur die wiederkehrenden Momente erinnern. Dieser Moment der Erinnerung spielt bei der Empfindung der rhythmischen Bewegtheit eine wichtige Rolle.³⁴⁹ Die Wiederkehr gibt dem Wahrnehmenden ein Gefühl der Orientierung und Sicherheit. Die Wiederholungsstruktur stiftet damit ein ausgeglichenes Gefühl und ein Gleichgewicht gegen die Dynamik³⁵⁰, die die ganze Zeit präsent ist. Hierbei verlangt die Schamanin keine besondere Aufmerksamkeit von den Zuschauenden. Die Zuschauenden sind auch nicht unbedingt konzentriert; Sie lachen und unterhalten sich miteinander, denn im Grunde hat man Ähnliches schon gesehen und gehört; man lässt sich mit/in dem musikalischen Rhythmus gehen, so dass man ihn dadurch allmählich verinnerlicht.

Das ekstatische Tempo des *kutch‘um*:

An dieser Stelle soll genauer auf das Tempo des Rituals eingegangen werden. Der rhythmische Fluss, der in der Einladungsphase mit dem *punŏri*-Tanz langsam beginnt, wird immer schneller bis er ins Ekstatische ausufert.³⁵¹ In der mittleren *osin*-Phase (b-1) führt die

³⁴⁶ U, Sil-ha: *Chŏnt’ong ūmag-ŭi kujo-wa wŏlli (Struktur und Prinzip der traditionellen Musik)*. Seoul: 2004, S. 333ff.

³⁴⁷ Yun. 2003. S. 45.

³⁴⁸ Po-hyŏng Yi bestätigt ebenfalls das Prinzip der Dreiteilung des Taktes als Hauptmerkmal der koreanischen Volksmusik; vgl. B.H. Yi. 2000. S. 364.

³⁴⁹ Helbling. 1999, S. 22

³⁵⁰ Ebd. S. 24.

³⁵¹ Kim. 2002, S. 308.

Schamanin einen Ritualtanz auf, der die feinen Bewegungsgesten und den freien Ausdruck affektiv wiedergibt.³⁵² Hierbei tanzt sie in sehr schnellem Tempo, wobei die Musik einen immer schneller werdenden Takt spielt. Am Ende werden Tanz und Musik stürmisch, so dass ein dynamischer Höhepunkt erreichen wird. Im *musök* beschreibt man umgangssprachlich dieses Tempo und den Charakter der Musik mit folgender Aussage: „*Kus-ül passak moraganda*“ („Man jagt das *kut* im schnellen Tempo mit Spannung in die Ecke.“).³⁵³

Dieser stürmische und dynamische Höhepunkt des Rituals ist auch für die charismatischen Schamanen charakteristisch, über die ich im Kapitel „Körper-Bewegung“ schrieb: Der spirituelle Tanz der charismatischen Schamanen beginnt ebenfalls mit einem langsamen Tempo, dann steigert sich das Bewegungstempo allmählich. Am Ende erreichen die Bewegung und das Musiktempo den Höhepunkt. Nach diesem Höhepunkt wird der Tanz abrupt beendet und die Geister nach der Verbeugung schnell verabschiedet, damit kein Unheil durch sie verursacht wird.

Dieses Verhältnis zwischen der Bewegungstechnik und dem musikalischen Prinzip wurde als ekstatischer Tanz im Kapitel „Körper-Bewegung“ erläutert. Sein Charakter ist auch für die erblichen Schamanen im Hinblick auf die rhythmische Darstellung zu beobachten. Hierbei ist der stürmische und dynamische Einklang zwischen kinetischer und musikalischer Materialität fühlbar.

Es stellt sich dabei die Frage, wie das rhythmische Empfinden zu beschreiben ist, wenn man die Musik und die Handlung, die im langsamen Takt beginnt, dann immer schneller wird und zum Schluß zum ekstatischen Höhepunkt gelangt, unendlich wiederholt wahrnimmt. Der Musikwissenschaftler Han beschreibt das als *manga* („Zustand der Selbstvergessenheit“),³⁵⁴ und Yi attestiert diesem Phänomen einen hypnotischen Charakter.³⁵⁵ Dieser Zustand ist hinsichtlich der Zeitlichkeit eine Präsenzerfahrung. Im Sinne von Zumthor ist das ein Zustand, bei dem man „sich in der Fülle reiner Gegenwärtigkeit verliert“³⁵⁶.

³⁵² Kim. 2002, S. 308.

³⁵³ Cho, Söng-man: *Natur, Meta-Natur und Kultur der Pungmul-Performance*. In: Cho, Hüng-yun (Hg.): *Verstehen der Volkskunst*. Seoul: 1998, S. 116.

³⁵⁴ M.W. Yun. 2003, S. 45.

³⁵⁵ B. H. Yi. 2000, S. 365.

³⁵⁶ Zumthor, Paul: *Körper und Performanz*. In: *Die Materialität der Kommunikation*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: 1988, S. 709.

Festzuhalten ist: Das Ordnungsprinzip des *kut* besteht in den wiederkehrenden Wiederholungen, die als Bedingung für die rhythmische Spannung eine konstitutive Rolle spielen.

In dieser Wiederholung ist zum einen das einheitliche Verhältnis zwischen Musik und Bewegung zu erkennen. D. h. eine organische Physiognomie, in der der ekstatische und dynamische Charakter in selbstvergessender Gegenwärtigkeit mittels des Tempos und des *changdan* zur Erscheinung kommt.

3.2.5.3.2 Lass uns kurz hier spielen und dann weiter gehen!

Was den Rhythmus ausmacht, ist dennoch nicht nur abhängig von der oben erklärten Wiederholungsstruktur, die im gewissen Sinne eine vorhersehbare Charakteristik aufweist. Wie Helbling konstatiert, setzt das „rhythmische Geschehen [...] erst ein, wo Ordnung unter Druck gerät, wo sich das Feste dem Beweglichen aussetzt und dieses an jenem einen Widerstand findet“.³⁵⁷ Also, die rhythmische Wiederholungsstruktur im *kut* bleibt nicht Gleichmaß, sondern wird durch andere Komponenten rhythmisiert, nämlich durch die Komponenten, die ständig von der Wiederholung abweichen, den sicheren Ablauf unterbrechen und somit eine Räumlichkeit der impulsiven Spontaneität herstellen.

In diesem Zusammenhang konstatiert Hong,³⁵⁸ dass die Ritualität und der Spielcharakter im *kut* unabdingbar zusammenwirken. Er weist unter dem Aspekt der Oral Poetry auf den individuellen Charakter der vortragenden Schamanen hin, der die Spontaneität ausmacht. Der Schamane orientiert sich zwar in der Lernphase des schamanistischen Gesangs primär an den Überlieferungsinhalten bzw. den überlieferten Regeln der Ritualität, stellt aber bei der Aufführung die Spontaneität her, die von der Individualität beeinflusst wird. Z. B. fügt der Schamane Inhalte ein, die mit der mythischen Erzählung nichts zu tun haben. Die Unterhaltungsszene im Gemeinschaftsritual an der Ostküste ist ein Beispiel dafür. Die musikalische Figur, die die Spontaneität des *kut* ausmacht, ist nach Park³⁵⁹ bei dem *chindo-ssitkimgut* deutlich zu erkennen. In diesem Ritual, dessen Musik und Gesang sich lyrisch und melodisch auszeichnen, wirken die typische und die spontane Melodie im musikalischen Rhythmus zusammen. Außerhalb des typischen *changdan* gibt es z. B. die vom Regellaß abweichenden rhythmischen Figuren, die in den Formen der Wiederholung, Vergrößerung und Verkleinerung, Kontrast, Parallelität, Verlängerung erscheinen. Beispiele für die spontanen Melodien im *chindo-ssitkimgut* sind *salp'uri* und *ötmori*. Ebenso gibt es in der dynamischen schamanistischen Musik musikalische Figuren, die zur Veränderung des rhythmischen Regellaßes simultan und impulsiv verwendet werden, z. B. der *ötpak*, was als Synkope zu übersetzen ist. Das übt eine die Emotion zuspitzende und affektive Funktion aus

³⁵⁷ Helbling. 1999. S. 33-34.

³⁵⁸ Hong, T'ae-han: *Mugayönyaeng-üi t'üksöng (Die Charakteristik des Performenzen des schamanistischen Gesangs)*. In: Akademie für koreanische mündliche Literatur (*Kubimunhakhoe*): *Kubimunhak-üi yönyaengja-wa yönhüi (Performer und Performance in der mündlichen Literatur)*. Hg. von der Akademie der koreanischen mündlichen Literatur. Seoul: 1999, S. 249-272.

³⁵⁹ Park. 2005. S. 33-130.

und erzeugt einen Erregungszustand. Im Folgenden lege ich die von der Wiederholungsstruktur abweichenden rhythmischen Figuren beim tanogut dar.

1) Unterbrechung/Störung und agonaler Widerstand: Innerhalb der wiederholenden und organisch wirkenden Grundverfahren gibt es auch unterbrechende Momente.

Die Unterbrechung: Die Gesänge, also die epische Erzählung, die auf Basis der Gesangsweise „chang“ gesungen oder rezitiert wird (siehe das Grundverfahren a), werden durch die Tänze und Musik stets unterbrochen und dann fortgeführt. Während der Rezitation oder des Sprechaktes des Segnens wird ebenfalls Tanz/Musik eingefügt, so dass jeweils nach einem Satz getanzt wird. Hier kann die Schamanin Atem holen. In der *kut*-Handlung für die Berggottheit wird jeweils nach ca. drei Versen unterbrochen und getanzt bzw. gleichzeitig musiziert.

Die Stimme, die hier selbst als ein Medium das *muga* entweder singend, sprechend oder rezitierend vorträgt, vollzieht sich flüchtig und ekstatisch und bewegt sich in der Zwischenzone zwischen Sprache und Musik und wird vernehmbar in der Kluft zwischen beiden. Sie ist keine Leere Hülle der Sprache. Sie besitzt eine Leiblichkeit, in die nicht nur die Lautlichkeit, sondern auch die tanzende Körperlichkeit und Räumlichkeit involviert sind. Die *kut*-Handlung für die Berggottheit ist dafür ein prägnantes Beispiel: Singen, Tanzen und Sprechen fließen in einem sehr feinen organischen Gewebe zusammen, wobei die Unterbrechung jeweils nach ca. drei Versen stattfindet. Festzuhalten ist, dass einerseits der Gesang diskontinuierlich gesungen wird, also unterbrechende Momente enthält, andererseits erscheint das nicht fragmentarisch, sondern fließend. Denn dieses Hin- und Her- Oszillieren der verschiedenen Medien ruft ein rhythmisches Verhältnis hervor.³⁶⁰ Das austauschende Verhältnis zwischen der Stimme und der Bewegung von Musik und Tanz ist rhythmisch. Die Gesangsweise des *kusong* (,Vokalgesang ohne Text‘) ist eine wichtige rhythmische Figur, bei der die austauschende und einander involvierende Begegnung zwischen der Lautlichkeit und der räumlichen Körperlichkeit deutlich zu erkennen ist.

Der *kusong* wird meistens zur Verbindung und zum Anschluß der verschiedenen Komponenten verwendet.³⁶¹ Das wird nicht von der vortragenden Schamanin, sondern von einem Musiker oder einer anderen Schamanin vorgeführt. Hierbei wird meistens der

³⁶⁰ Helbling. 1999. S. 56.

³⁶¹ Kim. 2002. S. 308.

wiederkehrende Refrain „Aaaaaaaaaaaaa.....uuuuuuu!“ ohne Text mit rauer Stimme vokalisches gesungen oder eine Phrase des Gesangstextes nachgesungen. Z. B. wenn die vortragende Schamanin das epische Lied zur Einladung der Gottheit wie folgend singt (in der *kut*-Handlung für die Erdgottheit am 15. Juni 2002): „Lass uns der Erdgottheit Chisin dienen, ich gehe ihr entgegen...“. Hierbei kommt der Musiker, der die Uhrglastrommel schlägt, ihr entgegen; er ruft singend in diesem Moment die Erdgottheit an: „Chiiii-siiiiin! ... Chiiii – sin – aaaaaaa!“. Der wiederkehrende Refrain fungiert hier als musikalische Antwort, die den Rhythmus ausmacht, d. h. der Rhythmus lebt hier aus dem austauschenden Fortschreiten.³⁶²

Beim *kusong* ist die Stimme von der Sprache losgelöst, die Stimme erscheint als „das Andere des Logos, das sich seiner Herrschaft entrunnen hat.“³⁶³ Die Stimme des Vokalgesangs charakterisiert sich als *t'agŭm* („rauer Klang“), der die sinnliche Leiblichkeit, die Körpergebundenheit der Stimme aufzeigt und ihre Befreiung und Differenz zur Sprache markiert. Es ist eine der wichtigsten Gesangstechniken des koreanischen Vokalgesangs. Das ist im Sinne von Barthes die „Rauheit der Stimme“, welche als „Laut-Signifikant“ fungiert. „Die Stimme ist nicht der Atem, sondern durchaus jene Materialität des Körpers, die der Kehle entsteigt, der Ort, an dem das Lautmetall gehärtet und gestanzt wird.“³⁶⁴ Und im Sinne von Mersch ist es als das Sich-Zeigen der Stimme im System der Differenzen zu beschreiben.³⁶⁵

In der *kut*-Handlung *sejon* am 14. Juni 2002, in der die epische Erzählung nicht durch die *muga*, sondern durch die spielerische Pantomime zum Ausdruck kommt, singt die Hauptschamanin Pin nur vokal. Hierbei verwendet sie eine besondere Gesangstechnik, nämlich die *kwigok-song* („weinende Stimme der Geister“). Die Stimme vollzieht sich so, als ob man sieht und hört, wie ein Bumerang in der Luft fliegt und die Luft zerrissen wird. Die Stimme fungiert hier als musikalisches Rufen (der Geister). Wie erwähnt, wird der *kusong* für die Übergangsphase zwischen den Medien verwendet. Man nimmt hierbei das Phänomen der Stimme wahr, das „als ein liminaler Raum“ und „als ein Raum ständiger Übergänge, Passagen, Verwandlungen“³⁶⁶ fungiert. Zu bemerken ist, dass dieser Vokalgesang paradoxerweise, wie gesagt, die medialen Übergänge aufgrund seiner stimmlichen Materialität sichtbar macht, gleichzeitig aber die Kluft der medialen Übergänge mit musikalischen Komponenten

³⁶² Helbling. 1999, S. 56.

³⁶³ Fischer-Lichte. 2004, S. 223.

³⁶⁴ Barthes. 1990, S. 259.

³⁶⁵ Mersch. 2002, S. 112.

³⁶⁶ Fischer-Lichte. 2004, S. 223.

harmonisch füllt, durch die ebenfalls eine rhythmische Spannung hergestellt wird. Denn die Dynamik der Instrumentalmusik wird mit den melodischen Zügen des *kusong* harmonisiert, so dass man ein sogenanntes „Flow-Erlebnis“ erfährt.³⁶⁷

Ein anderer, nicht übersehbarer Unterbrechungsmoment vollzieht sich, indem die Gesänge stets durch die gesprochene Sprache wie alltägliche Redensarten, Segnen, Handlungsanweisungen etc. unterbrochen werden. Z. B. oftmals, während die Schamanin singt, kommt der/die Zuschauende zu ihr und spendet Geld, wobei man den Geldschein in ihre Kleidung schiebt. Daraufhin dankt und segnet die Schamanin rezitativ: „Vielen Dank, ich wünsche ihnen viel Glück und viel Wohlstand etc. .“ Oder manchmal fragt jemand einfach, ob er/sie *samje* („Zeichen des Unheils“) hat. So wird die singende Handlung immer wieder unbekanntem Faktoren ausgesetzt, worauf die Schamanin aber den rhythmischen Takt, der gerade unterbrochen wurde, weiterhin behält und aus diesem Fluss heraus rezitativ antwortend reagiert, was für das Geschehen eine integrierende Funktion hat.

Die Störung: Es kommt im *kut* nicht nur die mediale Unterbrechung vor, darüber hinaus ereignet sich auch eine Art Störung.

In der *kut*-Handlung *hwahoe* (14. Juni 2002) im *tanogut* hört man, während die Schamanin den schamanistischen Gesang aufführt, plötzlich die Geräusche einer Trillerpfeife. Eine alte Frau, die höchstwahrscheinlich betrunken ist, behindert mit diesem Lärm die Aufführung und beleidigt die Schamanin mit eindeutiger Körpersprache. Noch überraschender ist die Reaktion der Schamanin. Sie unterbricht ihre Handlung und beginnt mit der alten Frau zu streiten, indem sie sie sprachlich beleidigt: „Deinen Kindern muss es schwer fallen, mit dir zusammenzuleben. Dein Leben ist armselig.“ Sobald die alte Frau weg geht, beginnt sie wieder zu tanzen und zu singen, wobei sie aber weiterhin sichtbar verärgert ist. Hierzu rezitiert der Begleitungs Musiker: „Egal, ob jemand mit einer Trillerpfeife uns stört oder nicht, wir unterhalten uns weiter.“ Am Ende der *kut*-Handlung erwähnt die Schamanin noch mal den Störfall, aber mit der unerwarteten Aussage: Ich habe diese dürftige Seele (gemeint ist die betrunkene Frau) in das *hahoegut* integriert.“ Der Musiker antwortet: „Jawohl!“. Somit wurde dieser störende Vorfall in den rhythmischen Fluss des Rituals integriert.

Der Ritualplatz ist ein offener Ort, wo verschiedene Laute in den Raum eindringen und den Ablauf des *kut* stören können. In diesem Sinne ist die folgende Beschreibung des Phänomens

³⁶⁷ Vgl. Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: 2000.

zutreffend: „Die verschiedenen Laute tauchen im Raum auf, breiten sich für unterschiedliche Zeitdauer in ihm aus, klingen je anderes zusammen und verschwinden wieder. Die Lautlichkeit verändert sich so permanent, transformiert sich ständig. Es ist evident, dass ihr kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter eignet.“³⁶⁸ Dieser Ereignischarakter, der insbesondere durch die Störung und Unterbrechung erzeugt wird, enthält Konfliktpotential, wie am oben erzählten Beispiel zu sehen ist. In diesem Sinne ist der Ritualplatz ein Ort, wo die gesamten Konflikte latent versammelt sind³⁶⁹ und plötzlich zur Erscheinung kommen können. Im Folgenden werde ich daher das Konfliktpotential und das agonale Potential des *kut* am Beispiel eines Ereignisses und der damit verbundenen rhythmischen Dynamik zeigen.

Am 15. Juni 2002, während des Rituals, hört man plötzlich störenden Lärm. Ca. zehn koreanische Christen demonstrieren vor dem Ritual-Platz. Mit Lautsprecher fordern sie ein Verbot der Kultverehrung und des Aberglaubens. Man solle durch Jesus Christus gerettet werden etc. Die Lautstärke der Lautsprecher stört den Ablauf des *kut* enorm. Sie versuchten sogar, in den Zuschauerraum einzudringen, um das *kut* aufzuhalten. Diese „überraschende und total schockierende“ Szene ist nicht anders denn als Invasion der Christen metaphorisch zu beschreiben. Noch „überraschender“ ist, dass viele der Schamaninnen dagegen heftig protestierten und laut dagegen erklärten: „Wir sind die Nachfahren des koreanischen Stammesvaters Tan‘gun... Wir dienen der Berggottheit Pömilkuksa... Ihr seid widrig, denn echte gute Christen verhalten sich wohl nicht wie ihr jetzt.“ (von der Hauptschamanin Pin). Die Angriffe der Christen wiederholten sich am 16. und 17. Juni 2002 und mussten von den Ordernern des *tano*-Festes aufgehalten werden. An der heftigen Reaktion der Schamanen erkennt man ihren Gefühlszustand zwischen Wut und Verzweiflung, die sich als *han* der Schamanen/ bzw. ihres Lebens ausdrückt.

Die oben beschriebenen Störungsvorfälle enthalten eine unglaubliche Überraschungspotenz im Bezug auf die Kollisionspotenz. Der unterbrechende und diskontinuierliche Moment dieser Störungsfälle riss das Ritual aus dem Takt, aus der Reihe des Flusses heraus. Dabei merkt man, dass das *kut* in seiner Dynamik widerstandsfähig ist und ihm eine agonale Struktur zu eigen ist. Diese agonale Charakteristik des *kut* stellt der Ethnologe Mun als *ssaumgut* („Streit-*kut*“) dar und betont die agonale und dynamische Struktur des *kut*.³⁷⁰

³⁶⁸ Fischer-Lichte. 2004, S. 216.

³⁶⁹ Vgl. Kim, Söng-gil: *Minjungyesur-e taehan myöt kaji saenggak (Einige Überlegungen zur Volkskunst)*. In: Cho, Hüng-yun (Hg.): *Minjokyesur-üi ihae (Verstehen der Volkskunst)*. Seoul: 1998, S. 125-146.

³⁷⁰ Mun.1998, S. 19-72.

Der Überraschungsmoment, der nach Helbling als ein rhythmisches Element zu betrachten ist,³⁷¹ besteht darin, dass das *kut* nach diesen Vorfällen paradoxerweise in verstärkter Dynamik fortfährt und zwar so, als ob man alles vergessen hätte. Hierbei muss man die spontane individuelle Leistung der leitenden Hauptschamanin anerkennen, die Situation mittels ihrer spielerischen Komödie integrativ zu bewältigen. Ich erinnere hier an die Wichtigkeit der individuellen Leistung des Schamanen für die Spontanität des Rituals.

Diese Szene bestätigt die von Helbling formulierte These vom Rhythmus als potentielle Grenzüberschreitung: „(Der Rhythmus) erreicht seine höchste Spannkraft vielleicht eben dort, wo er für Regelmäßigkeit und Verhältnismäßigkeit – nicht entsteht; wo er sie sowohl hervorbringt wie auch gefährdet und spüren lässt, dass es [...] auf eine Bewegung ankommt, die den gegebenen Rahmen jederzeit sprengen kann.“³⁷²

Die Unterbrechungspotenz bezieht sich auf die offene Struktur des *kut*, die nicht als illusionstiftende Handlung abläuft, sondern durch die mimetische Struktur der Wiederholung und der unterbrechenden spontanen Abweichung entsteht. D. h. die Zuschauer orientieren sich im *kut* nicht an der unbekanntem Geschichte, die durch die Handlung entwickelt und entfaltet wird. Sondern sie gehen von der Stabilität der Wiederholungsstruktur aus und sind neugierig, ob diese Stabilität weiterhin bewahrt wird. Weiterhin sind sie offen dafür, dass diese Stabilität unterbrochen und der Störungsmoment in das Geschehen integriert wird. Der wesentliche rhythmische Spannungsmoment liegt gerade in dem Moment, wo der Rhythmus unterbrochen und spontan und impulsiv geändert wird. Diese offene und spontane Szene, die permanent mit der Wiederholungsstruktur zusammenwirkt, zeigt ihre Physiognomie nicht nur diskontinuierlich und agonal, sondern auch unterhaltend, wie ich weiter unten ausführen werde.

2) *Norüm-kut*

Es gibt *kut*-Handlungen, in der die Ritualität zurücktritt und am deutlichsten der spontane und offene Spielcharakter des *kut* zu erkennen ist. Diese *kut*-Handlungen nennen sich auch *norüm-kut*, was wörtlich übersetzt Spiel-*kut* heißt, in dem der Unterhaltung- und Spielcharakter sehr stark ausgeprägt ist.

In diesen *kut*-Handlungen werden die bekannten Volkslieder *minyö* oder populäre Lieder, die mit der *kut*-Handlung nichts zu tun haben, in der Gesangsweise der *norae* („unterhaltender Gesang“) sowohl im Solo als auch im Wechselgesang oder im Duett von Schamanen

³⁷¹ Helbling. 1999, S. 25.

³⁷² Ebd. S. 10.

vorgetragen. Die Musiker spielen dabei eine wichtige Rolle. Sie sitzen in der vorderen Mitte, von wo aus sie nicht nur die Instrumente spielen, sondern auch mit der vortragenden Schamanin während der Handlung einen unmittelbaren Dialog führen. Sie unterstützen die singende Schamanin, indem sie den Refrain des Gesangs vokalisches nachsingen oder die Schamanin kommentieren; mit Aus rufen wie „Chot‘a!(,Gut!‘)“ oder „Du tanzt heute so schön wie ein Schmetterling!“ Sie führen auch akrobatische Spiele auf, z. B. jonglieren sie während des Musizierens mit ihren Trommelschlägern in der Luft oder tanzen possenhaft. Dadurch verstärken sie die Unterhaltung des *kut* im Einklang mit der vortragenden Schamanin.

Dieses Verhalten der Musiker stimuliert nicht nur die vortragende Schamanin, sondern auch die Zuschauenden; z. B. in der *kut*-Handlung *söngju* am 15. Juni 2002.

Nach dem ekstatischen Ritual-Tanz (b-1) beginnt die alte Schamanin die Strophe eines Volklieds zu singen, anschließend wird dieses von den anderen Schamanen im *medülli* (abwechselnden Kettengesang‘) weiter fortgeführt. Ab hier wurde die Stimmung der *kut*-Handlung hauptsächlich zur entspannenden Unterhaltung, in der vielen Schamanen singen, tanzen und betend segnen. Hierbei tanzen und singen die Zuschauenden zusammen, denn die Volkslieder sind für die Zuschauenden etwas Bekanntes und Ansprechbares. Man singt sowohl als einzelne als auch als Gruppe mit. Ferner stehen beim Singen manche auf und tanzen in Gruppen auf dem Zuschauerplatz. Am Ende eines Liedes wird Beifall geklatscht oder gejubelt. Oder manche üben das sogenannte *ch‘uimsae*: “In performances of *kut* and Korea folk music, the *ch‘uimsae* (encouraging shouts from the audience) are an integral part of the musical practice. People shout *ch‘uimsae* such as *Chot‘a*, *chal-handa* (nice going), and *ölssigu* (oh, yes!) to express their satisfaction an enjoyment of a performance.”

Ch‘umisae reflect the audience’s knowledge and appreciation of the music and are important form of feedback and interaction between audience and performer.”³⁷³

Wie Sö Maria schreibt, spielt bei dieser Szene die Interaktion und der Austausch zwischen Schamanen, Musikern und Zuschauenden eine entscheidende Rolle, denn diese austauschende Interaktion zwischen der vortragenden Schamanin, den Musikern und den Zuschauenden enthält eine rhythmische Wechselhaftigkeit,³⁷⁴ und stiftet die rhythmische Spannung für die „gemeinschaftlichen Rhythmus-Erlebnisse“³⁷⁵, durch die eine kollektive Körperlichkeit und kollektive Ekstase entstehen.

³⁷³ Sö, Maria. 2001, S. 25.

³⁷⁴ Helbling. 1999, S. 56

³⁷⁵ Ebd. S. 25.

Der Höhepunkt der oben erwähnten kollektiven Unterhaltungsszene des Spiel-*kut* ereignete sich am letzten Tag, am 17. Juni 2002. Hierbei vollzogen sich die meisten *kut*-Handlungen ohne das übliche rituelle Grundverfahren als choreographische tanzende Handlung, die aber durch die Vielzahl der Schamanen als Gruppentanz aufgeführt wurde.

Diese körperlichen Gruppen-Handlungen spielen eine konstitutive Rolle als Erzeugungsfaktor der kollektiven Ekstase bzw. der gemeinschaftlichen Rhythmus-Erlebnisse, denn sie stellen die kollektive Körperlichkeit und die damit verbundene verstärkte Dynamik her.

Z. B. in der *kut*-Handlung *kkotnora*e (‘Blumengesang’) tanzen ca. 7-8 Schamanen im Reigen, in der Hand eine schamanistische Blume aus Papier haltend. Danach führen zwei Schamanen einen Duett-Tanz namens *taemu* auf, der einen dynamischen und vitalen Eindruck vermittelt.³⁷⁶ Währenddessen wird von einer Schamanin ständig vokalisches gesungen. Diese Szene unterscheidet sich eindeutig von der Szene, in der eine Schamanin allein die rhythmische Spannung hält. Die kollektive kinetische Bewegung des Tanzes zeigt sich optisch in einer choreographierten Körperlichkeit, so dass eine stärkere Dynamik im rhythmischen Geschehen gestiftet wird, durch die wiederum ein stärkeres Gemeinschaftsgefühl hergestellt wird.

Nach diesem Gruppentanz schließt sich die Unterhaltungsszene an, in der eine kollektive selbstvergessene Stimmung wie im Folgenden zu beobachten ist: In der Mitte der Unterhaltung kommt eine Frau nach vorne und mischt sich in die Handlung der Schamanin ein, indem sie das Mikrofon der Schamanin plötzlich wegnimmt und an Stelle der Schamanin singt und tanzt, so dass die Schamanin überrascht kurz aufhören muss. Diese Frau nimmt weiterhin ein Schlaginstrument und spielt auf diesen. Die Leute und die Schamanen sind positiv überrascht und lachen. Eine Schamanin spendet ihr sogar zum Spaß Geld. Hier findet ein Rollenwechsel statt, mit dem man spielerisch umgeht. Viele bleiben sitzen, lachen, klatschen heftig mit und singen zusammen.

Als nächstes Beispiel der kollektiven Handlung ist das *paetnora*e-*yongsin-kut* (‘Drachenschiff-*kut*’) zu nennen. Hier werden die Zuschauenden direkt in die rituelle Handlung, also in den Gruppentanz bzw. in die kollektive Handlung einbezogen.

In der Luft über dem Zuschauerplatz schwebt ein buntes großes Schiff aus Papier, das am Dach vom ersten Tag an bis zu diesem Moment hing. Eine Schamanin hält einen Faden in der Mitte des Ritualplatzes, der mit dem Papier-Schiff verbunden ist, und zieht es nach unten. Diese Handlung wird tanzend aufgeführt. Die Dorfbewohner verbeugen sich vor dem Schiff

³⁷⁶ Kim. 2002, S. 316.

und legen das Spendengeld in das Schiff. Am Ende ziehen Schamanen (ca. 6-7) und Zuschauende das Schiff zusammen nach unten und bringen es zum Ritualplatz. Anschließend wird wieder der kollektive Kreistanz von den Schamanen durchgeführt.

Die Bewegung der Installationsfigur bzw. des Drachen-Schiffes vom Zuschauerraum zum Altar, vom Himmel zur Erde stiftet insgesamt eine durchlüftende und durchatmende Dynamik im Raum und eine bewegende und bewegte Stimmung. Nachdem das Schiff auf dem Boden gelandet ist, schlägt die Szene in Unterhaltung um: Man tanzt und singt zusammen auf dem Zuschauerplatz, während die Gesänge von den Schamanen euphorisch gesungen werden. Manche essen dabei den Reiskuchen, den sie am Anfang bekommen haben. Hierbei scheint es, dass die Zuschauenden sich nicht so sehr dafür interessieren, welcher Gottheit die Handlung gewidmet ist. Es geht ihnen um das kollektive Erleben der Handlung an sich. Das ist, wie Yi das *sinmyöng*-Phänomen beschreibt, ein Verschmelzen der „tanzenden Schamanin und der Zuschauenden durch die Atmosphäre zu einem Körper: „Die Gottheit ist nicht entfernt, sondern um die Menschen herum“.³⁷⁷

Der Altar, auf dem das *sindae*³⁷⁸ steht, durch das die Gottheit herabsteigt, die bunten schamanistischen Blumen *muhwa*, die wie ein Frühlingsgarten dekoriert sind, und das mit abstrakten Mustern symbolisch dargestellte Obst vermitteln eine „magische Schönheit“: Der *kutchöng* („Ritualplatz“) ist der Ort, wo die Gottheit herabsteigt, verweilt, spielt und wo die Menschen die Gottheit treffen, sowie ferner der Ort, wo das Leben wieder vitalisiert wird.

Die Zuschauenden, die meist über 50 Jahre alt sind und Kleinstadtbewohner aus Kangnüng, freuen sich und scheinen von der unterhaltenden Atmosphäre angesteckt zu werden und sich zu vergessen. Sie werden durch die kollektiven Tänze und den Chor angesteckt, man bewegt sich hier in einem rhythmischen Fluss und vergisst die chronologische Zeit, die Zeit verharrt in einer ekstatischen „Zeit-Insel“. Man lässt sich vom Rhythmus des Rituals transformieren. Wer in diesem Moment auf den Ritualplatz tritt, spürt die Atmosphäre der reinen „Freude“ und einer befreienden und gedankenlos sich vergessenden Befindlichkeit und „das Fluidum, das einem entgegenschlägt.“³⁷⁹

Wie ist diese kollektive Unterhaltungsszene bzw. das sogenannte Unterhaltungs-Spiel-*kut* unter dem Aspekt des rhythmischen Prinzips zu verstehen? Wie bisher erklärt wurde, besteht das *kut* aus einer Wiederholungsstruktur, die in Anfang - Mitte - Ende aufgeteilt ist.

³⁷⁷ Yi, Sang-il. 1996. S. 17.

³⁷⁸ Je nach Region sind die Opfergabe, Dekoration und die heiligen Instrumente auf dem Altar unterschiedlich. Aber im Allgemeinen steht in der Mitte der Altar und rechts oder links sind die Plätze für die Musiker.

³⁷⁹ G. Böhme. 1995, S. 95.

Die Unterhaltungsszene gehört zur Mitte (b-2). Hierbei passiert sozusagen eine rhythmische Verschiebung, also ein Synkope-Phänomen, denn der ekstatische Tanz wird nach dem Höhepunkt sehr schnell und abrupt beendet (siehe b-1), so dass die dynamische Kraft auf die nächste Phase der Unterhaltungsszene verschoben wird. D. h. die feste Weiterführung des Grundverfahrens wird kurzfristig unterbrochen, so dass die rhythmische Spannung in dieser Unterhaltungsszene transformiert wird: Nach Helbling ist das rhythmische Phänomen „(a)m vernehmbarsten in der Synkope, wo ein Gegentakt gegen den Grundtakt anrennt [...] Inzwischen bildet und ballt sich eine rhythmische Spannung.“³⁸⁰ Die ekstatische Dynamik im Tanz, der für die Unterhaltung der Gottheit aufgeführt wurde, wird in der Szene für die Unterhaltung der Menschen transformativ verschoben. Hier ereignet sich ein rhythmisches Schub-Phänomen. Schließlich orientiert sich die ganze Dynamik auf die mittlere Phase, wo die kollektive Unterhaltung stattfindet.

Diese Unterhaltungsszene (b-2) findet als Grunddynamik im Prinzip in jeder *kut*-Handlung statt. Die Phase c), also das Ende einer *kut*-Handlung, wird sehr schnell beendet, so dass die nächste *kut*-Handlung in der Spannung neu beginnt. Nach diesem Grundprinzip der rhythmischen Dynamik verläuft das *kut*. Die Bewegtheit der Stimmung wird durch die synkopische Dynamik der Bewegung im *kut* freigesetzt. Diesen dynamischen Mechanismus des *kut* nenne ich synkopische Zirkulation.³⁸¹

In der Phase des Spiel-*kut* ist das sich wiederholende Verfahren von (a) bis zu (b-1), mit dem ekstatischen Höhepunkt als Ende unterbrochen. Hier wird pausiert und Luft geholt. Die kollektive Unterhaltungsszene ereignet sich während der Wiederholungsstruktur: Man geht im Grunde fort, aber bleibt kurz zum Spielen. Das ist ein rhythmischer Moment, wo das Bleiben gegen das Fortfahren im synkopischen Rhythmus auftritt. Eine Szene, wo man sich Zeit nimmt und da bleibt, aber das Weitergehen voraussetzt. Man sagt oft auch vor der ekstatischen kollektiven Unterhaltungsszene auf Koreanisch: „*Uri nolda-gase!!*“ (‘Ja, lass uns hier spielen und dann weiter gehen.’)

Hier wird ein *norip’an* (‘Spiel-*kut-p’an*’) eröffnet und gebildet, in dem die ekstatische Stimmung mittels des dynamischen Rhythmus herrscht. Hierzu kann man sagen, dass das

³⁸⁰ Helbling. 1999, 33-34.

³⁸¹ Dieses rhythmische Verhältnis spiegelt sich auch in dem musikalischen Regelmaß wieder. Die Einheit der *kut*-Handlung im *kut* nennt sich *kutkōri*. Interessanterweise heißt die Einheit des Grundregelmaßes der schamanistischen Musik und Volksmusik auch *kutkōri*. In diesem Grundtakt *kutkōri changdan* gibt es immer den *ōtpak* (‘Takt’), was als Synkope zu betrachten ist. Die musikalische Charakteristik des Rhythmus im Bezug auf die Instrumente und ihre musikalischen Takte, *changdan*, ist oft untersucht worden und soll deshalb hier nicht weiter ausgeführt werden.

begeisterte und ekstatische Spiel-Kut-Pan durch den synkopischen rhythmischen Fluss entsteht, wo die Menschen mit der Gottheit rhythmisch eins werden. Wer in diesem fließenden rhythmischen Fluss einen Blick in die Umgebung wirft, - vor dem Ritualplatz fließt ein Bach, dessen Wasser in der Sonne glänzt, und die grünen Blätter der Bäume bewegen sich im Wind- wird auch flüchtig mit der Natur eins.

Resümee: In diesem Kapitel handelt es sich darum, die Performativität des *kut* hinsichtlich des kollektiven Körpers und der damit verbundenen kollektiven Erfahrung darzustellen. Die These ist: Anhand der Untersuchung des Gemeinschaftsrituals *tanogut* ist zu erkennen, dass ein kollektiver Körper im Ritual entsteht, der auf die performativ vollzogene theatrale Gemeinschaft verweist, in der die *sinmyöng* zu Stande kommt, wobei ein begeisternder, sich vergessender Unterhaltungs- und Spielcharakter ausgeprägt ist. Die Gemeinschaft, in der das ekstatische *sinmyöng* entsteht, bildet sich durch elementare Sinnlichkeit und synkopischen Rhythmus. Diese Sinnlichkeit lässt eine sinnliche Kontaminationsgemeinschaft und eine Gemeinschaft des synkopischen Rhythmus entstehen und erfahren. Ferner charakterisiert sich das Phänomen *sinmyöng* als ein Ansteckungsphänomen, bei dem die elementare Sinnlichkeit und der Rhythmus selbst als Erzeugungsmedien und inszenierte Materialität fungieren. Hierbei wird ein magischer, spielerisch affektiver und empfindsamer Schwellenzustand erreicht, in dem eine körperliche Transformation durch die sinnliche Wahrnehmung wie Riechen, Schmecken, Tasten, Hören und Sehen erfolgt. Hierbei wird der affektive magische Ansteckungszustand der kollektiven Ekstase durch einen mimetischen Akt mittels der sinnlichen Wahrnehmung vollzogen. Für das Gemeinschaftsritual *tanogut* und die damit verbundenen Rahmenbedingungen des *tano*-Festes ist im Folgenden festzuhalten:

Am Aufführungsort des *kut* sind zwei Aspekte beobachtbar, die als Erzeugungsfaktor der kollektiven Ekstase eine zentrale Rolle spielen. Zum einen der Aspekt der elementaren Sinnlichkeit. Die wahrnehmende Sinnlichkeit beruht auf den fünf Sinnen Riechen, Sehen, Hören, Schmecken und Tasten. Hierbei wurden die Untersuchungsgegenstände in Hinblick auf die Medialität der Sinnlichkeit untersucht. Dabei stellt sich heraus, dass der Geschmacksinn, Geruchsinne und Tastsinn im Zusammenhang mit der akustischen, optischen und kinetischen Handlung eine sinnliche Einheit bilden und dass die die Sinnlichkeit hervorrufenden Elemente als Medien für den empfindsamen Ansteckungszustand fungieren sowie zugleich als Materialität der sinnlichen Inszenierung.

Der zweite Aspekt ist die musikalische rhythmische Struktur bzw. ihr rhythmischer Mechanismus, sprich der rhythmische Fluss im *kut*. Der Rhythmus des *kut* charakterisiert sich dynamisch. Dieser dynamische Mechanismus besteht aus der sich selbst vergessenden Wiederholung und der davon abweichenden Spontanität, die als überraschende Unterbrechungs- und Störungsmomente sowohl auf der agonalen als auch auf der unterhaltenden Ebene in Erscheinung tritt.

Der Mechanismus des rhythmischen Flusses im *kut* ist als synkopische Zirkulation zu charakterisieren. Das Phänomen der Synkope hat eine die Emotion zuspitzende und affektive Funktion und erzeugt einen Erregungszustand. Durch diese synkopische Zirkulation wird die Energie in der Unterhaltungsszene des Spiel-*kut* freigesetzt, so dass das gemeinschaftliche Rhythmus-Erlebnis in der ekstatischen Physiognomie zustande kommt.

Insbesondere hinsichtlich der zeitlichen Organisation wird die kollektive Unterhaltung im Fall des Gemeinschaftsrituals *tanogut* am letzten Tag akzentuiert. Diese Akzentuierung des spielerischen Charakters des rituellen Geschehens in der letzten Phase der fünf Tage dauernden Rituale ist an sich ein rhythmisches, von der vorherigen Wiederholungsstruktur abweichendes Phänomen. Dabei erfolgen Inszenierungen, die in Form des Gruppen-Tanzes, Chors und der kollektiven Aktion mit der Luft-Figur durch die Vielzahl der Schamanen und die Teilnahme des Zuschauers zustande kommen. Hier wurde die kollektive Körperlichkeit in der Gruppendarstellung vielfach choreographisch so inszeniert, dass die Zuschauer auch mimetisch einbezogen werden und zusammen tanzen und singen. Diese involvierte körperliche Handlung der Zuschauenden, bzw. ihre Teilnahme an dem Tanzen und dem Singen, also die Freisetzung der unterhaltenden spielerischen Energie in der Szene *norūmgut*, wird durch den musikalischen Rhythmus medial getragen, erzeugt und gleichzeitig als gemeinschaftliche Körperlichkeit erfahren.

Die rhythmische Charakteristik des *kut*, nämlich die Orientierung an der kollektiven menschlichen Unterhaltung, zeigt sich besonders im Abschlussritual, d. h. in der abschließenden *kut*-Handlung, bei der ein tanzendes und singendes Zusammenspiel zwischen den Schamanen und Zuschauenden am Ende der Aufführung stattfindet. Hier ist der berausende Enthusiasmus körperlich spürbar. Im Fall des *tanogut* (2002) hat die letzte Aufführung selbst diesen abschließenden Charakter, in der der Spiel- und Unterhaltungscharakter stark akzentuiert wurde. In diesem Sinne lässt sich sagen, dass das Gemeinschaftsritual an der Ostküste Koreas den kollektiven Ekstase-Charakter *sinmyōng*

aufweist, in dem die rituelle Wirkung und Erfahrung stark an der Grenze zur säkularisierten, spielerischen Unterhaltung und Alltäglichkeit liegt, die aber immer wieder durch die rituellen Elemente in die rituelle Handlung integriert werden.

Die ekstatische kollektive Körperlichkeit und die damit verbundene rhythmische Erfahrung und das dadurch erzeugte begeisterte Gemeinschaftsgefühl *sinmyöng* zeigt sich zwar im Gemeinschaftsritual an der Ostküste, also hier im *tanogut*, besonders prägnant. Dennoch ist das Phänomen jedem *kut* vorzufinden. Im Gemeinschaftsritual der Westküste (2002) zeigt es sich insbesondere in der Verabschiedungsphase: Hier tanzen alle Teilnehmer nach der rhythmischen schamanistischen Musik auf dem Schiff, im Kreis oder als Gruppe, die Arme einander über die Schulter gelegt. Dabei tragen die Zuschauenden die schamanistischen Gewänder der Schamanen, die am Aufführungsort verteilt wurden. Damit wird die Trancebesessenheit der charismatischen Schamanen symbolisch weiter an die Menschen gegeben, indem ihre Gewänder direkt als Ansteckungsmittel verwendet werden, so dass die Zuschauenden selbst zum Schamanen werden. Hier wird das *kutp'an* (der Ritualplatz und die damit verbundene ekstatische Atmosphäre) zum *ch'ump'an* (Platz des Tanzes, kollektive tänzerische Stimmung). Man tritt aus sich selbst heraus und befindet sich auf einem gemeinschaftlichen Schwellenzustand. Die Umgebung spielt dabei eine entscheidende Rolle für diese rituelle Wirkung; denn die Akteure befinden sich auf einem Schiff auf dem Meer und distanzieren sich damit vom Alltag.

Das vorübergehende Anderssein des Daseins und die damit verbundene leibliche ästhetische ekstatische Erfahrung ist nicht anders zu bezeichnen, denn als magisch: Durch die rhythmische Gebärde des Menschen zeigt sich die Epiphanie der Gottheit.

4. RÜCKBLICK DES UNTERWEGS

Transformation des *kut* im koreanischen Gegenwartstheater

4.1 Exkurs: Einleitung zur Geographie des koreanischen Gegenwartstheaters. Historischer Abriss zum Verhältnis zwischen *kut* und Theater

Im Folgenden gebe ich einen Überblick zur Geschichte des koreanischen Theaters in Bezug auf das Verhältnis zwischen Theater und Ritual. Dabei wird auch der Forschungsstand zur Art der Adaption des *kut* im Theater dargestellt.³⁸²

Traditionelles Theater

Nach der historischen Geschichtsschreibung *Samgukchiwiji tongjŏn* wurden die schamanistischen Rituale und Feste, z. B. das Fest Yŏnggo im Land Puyŏ oder das *Much'ŏn*, ein Fest des Landes Ye, seit etwa dem 3. Jahrhundert vor Chr. in Korea jährlich im Frühling und im Herbst aufgeführt. Hierbei wurde das *kamubaekhŭi* („Gesang und Tanz in tausend Spielen“) durchgeführt. Das *kamubaekhŭi* bestand aus Liedern, Tänzen, Pantomime, Erzählungen und war eine tänzerische und rituelle Aufführung im Zuge eines religiösen bzw. schamanistischen Rituals.³⁸³

In Korea herrscht ein allgemeiner Konsens darüber, dass der Ursprung des koreanischen Theaters auf das schamanistische Ritual zurückgeführt werden kann; Das wurde nicht nur von dem Theaterhistoriker Yi³⁸⁴, sondern auch durch den Koreanist Cho belegt.³⁸⁵ Cho konstatierte beispielsweise, dass der Ursprung des traditionellen musikalischen Theaters *p'ansori* im *kut* liegt. Ferner bestätigt Kister³⁸⁶ diese Ansicht, indem er vom Ansatz Kirbys³⁸⁷ ausgeht. Kirby argumentiert, dass der Ursprung des Welttheaters im schamanistischen Ritual liegt.

Im 7. Jahrhundert nach Chr. wurde das *kamubaekhŭi* aufgeführt, das in der Form der Maskentanzspiele sowie des Löwentanzes eine starke rituelle Funktion hat. Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts im mittelalterlichen Korea (Koryŏ-Dynastie 918-1391) gab es sowohl das tradierte staatliche schamanistische Fest wie das *P'algwanhoe* als auch das buddhistische Fest Yŏndŭnghoe und das die Geister vertreibende Ritual *narye*, bei dem Tanz, Musik und

382 Bei der zeitlichen Einteilung der Abschnitte zur Theatergeschichtsschreibung folge ich Tu-hyŏn Yi und Yŏn-ho Sŏ. Vgl. Yi, Tu-hyŏn (Hg.): *Han'gug-ŭi kongyŏnyesul (Korean Performing Arts)*. Seoul: 1999.

383 Yi Tu-hyŏn (Hg.): *Han'guk yŏn'gŭksa (Die Theatergeschichte Koreas. Von Altertum bis 1945)*. In: *Han'gug-ŭi kongyŏnyesul (Korean Performing Arts)*. Hg. von Tu-hyŏn Yi. Seoul: 1999, S. 18-42, S. 18.

384 Vgl. D.H. Yi. 1999, S 18-42.

385 Vgl. Cho, Tong-il: *P'ansori-ŭi ihae (Das Verstehen des p'ansori)*. Seoul: 1978.

386 Kister. 1997.

387 Vgl. Kirby, Enerst Theodore: *Ur- Drama. The origins of Theatre*. New York University Press, 1975.

Lieder aufgeführt wurden. In diesen rituellen Aufführungen nahm im Laufe der Zeit der theatrale Unterhaltungscharakter sukzessive zu, u. a. traten auch professionelle Schauspieler auf. Der Charakter der Unterhaltung und der Spektakel-Show ist besonders im *sandaejapgŭk*³⁸⁸ (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) erkennbar, in dem Lieder, Tanz, Musik, Seiltanz, Akrobatik und Feuerspiele aufgeführt wurden.³⁸⁹

In der Yi-Dynastie Ijo(1392-1910), in der der Konfuzianismus als Staatsreligion den Buddhismus und Schamanismus unterdrückte, wurden dennoch die o. g. Aufführungen weiter durchgeführt, wobei aber das Theatrale und das Rituelle der Aufführung immer deutlicher getrennt wurden. Die bekannteste Aufführungskunst in dieser vormodernen Zeit ist das *sandaenahŭi* der höfischen Gesellschaft, das später auf dem Land und in der Stadt in Form von Maskentanzspiel, p'ansori (musikalisches Theater) und Puppentheater gedieh.

In diesen traditionellen Theaterformen sind Tanz, Lieder und Musik die dominanten Komponenten, die zu verschiedenen Gattungsästhetiken entfaltet worden sind.

Zu den traditionellen Theaterformen gehören die folgenden gattungsbestimmten Aufführungen wie das *t'alnori* („Maskentanzspiel“), das *kkoktugaksi* („Puppenspiel“), das *chŏngje* („tänzerisches Musiktheater am Hof“) und das *p'ansori* („musikalisches Theater“).

Das Maskentanzspiel und das *p'ansori* sind die relevanten traditionellen Theaterformen Koreas. Das Maskentanzspiel lässt sich wie folgt beschreiben: die Darsteller, deren Gesichter unter den entweder symbolischen oder burlesken Masken versteckt sind, tanzen zur Musikbegleitung und stellen andere Figuren wie Tiere oder übernatürliche Wesen mit Gesten und Tänzen dar, wobei die theatrale Situation mit possenhaften und witzigen Dialogen (der koreanische Begriff dafür ist *chaedam*) verdeutlicht wird, was von den koreanischen Forschern als *kolgye* („parodistische und scherzhafte Komödie“) charakterisiert wird. Die Aufführungszeit ist nicht begrenzt, manchmal zieht sich die Aufführung über eine ganze Nacht hin. Seine grundlegende Ästhetik besteht in der Ritualität, die auf der magischen Konfliktstruktur des schamanistischen Erntesegenrituals, nämlich auf dem Streit zwischen Winter und Sommer, basiert. Hierbei fungieren Musik und Tanz nicht als Erzeuger der dramatischen Illusion. Offene Hinweise auf den Musik- oder Tanzeinsatz stören den

388 Das Wort *sandae* bezeichnet die Bühne, die hoch wie ein Berg ist. Das Wort *san* bedeutet Berg.

389 Vgl. D. H. Yi. 1999. S. 18-42.

Zuschauer nicht; meistens wird die Szene mit dem Tanz beendet. Thematisch wurden in der Aufführung profane Mönche und die adlige Gesellschaft vom Volk kritisiert.³⁹⁰

Das *p'ansori* ist ein episches und musikalisches Theater, das am Ende der Yi-Dynastie durch wandernde akrobatische Theatergruppen aufgeführt wurde und bis in die Gegenwart in der transformierten Theaterform des *changgŭk* existiert: Ein Darsteller singt, dabei einen Fächer in der Hand wedelnd. Er erzählt monologisch mit Gestik und Mimik zu der Begleitmusik eine lange Geschichte, die aus einem Roman entnommen wird, und unterhält sich hin und wieder mit dem *kosu* („Trommler“). Der Fächer als einziges Requisit erhält kontextbedingt verschiedene Funktionen. Das *p'ansori* ist ein intermediales Genre, wobei einerseits die Stimme des *ch'angja* („Sängers“) bzw. die *chang* („gesungenen Lieder“) eines der wichtigsten musikalischen Medien sind, andererseits der erzählte Text und die körperliche und gestisch-schauspielerische Handlung *aniri* als Eigenschaft des epischen Theaters anzusehen sind. Der essentielle Genuss dieser Performance wird durch die abwechselnde Struktur zwischen der emotionellen Spannung des Monologs und der Entspannung durch die Lieder erzeugt. Auffällig ist das Empfindungswort der Bewunderung *chu'imsae*: Der Trommler spielt selbst die Rolle des Zuschauers und lobt während der Aufführung laut den Gesang oder die Erzählung des Darstellers, was bei der Hervorrufung der aktiven Teilnahme und der Involvierung des Zuschauers eine wichtige Rolle spielt.³⁹¹

Sowohl die schamanistischen Rituale als auch die traditionellen Theaterformen wie der Maskentanz und das *p'ansori* wurden und werden seit der Moderne als ein kulturelles Modell betrachtet, auf das in der Theaterarbeit auf verschiedene Weise zurückgegriffen und im modernen Theater umgesetzt wird.

Modernes Theater:

Das sogenannte moderne Theater beginnt in Koreas mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts und unterscheidet sich stark von dem oben skizzierten rituellen traditionellen Theater. Es handelt sich hierbei um das vom abendländischen Theater übernommene psychologische naturalistische Sprechtheater, welches mit dem von Japan übernommenen Begriff *singŭk* („Neues Theater“) bezeichnet wurde. Mit ihm wurden sowohl die schamanistischen Elemente

390 Vgl. ebd. und Chang, Hye-jŏn: *Ch'ŏnt'ong yŏn'gŭg-ŭi ihae (Das Verstehen des traditionellen Theaters)*. Seoul: 1999, S. 59-113.

391 Vgl. D. H. Yi. 1999, S. 18-42 und H. J. Jang. 1999, S. 11-56.

als auch die traditionellen theatralen Komponenten aus dem Theater verbannt. Man hat das traditionelle Theater als *kugŭk* („altes Theater“) abgetan.

Im Gegensatz zu dieser vorherrschenden Betrachtung, die vom Abbruch der Theatertradition in der Theatergeschichte ausgeht, konstatiert die Theaterhistorikerin Sa,³⁹² dass die Theatertradition durch die abendländische Sprechtheaterästhetik nicht abgebrochen wurde. Das eingeführte westliche Theater solle vielmehr als Theaterreform betrachtet werden. Jedenfalls dominierte das naturalistische Sprechtheater von 1900 bis Anfang der 1970er. Selbstverständlich gab es Bemühungen, die traditionellen Theaterformen weiter zu überliefern und zu erhalten. Eine bemerkenswerte Tatsache ist, dass das traditionelle *p'ansori* in westlichen Theaterformen, also auf der westlich strukturierten Bühne, durchgeführt wurde und wird. Diese Form nennt sich *ch'anggŭk*. In ihr ist die Rollenfigur nicht nur auf einen Sänger wie im *p'ansori*, sondern auf verschiedenen Personen verteilt, und es werden mehrere Musiker, Dramaturgie und Regiearbeit eingesetzt. Das *ch'anggŭk*, das bis 1945 im gesamten Volk beliebt war, ist ein Modell, in dem die alte Theaterform sich zu modernisieren versuchte. Trotzdem wurde diese Art des Theaters durch die Massenmedien, sprich Film und TV, zurückgedrängt.

Das westliche Sprechtheater, das in den 30er Jahren seinen Höhenpunkt erlangte und bis in die 60er Jahren dominant blieb, wurde in den 70ern in Frage gestellt. Man suchte wieder die eigene kulturelle Identität bzw. die eigene Theaterästhetik. Es wurde bewusst, dass die illusionäre, in „vier Wände“ geschlossene westliche Theaterästhetik und vor allem die Trennung zwischen Bühne und Publikum, was sich wesentlich vom traditionellen koreanischen Theater unterscheidet, der koreanischen Rezeptionshaltung nicht entsprechen. Zu dieser Entwicklung kam es in dieser Zeit nicht nur in der Theater-, sondern auch in der gesamten Kultur- und Kunstszene. Aus diesem Kontext ergab sich eine enorme Zunahme der Aufführungsquantität und eine Reihe theatraler „Experimente“. Insbesondere wurde seit den 70er die epische Theaterästhetik bzw. Brechts Verfremdungseffekt in verschiedener Form verwendet. Dieser Zeitabschnitt ist geschichtlich von Bedeutung, da in ihm die neue Theatersprache der 80er Jahren vorbereitet wurde, die ich im Folgenden ausführen werde.

Gegenwartstheater:

Das Gegenwartstheater Koreas beginnt zeitlich mit der zweiten Hälfte der 70er und 80er, wobei die Verknüpfung zwischen traditioneller Ästhetik und moderner Bühnenästhetik auf

392 Vgl. Sa, Chin-sil: *Yŏnhŭi munhwa-ŭi chŏnt'ong* (Tradition der Performance-Kultur). Seoul: 2002.

verschiedene Art und Weise versucht wurde und wird. Aus diesen Interessen heraus entwickelten die gegenwärtigen Theatermacher eine ästhetische Strategie, in der die *kut*-Rituale, traditionellen Theaterformen sowie die verschiedenen „Cultural Performances“ für die modernen dramatischen Bühnen adaptiert werden. Trotz dieser gemeinsamen Tendenz unterscheidet sich das Theater der 70er, 80er und v. a. der 90er wesentlich von dem vorherigen Theater, das von der politischen Lage Koreas beträchtlich beeinflusst wurde.

Die anfängliche Adaption des *kut* im Theater in den 70er geht zurück auf das Theater des Ensembles Minye, wobei es sich hauptsächlich um die Entdeckung und Repräsentation der Tradition handelt. Anders das Ensemble Chayu: Es produziert Theater unter dem Motto „totales Theater“, wobei die visuelle und akustische Montage als wesentliches Ausdrucksmittel verwendet wurde. Chayus Theaterarbeit wurde von vielen Theaterkritikern, z.B. Yi, im Sinne der klassischen Theaterkunst kritisiert, es habe keinen gelungenen ästhetischen Zusammenhang. Die Gruppe „Drama-Center“ zeigt die andere Transformationsmöglichkeit der Tradition. Ihre Ästhetik hängt mit der Avantgardebewegung der abendländischen Kulturen in den 60er zusammen. Die Theatermacher, die im Ausland studierten, stellten den Experimentscharakter in den Vordergrund und betrachteten die „Tradition“ bzw. das *kut* als Experimentmaterial. Die anfänglichen Adaptionen des *kut* im Theater der 70er werden daher von vielen Theaterwissenschaftlern und Kritikern als Zitat und Verwendung des Stoffes und der Struktur beurteilt.³⁹³ Park unterscheidet zwischen direktem und indirektem Zitatscharakter;³⁹⁴ Chang charakterisiert ebenfalls die Adaptionsart und den Verwendungsmodus der traditionellen Performance nach den 70er als theatralen Stoff/Material-Gebrauch.

Es ist hierbei von Bedeutung, dass man die Möglichkeit der Modernisierung des *kut* und der traditionellen Theaterformen erkannt hat, insbesondere die Möglichkeit der Internationalisierung des koreanischen Theaters. So hatte bspw. die Adaption des *kut* im Theater von O T'aesök, u.a. die Inszenierungen Ch'obun (Wind-Bestattung, 1973') und T'ae (Nabelschnur, 1974)³⁹⁵, in den USA großen Erfolg.

Das Theater der 80er markiert eine Phase der Expansion, denn es gab viele quantitative Veränderungen und Erneuerungen. Z. B. wurde eine Vielzahl von Kleintheatern gegründet,

393 Vgl. Yi, Mi-wön. *Ch'önt'ongyönhüi suyong-üi yöksa-wa mihak (Die Geschichte und Ästhetik der Rezeption der traditionellen Performance)*. In: *The Korean Theatre Review*. Bd. 6. 2002: S. 82-85.

394 Park, Kyöng-hüi: *Hyöndaehüigog-eso-üi kus-üi suyong (Untersuchung zur Rezeptionsart des kut in modernen Dramen)*. Kyönghüi Universität. M.A. Seoul: 2002.

395 M.W. Yi. 2002, S. 84.

die das in den 70ern entstandene Experimenttheater weiter entwickelten, was man oft als Kleintheaterbewegung oder Kleintheaterkultur bezeichnet.³⁹⁶ Außerdem entstanden die inländischen Theaterfeste wie das „Korea-Theaterfest“ und das „Fest anlässlich des Theaterwettbewerbs des Landes“, was zu einem Aufschwung der Theater-Kultur führte.³⁹⁷

Ausgehend von dieser Atmosphäre gab es große quantitative und qualitative Veränderungen im Gegenwartstheater der 80er Jahren in Bezug auf die Transformation der Tradition. Die Gründe dafür liegen u. a. in: a) dem in den 70er Jahren auf der sozialen und künstlerischen Ebene entstandenen Bewusstsein für die Relevanz der traditionellen Kultur, b) der Annäherung an traditionelle Theaterformen im Sinne des Experimenttheaters, c) dem Interesse am Volkstheater, das als *madang*-Theater zum Ausdruck kommt.³⁹⁸

Das Theater in den 80er Jahren versuchte hinsichtlich der Adaption der Tradition, den Zitatscharakter des *kut* zu überwinden und es auf verschiedene Art und Weise neu zu interpretieren.³⁹⁹ Ein Beispiel dafür ist das Stück *Sanssitkim* („Reinigungsritual für die Lebenden“) von Yi Hyön-hwa, bei dem das *kut* mit der Theaterästhetik von Artauds „Theater der Grausamkeit“ kombiniert wurde; “[The Play] arouses our present life to meaning of purification in combination with cruel play by Artaud, through acting Exorcism for being washed to the man who lives at present.”⁴⁰⁰

Ein anderer Regisseur in dieser Phase ist Kim Chöng-ok. Er transformierte den Spielcharakter des *kut* auf der Bühne, wobei auch die traditionellen theatralen Elemente wie das *p'ansori*, Puppentheater, Gesang und Tanz verwendet wurden. Hierbei wird auch die Krisenlösungsidee des *kut*, insbesondere das *hanp'uri* („Lösung der Gefühlskonflikte“), thematisiert. Kim postulierte, mit dem Begriff „gesamtes Theater“ den Spielgeist bzw. den Spielcharakter der traditionellen Aufführungen und den *sinmyöng*-Geist zu tradieren und weiterzuführen, was auch eine Kritik des Experimentcharakters enthält. Außerdem sind die Theaterarbeiten von Ensembles wie Mich'u, Chayu und der Yönhüidangörip'ae („Straßen-Theater-Truppe“) von Bedeutung, denn sie nehmen das *kut* nicht nur als Stoff, sondern versuchen seine Struktur in die westlich konstruierte Innenbau-Bühne zu integrieren.⁴⁰¹

396 In den 80er Jahren gab es in Seoul über 30 Kleintheater. Manche davon mündeten in das kommerzielle Theater ein.

397 G. H. Pak. 2002, S. 44.

398 Chang, Söng-hüi: *Oh T'aesök yön'gük-e nat'anan chönt'ongyön'gük-üi norisöng* (Der Spielcharakter des traditionellen Theaters im Theater von Oh T'aesök). Seoul: Universität Chungang. M. A., 1996.

399 G.H. Park. S. 44-60.

400 Ebd. S. 148.

401 S. H. Chang. 1996, S. 16.

Parallel zu den erwähnten Theatern gibt es eine weitere unübersehbare bedeutende Theaterbewegung in dieser Zeit, nämlich das politische Volkstheater *madanggŭk* („*madang*-Theater“). Die wesentliche Bedeutung der Adaption des *kut* und der traditionellen Theaterformen in den 70er und 80er Jahren liegt gerade in ihrer Rolle bei der Entstehung und Entwicklung des *madanggŭk*:

Das *madanggŭk*⁴⁰² ist ab den 70er Jahren im Kontext der Kulturbewegung entstanden, wobei anfänglich hauptsächlich der *t'alch'um* bzw. das *t'allori* adaptiert wurde. Z. B. wurden erst im *madanggŭk* „Chinogwigut“ (von Kim Chi-ha Kim; 1974) das kritische Bewusstsein und die offene Struktur des Maskentanzspiels durch Tanz, Volkslied und schamanistische Lieder adaptiert.⁴⁰³

Das *madanggŭk* blühte weiterhin in den 80er Jahren während der Militärdiktatur: Die 80er Jahre sind ein dunkles und regressives Zeitalter in der koreanischen Geschichte, in der die militärische Regierung demokratische Bewegungen mit Gewalt unterdrückte und Unsicherheit und Furcht in der Gesellschaft herrschten. Unter diesen politischen und sozialen Bedingungen fungierte das *madanggŭk* als Volkstheater und Volkskunst parallel zur marxistischen Literaturbewegung wie Arbeiters- und Bauernliteratur.

Das *madanggŭk*⁴⁰⁴ definiert sich vor allem als politisches Volkstheater: Mit Forderungen wie Rehabilitierung der Kwangju-Gewaltopfer, Pressefreiheit, der kritischen Thematisierung der Rolle der Gewerkschaft, der Umweltverschmutzung etc. gingen die *madanggŭk*-Gruppen in die Universitäten, in die Werkstätten, zu den Bauern auf das Land oder auf die Straße. Im Hinblick auf die Theaterästhetik ist das *madanggŭk* als eine neue Performance-Art zu verstehen, in die das *kut*, burleskes Maskentanzspiel und das *p'ansori* integriert wurden. Es sollte nicht in die Repräsentation der Folklore abdriften, sondern handelnde Stilisierung und lebendige Schöpfung des Volkstheaters darbieten. Das *madanggŭk* des 80er Jahre ist insbesondere durch das Manifest „Vom *madanggŭk* zum *madanggut*“ des Regisseurs Im⁴⁰⁵

402 Das Wort *madang* bedeutet im Allgemeinen „Leerer Platz des vorderen oder hinteren Hauses“, aber ästhetisch betrachtet, meint es eine offene, freie Bühnenvorstellung und -ästhetik. D. h. es ist ein Gegenbegriff zur westlichen Bühne. Während das letztere eine kubische, plastische Räumlichkeit der Bühnenkonstruktion aufweist, zeigt sich das erstere als kugelförmige Bühnenräumlichkeit, die auf einem offenen und freien Platz stattfindet.

403 M.W. Yi. 2002, S. 82.

404 Das *madang*-Theater wurde Ende der 80er Jahre im Kontext des koreanischen Nationalismus-Diskurs als Nationales Theater bezeichnet und diskutiert. Aber hier wird es als *madang*-Theater verstanden.

405 Vgl. Im, Chin-t'aek: *Madanggŭg-esŏ madanggus-ŭro* (Vom *madang*-Theater zu *madanggut*. Schöpfung der Volkspopulation). Seoul, S. 69-87.

bestimmt. Er definierte diese Begriffe und forderte, dass das *madanggŭk* die Ästhetik und den Geist des *kut* übernehmen soll. Dazu stellte er vier ästhetischen Kriterien für das zum *madanggŭk* auf: „Für das Volk“, „Situative Wahrheit“, „Kollektives *sinmyŏng*“, „Dynamik des Aufführungsortes.“⁴⁰⁶ Damit ist gemeint, dass das *madanggŭk* den Spiel- und Präsenzcharakter des *kut* im *madang* wieder herstellt, so dass die *sinmyŏng* als Gemeinschaftsgefühl und -geist entsteht. Die Dynamik des Aufführungsorts wird als konstitutiver Teil des *madang*-Charakters verstanden. D. h. das *madanggŭk* soll als Volkstheater im direkten Kontakt und interaktiven Austausch sowohl spielerisch als auch in der Form des sozialkritischen Kampfes mit den Zuschauenden stattfinden. Dieser *madang*-Charakter enthält die offene Struktur des Theaters, in der die Spontaneität und dynamische Präsenz möglich werden. Damit sollen das Bewusstsein und die Wahrnehmung der eigenen Lebenssituation geweckt werden, was mit den Begriffen „Für das Volk“ und „Situative Wahrheit“ ausgedrückt wird. In diesem Theater werden die Subjektivität des Volks, die Problematik der Bauern, der Arbeiter, der Armen sowie aktuelle politische Missstände und Ereignisse thematisiert. Dafür sollte nicht nur die Verwendung des Maskentanzspiels, sondern auch der verschiedenen Methoden wie Gesang, Tanz, *ch'ongŭk* (szenische Darbietung), Wandmalerei eingeführt werden. Die mit diesen Methoden *sinmyŏng* des *kut* sollte als politische subversive Kraft wirken.⁴⁰⁷

Unter der skizzierten politischen und kulturellen Theaterkonzeption wurden verschiedene *madanggŭk* aufgeführt. Z. B. in den 80er wurde das Stück „*twaejip ūri*“ durch einen Verein des *madanggut* und durch einen Sozialkulturbewegung aufgeführt. Hierbei handelt es sich um die Darstellung der aktuellen Probleme der Bauern anlässlich des Preissturzes des Schweinfleisches. Es werden also soziale Missstände thematisiert und dabei das *kut* zur *p'uri* (Krisenlösung) eingesetzt.⁴⁰⁸ Im Fall der Aufführung *Chamsunyŏ p'uri* (1982)⁴⁰⁹ wurde ein historisches Ereignis inszeniert, bei dem die Taucherinnen der Insel Jeju 1932 gegen Japan kämpften und starben. In der Aufführung wurde die *kut*-Szene zur Besänftigung der verstorbenen Seelen der Taucherinnen auf der Bühne adaptiert. In diesem Sinne wurde das

406 Ebd.

407 Zur Analyse der verschiedenen Facetten des *madang*-Theaters:

Chŏng, Chi-ch'ang: *Sŏsagŭk, madanggŭk, minjokgŭk* (*Episches Theater, das Madang-Theater und das National-/Volkstheater*). Seoul: 1989; Yi, Yŏng-mi: *Madanggŭk, realism, minjokkŭk* (*Das madang-Theater, der Realismus und das National-/Volkstheater*). Seoul: 1997; dies.: *Madanggŭk yangsig-ŭi wŏlli-wa t'ŭksŏng* (*Prinzip und Charakteristik des madang-Theaters*). Seoul: 2001; Kim, Pang-ok: *Yŏllin yŏn'gŭk-ŭi mihak. Chŏnt'ong-esŏ p'osŭt'ŭ modŏn-kkaji* (Ästhetik des offenen Theaters. Vom traditionellen Theater bis zum Postmodernen Theater). Seoul: 1997.

408 G. H. Park. 2002, S. 65.

409 Ebd. S. 69.

madang als ein Fest für die politische Gemeinschaftsbildung und als ein offener Ort der Versöhnung und Problemlösung konzipiert.

Das *madanggŭk* ist kein psychologisches Sprechtheater, sondern besteht aus Gesang, Tanz und Spiel, weist einen szenisch-spontanen und mit dem *kut* zusammenhängenden rituellen und gleichzeitig spielerischen Charakter auf. Oft wurde aber kritisiert, es wiederholte die Tradition bzw. das *kut* ohne theatrale Imagination.⁴¹⁰

Seit den 90er Jahren bis heute:

Nachdem 1993 in Korea eine Zivilregierung eingerichtet wurde, geriet die radikale politische Öffentlichkeit in eine geistige Orientierungslosigkeit. Bisherige politische Themen wurden nicht mehr so intensiv verfolgt, denn die politische Gewalt war nicht mehr an der Oberfläche sichtbar und die Euphorie des ökonomischen Aufschwungs ließ ebenfalls politische Fragen in den Hintergrund treten. Statt schwerer Sozialkritik tendierte man hauptsächlich zu leichten Komödien und Musicals wie den Broadway-Musicals. Eine nicht zu übersehende Tendenz in den 90ern war das feministische Theater, das als ein alternatives Theater populär wurde, aber naturalistische und psychologische Darstellungsformen aufweist und später teilweise einen leicht konsumierbaren Charakter annahm.

In diesem Kontext kam es zu einer breiten Debatte über die Transformation des *kut* auf der Bühne, wodurch ein Bewusstsein dieses Transformationsverhältnisses hervorgerufen wurde. Es handelt sich um die sogenannte „*kut*-Debatte“ (1990), die durch den Aufsatz von Yi Yunt'aek ; „Zur Wende der Erkenntnisse über *kut* und Theater“⁴¹¹, der gegen die Kritik Yi Sang-ils polemisierte, ausgelöst wurde. Der Theaterkritiker Yi Sang-il hatte die Aufführungen „*ogu- chugŭm-ŭi hyŏngsik* (*ogu*-Totenritual““ (von Y. T. Yi inszeniert) und „*chŏm-a chŏm-a k'ongjŏm-a*“ (das von Kim Myong-gon inszenierte *madanggŭk*) unter dem Titel „Leichtes Lachen und *hanp'uri* des *kut*“ heftig kritisiert und behauptete, „das *kut* ist keine Theaterkunst, sondern ein Ritual.“⁴¹² Er forderte die klare Trennung der beiden Medien und setzte als Maßstab für das Theater die klassischen ästhetischen Kriterien wie „vollkommene/gelungene Theaterkunst“. An dieser „*kut*-Debatte“ beteiligten sich außer Yi und Kim als Vertreter des

410 Ebd. S. 80.

411 Yi, Yunt'aek: *Kut-kwa yŏn'gŭk-e taehan insik-ŭi chŏnhwan-ŭl wihayŏ* (Zur Wende der Erkenntnisse über *kut* und Theater). In: Ders.: *Yi Yun-t'aek yŏn'gŭngnon. Haech'e-wa chaegu* (Die Theatertheorie von Yi Yunt'aek. Dekonstruktion und Rekonstruktion). Miryang: 2003. S. 10-18.

412 Yi, Sang-il. 1991. S. 16-19.

madanggŭk auch die anderen Theaterkritiker.⁴¹³ Yi forderte in der Debatte, das Verhältnis zwischen *kut* und Theater müsse neu gedacht werden. Das *kut* sei das archaische Ursprungstheater der Koreaner; man solle „die subversive Explosionskraft der unerhörten und unbewiesenen Energie“ des Menschen durch das *kut*, das die ganzheitliche Weltanschauung und die archaische Erkenntnis der ostasiatischen Menschen zu erkennen gebe, zu Tage treten lassen und sich dem vitalen Primitivismus und der Botschaft, die nicht mittels der logischen rationellen Sprache, sondern durch die Emotionalität im *kut* mitgeteilt wird, annähern.⁴¹⁴ Obwohl die inhaltlichen Schwerpunkte dieser Debatte sich in Richtung Problematisierung des Volkstheaters und dessen Realismus verschoben⁴¹⁵, ist diese Debatte von Bedeutung, denn mit ihr wurde die Relevanz und gleichzeitig das Transformationsproblem des *kut* auf der Bühne zum Thema in der koreanischen Theaterlandschaft.

Ausgehend von diesem Anfang der 90er Jahren geführten Debatte fanden verschiedene internationale Theaterfestivals statt, die zu einem lebendigen interkulturellen Austausch führten. Besonders interessant ist das Beseto Theaterfestival (1994 in Korea), welches jährlich abwechselnd in einem der drei Länder China, Korea und Japan stattfindet und auf die kulturelle Verbindung der ostasiatischen Kulturen zielt. Hierbei stellten koreanische Theatermacher auf der Ebene der Internationalität einerseits die Frage nach der Identität und der Ästhetik des koreanischen Theaters, andererseits wurde bewusst, dass sich das koreanische Theater um eine kulturübergreifende moderne Ästhetik zu erweitern hat.

Im Kontext dieser Tendenz der sowohl praktischen als auch theoretischen Fragestellungen in den 90ern charakterisiert Park⁴¹⁶ das Transformationsverhältnis zwischen *kut* und Theater als Aktualisierung und Modernisierung der traditionellen und rituellen Stoffe und Materialien, die von der gegenwärtigen Perspektive ausgehen. In diesem Zusammenhang kam in dieser Phase eine relevante Veränderung im Bereich des *madang*-Theaters zustande: Das bisher im freien offenen Raum stattfindende *madanggŭk* wurde nicht mehr im Außenraum, sondern im Innenraum, d. h. auf der Bühne, aufgeführt, und insbesondere politische Themen wie gesellschaftliche Missstände und historisch ungelöste Probleme wurden anhand

413 Kim, Myŏng-gon: *Kut, minjunggŭk, riöllijŭm (kut, Volkstheater und Realismus)*. In: Yi, Sang-il. Seoul: 1991. S. 28-36.

414 Yi. 1991. S. 20-28.

415 Vgl. ebd und Chŏng, Chi-ch'ang: *Minjokkŭg-ŭi saeroun sidae (Die neue Phase des Volkstheaters)*. In: Yi, Sang-il. 1991, S. 37-44.

416 G. H. Park. 2002, S. 80ff.

individualisierter Perspektiven und Geschichten beleuchtet. Das Stück *Chöm-a chöm-a k'ongjöm-a*, das von Kim Myöng-gon inszeniert wurde, ist ein Beispiel dafür.

In den 90ern wurde der Schamanismus bzw. das *kut* rekonstruiert und reinterpretiert, wobei die persönlichen Perspektive aus der Gegenwart ein Ansatzpunkt der Rezeption ist.

Der Forschungsstand zum Verhältnis zwischen *kut* und Theater wird durch die Dramenforschung geprägt. Die Untersuchungsthemen sind daher v. a.: der Aspekt der Adaptionsart des Schamanismus und des *kut* im Drama,⁴¹⁷ der theoretische Ansatz,⁴¹⁸ die Ritualität des Dramas,⁴¹⁹ die rituelle Strukturanalyse der Dramen.⁴²⁰

Im Gegensatz dazu werden jedoch im *madanggük* Dramentexte selten verwendet, denn das Theater wird meistens kollektiv von vielen Leuten zusammen hergestellt. Sollte ein Text vorhanden ist, dann spielt er nur als Vorlage eine Rolle. Es handelt sich hierbei um die Transformation zwischen zwei aufzuführenden Medien, wobei das ästhetische Objekt der traditionellen Aufführung adaptiert wird. In diesem Sinne wird das *madanggük* bei der Analyse der Transformation des *kut* ins Gegenwartstheater ausgeblendet.⁴²¹

Der Theaterkritiker Kim U-ok kritisiert daher in dem Aufsatz *Kritik und Ausblick der Untersuchungsmethode des koreanischen Theaters*⁴²², dass in Korea eine theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse fehlte und die Theaterkritiker sich v. a. mit Dramen, Story und Thematik auseinandersetzen. Daraus abzuleiten ist, dass die Performativität der Aufführung und ihr Kopräsenz-Charakter bislang nicht präzise analysiert wurden.

In der vorliegenden Arbeit werden die Ergebnisse der Dramenforschung insofern berücksichtigt, dass sie die Quelle der verwendeten *kut*-Rituale, die Strukturanalyse und Themenaueinandersetzung veranschaulichen.

417 Siehe: Ch'ae. Seoul 2001; Park. 2002; Yi, Mi-wön: *Hyöndae drama-e suyongdoen kut (Das im modernen Drama adaptierte schamanistische Ritual)*. In: Koreanische Kulturforschung der Kyönghöi Universität. 01. Februar 1998. S. 137-154.

418 Yun, Chong-sön: *Kut-kwa Möbius-tti (Das Möbius-Band zwischen Theater und Ritual)*. In: *Zeitschrift für Theaterwissenschaft Koreas*. Bd. 3. 1989. S. 66- 83.

419 Siehe: Paek, Mi-yöng: *A Study on the Korean Ritual Theatre. Focusing on Antonin Artaud's Theory, sanssitkim*, and "Ogu-The Ritual of Death". Hanyang University. MA. 1999.

Yi, Ün-ju: *Artaud yön'güiron-gwa kus-üi drama suyong (Die Theatertheorie von Artaud und die Rezeption des kut im koreanischen Dramen)*. M.A. Kyöngbuk, 1995.

420 Kim. 2002.

421 Vgl. Yi, Yöng-mi. 2001 und 1997.

422 Kim, U-ok: *Han'guk yöngük yön'gu-üi pansöng-gwa chönmang (Kritik und Ausblick der Untersuchungsmethode des Koreanischen Theaters)*. In: *Zeitschrift von der Akademie der Theaterwissenschaft*. Bd. 6. Seoul: 1994, S. 9-18.

Bisher wurde das Transformationsverhältnis zwischen *kut* und koreanischem Theater anhand der Forschungsergebnisse und der Diskussion im historischen Abriss, insbesondere im Kontrast zwischen dem rituellen traditionellen Theater und dem modernen, gegenwärtigen Theater dargestellt. Das sollte dazu dienen, sich einen Überblick über die koreanische Theater- und theaterwissenschaftliche Landschaft zu verschaffen.

Die Untersuchungsgegenstände zum Transformationsverhältnis zwischen *kut* und Gegenwartstheater werden im Folgenden die Inszenierungen der Regisseure des koreanischen Gegenwartstheaters Oh T'aesök und Yi Yunt'aek sein: Es gibt zwar relativ viele Adaptionen des *kut* im Gegenwartstheater, doch betrachtet man nicht die Dramenrezeption, sondern die Aufführungen, nehmen die Arbeiten der beiden Regisseure eine leitende und exemplarische Position ein.⁴²³ Nach Chöng ist das Theater von Oh und Yi ein „Theater des *kut*“ und die beiden Theatermacher können als *yönch'ulmudang* (‘Schamanen-Regisseure’) bezeichnet werden,⁴²⁴ Auch Sö bezeichnet dieses Theater als *kutkük* (‘*kut*-Theater’).⁴²⁵ Im 2004 erschienenen Buch⁴²⁶ „Regisseure Koreas“ wählt Kim sechs Regisseure aus, die exemplarisch für das koreanische Theater von 1910 bis Heute stehen. Hierzu zählt er Im Yong-ung, Oh T'aesök und Yi Yunt'aek für das Gegenwartstheater. Die Theaterarbeit Ims wird hier nicht behandelt, denn seine Arbeit ist durch einen naturalistischen Stil gekennzeichnet, der nichts mit dem Stoff des *kut* zu tun hat.

Zum Schluss möchte ich anmerken, dass es mir bei den Darstellungen der Transformation des *kut* auf der gegenwärtigen Bühne bzw. bei der Untersuchung der Theaterarbeit von Oh T'aesök und Yi Yunt'aek nicht darum geht, ihr Theater in ihrer Ganzheit darzustellen. Im Vordergrund steht für mich die Frage, welche strukturellen und funktionalen Merkmale und Wirkungstendenzen im Umgang mit dem Stoff „Schamanismus“ im Gegenwartstheater sich erkennen lassen.

423 Vgl. Chöng, Pong-sök. 2001. S. 20-35.

424 Ebd. S. 28.

425 Sö. 2006. S. 227-236, S. 231.

426 Kim, Nam-sök: *Han'gug-üi yönch'ulga* (Die Regisseure Koreas). Seoul: 2004.

4.2 Ästhetik der Krise. Das Theater von Oh T'aesök

„Wenn unser Erbe Resonanz hat, dann soll das konsequenterweise dem Publikum vermittelt werden, auch für den Fall, dass die westlichen Elemente auf der Bühne eingeführt werden.“⁴²⁷

Oh T'aesök (1940 geboren) ist fraglos einer der bedeutendsten Dramatiker und Theaterregisseure des Gegenwartstheaters Koreas. Er ist seit der 60er des vorherigen Jahrhunderts bis heute tätig und entwickelte eine unverwechselbare Bühnensprache.⁴²⁸ Ausdrücke wie „geniale Vorstellungskraft“ oder „besessenes“ Theater⁴²⁹ sind häufig in den Theaterkritiken über seine Arbeit zu lesen. Die folgende Beschreibung verdeutlicht die Eigensinnigkeit seines Theaters: „Das Theater von Oh steht immer in der anderen Dimension. Er beginnt mit der unerhörten Idee und wirft die bestehenden Vorstellungen und Gedanken mit seiner Dramatik um und überschreitet die Theaterkonvention.“⁴³⁰

Die Bedeutung seiner Dramen und Theaterarbeit im koreanischen Gegenwartstheater lässt sich u. a. am Oh T'aesök- Theaterfest (vom 1. April - 30. Juli 1994 im kleinen Theater *Chayu* der Kunsthalle *Yesul-üi Chöndang*) ablesen, bei dem seine Dramen von anderen Regisseuren aus verschiedenen Perspektiven inszeniert wurden.

Auch international wurden seine Stücke mit großem Erfolg aufgeführt, z. B. in Japan, Deutschland, England und den USA. Hierzu ist die Theaterkritik eines japanischen Theaterkritikers in der renommierten Zeitung „*Youmiuri*“, anlässlich der Aufführung von Ohs Theaterstück beim *toga*-Theaterfestival (1987) bezeichnend für die Charakteristik von Ohs Arbeit: „Eine hervorragende Präsentation der eigenen Nationalität, die der westlichen Bühnenästhetik entspringt“. Auch anlässlich der Teilnahme am Alice-Theaterfestival in Tokyo gab es ähnliche Reaktionen: „Der koreanische Zuschauer muss glücklich sein, dass er

⁴²⁷ Interview mit Oh T'aesök und S. H. Chang, Zitiert nach: S. H. Chang, S. 24.

⁴²⁸ Zur Zeit (2006) ist er künstlerischer Direktor am Nationaltheater Koreas, Professor an der Kunsthochschule im Fach „szenisches Schreiben“ und gleichzeitig Intendant der Mokwha Repertory Company im Theatre Aroong-Guji (Seoul). Zum „Theatre Aroong-Guji“ und „Mokwha Repertory Company“ siehe.: www.mokwha.com. Das Gastspiel 2001 in Bremen mit dem Stück „Romeo und Juliet, in Washington D. C., New York und in Beijing mit dem Stück „Ch'un-p'ungs Frau“ seines Ensembles Mokwha zeigt exemplarisch seine Arbeit.

⁴²⁹ Han, Sang-ch'öl: *Sindüllin yön'gük (Besessenes Theater)*. In: Oh T'aesök: *Oh T'aesök hüigokchip (Dramen von Oh T'aesök)*, 1. Seoul: 1994, S. 273-283. hier S. 273.

⁴³⁰ Kim, Mi-do: *Die Höhe und Tiefe der genialischen Vorstellungen*. In: Oh T'aesök. 2000, S. 373.

ein solches Theater hat, in dem man mit eigenen Gebärden und eigenen Lauten die eigene Geschichte so hervorragend erzählt bekommt.“⁴³¹

Seine Theaterarbeit wurde bereits von vielen Theaterkritikern in Korea beschrieben und analysiert. Ich werde im Folgenden anhand des Forschungsstandes zum Theater von Oh einen Überblick geben.

Kim teilt die Arbeit Ohs hinsichtlich des dramatischen Stoffes in vier Kategorien bzw. Phasen hin: Die erste bilden die Arbeiten seit seinem Beginn, die von der westlichen Theaterästhetik wie dem Absurden Theater beeinflusst sind. In diesen Stücken wurden Begehren und Ängste des modernen Menschen in einer entfremdeten und absurden Welt thematisiert.

Die zweite Phase erstreckt sich vom Anfang der 1970er bis zum Ende der 1980er Jahre. In ihr rezipiert Oh traditionelle Motive, Stoffe und Emotionen. Die dritte Phase geht von der Mitte der 1970er bis Beginn der 1980er Jahre. Ihre Themen sind das Verlustgefühl durch den Koreakrieg, historische Ereignisse der koreanischen Geschichte und die koreanische Lebensart und –weise. In der 2. und 3. Phase entwickelte und etablierte Oh seine eigene Theaterästhetik.

Die vierte Phase beginnt Ende der 80er. Charakteristisch für diese ist die scharfe soziale Kritik der heutigen Gesellschaft.⁴³²

Die Aufsätze und Theaterkritiken zu seinen Dramen und Aufführungen zeigen zwei Richtungen, die miteinander zusammenhängen. Erstens, es wird die theatrale Auseinandersetzung Ohs mit den traditionellen Elementen erörtert, z. B. wie er mit dem *kut*, dem Maskentanzspiel und mit dem *p'ansori* etc. umgeht.

„Der Regisseur Oh T'aesök folgt nicht der westlichen Theatergrammatik, er bringt, in Anlehnung an die koreanischen traditionellen Spiele und das *madanggük* und im Entlehnen der Form des *kut*, die Gedankenmuster von Koreanern, den Ursprung ihres Gefühls und ihre dynamische Lebendigkeit zum Ausdruck. Seine Bühne ist das *norip'an* („Spielort/spielerische Räumlichkeit“), in dem das Bewusste und das Unbewusste, Wirklichkeit und Traum, Leben

⁴³¹ Zitiert aus: Chang, Pöng-uk: *Vertrauen und Bewusstsein auf das traditionelle Theater*. In: Oh T'aesök. 1994. S. 277.

⁴³² Kim, Pang-ok: *Kwagö. Iröbörin köt, itko sipün kötdüre kwanhan yuhüi - Oh T'ae-söngnon (Die Vergangenheit. Spiel über das Verlorengegangene und etwas, das man vergessen möchte– Theorie von Oh T'ae-sök)*. In: Kim, Pang-ok. 1997. S. 296-341, S. 298-299.

und Tod, *haehak* („Komödie“) und Grausamkeit sich verschränken und miteinander ringen.“⁴³³ Kim sieht ebenfalls die Theaterästhetik von Oh als Suche nach dem mentalen Ursprung, der Emotionalität und Gefühlswelt der Koreaner und als deren körperliche Substanz auf der Bühne.⁴³⁴

Der zweite häufig diskutierte Aspekt ist das sozialkritische und historische Geschichtsbewusstsein Ohs und die damit verbundenen ästhetischen und thematischen Darstellungen. Nach Im⁴³⁵ ist für die Theaterstücke von Oh, trotz der Vielfalt seiner Assoziationen und überraschenden Einfälle, das Bewusstsein für die Geschichte, die Verwendung historischer Stoffe und ihre Theatralisierung bezeichnend. Das ist u. a. deutlich erkennbar in Stücken wie *Ch'obun* („Luftbegräbnis“, 1973), *T'ae* („Nabelschnur“, 1974), *Ch'unp'ung-üi ch'ö* („Ch'un-p'ungs Frau“, 1976), *Mulpora* („Brandung“, 1978), *Chajöngö* („Fahrrad“, 1983), *Ap'ürük'a* („Afrika“, 1984), *Pujayuch'in* („Intimität zwischen Vater und Sohn“, 1987), *Pinilhausü* („Vinylhaus“, 1988), *Simch'ong-i-nün wae tu böñ Indangsu-e mom-ül tönjyössnün-ga* („Warum sprang Simchöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?“, 1990), *Paengmagang talpam-e* („Im Mondlicht am Fluss Paengma“, 1993) *toraji* („Wildkraut“, 1994) bis zu *Nae sarang DMZ* („Meine Liebe, DMZ“, 2002).

Der historische Stoff ist meistens der Ausgangspunkt, mit dem Oh in einfallsreicher Dynamik auf überraschende und unlogische Weise zu „spielen“ beginnt. In diesem Sinne erklärt Kim den „unlogischen“, paradoxen Sprung der Struktur und der Szene im Verhältnis von Form/Stoff und Thema: Bei Ohs Theater ist die Form das Thema.⁴³⁶ Um die unmoralische und unlogische Handlung zu theatralisieren, musste der Prozess des Dramas selbst unlogisch sein. Der soziale und historische Stoff verkörpert sich in der dynamischen Verkettung seines Einfalls und der Assoziation,⁴³⁷ wodurch der Materialität der Kommunikation auf der Bühne Ausdruck verliehen wird. Der historische Stoff/das Material drückt sich insbesondere in der Geschichtenerzählung aus, welche die Verschichtungen der verschiedenen Geschichten und

⁴³³ Sin, Hyön-suk.: : *Oh T'ae-sök yön'gük-kwa ch'ohyönsilchuüi* (Das Theater von Oh T'ae-sök und der Surrealismus). In: Ch'oe, Chun-ho und Myöng, In-sö (Hg.): *Oh T'ae-sök-üi yön'gük segye* (Die Theaterwelt von Oh T'ae-sök). Hg. von In-sö Myöng und Chun-ho Ch'oe. Seoul: 1995, S. 171-202, S. 171.

⁴³⁴ Kim, Chong-suk: *Oh T'ae-sök-üi yöngügmihak* (Die Theaterästhetik von Oh T'ae-sök). In: In-sö Myöng und Chun-ho Ch'oe (Hg.). 1995. S. 47-61.

⁴³⁵ Im, Hye-jöng: *Oh T'ae-sök drama ilkki* (Das Dramenlesen von Oh Tae-sök). In: In-sö Myöng und Chun-ho Ch'oe (Hg.). 1995. S. 21-46.

⁴³⁶ Siehe, Kim, Yöl-kyu: *Chönt'ongmie-üi chimnyön yön'ch'ulka Oh T'ae-sök* (Überzeugung an die traditionelle Ästhetik, der Regisseur Oh T'ae-sök). In: Oh T'ae-sök. 1994, S. 328.

⁴³⁷ J. S. Im. 1995, S. 44-45.

die Bachtinsche Polyphonie⁴³⁸ kennzeichnet. Ferner drückt sich die Geschichte in der psychologisch ambivalenten Darstellung einer Figur aus⁴³⁹ und der Vollzug der Geschichte enthält in ihrer Struktur den Beweischarakter der Präsenz, z. B. in Ch'un-p'ungs Frau.⁴⁴⁰ Ohs Theater ist dadurch charakterisiert, dass die formästhetische Handlung auf der Bühne selbst das Thema des Dramas und die Erzählung der Geschichte ist.

Der Forschungsstand zur Transformation des *kut* sowie der koreanischen Theatertradition im Theater Ohs beruht hauptsächlich auf den Ergebnissen der Dramenforschung, die von der Dramenanalyse ausgeht. In diesem Sinne weist Y.G. Kim⁴⁴¹ auf die konstitutive Rolle der „kinetischen Energie“ im Schauspiel, die Verwendungsart von Musik, Tempo und Rhythmus in Ohs Theater als Untersuchungsaufgabe hin.⁴⁴² Z. B. handelt es sich in dem Analysemodell des Atems von Kim Pang-ok weniger um eine Aufführungsanalyse, sondern um die Analyse der Schauspielmethode.⁴⁴³

Die Aufführungscharakteristik und die Performativität, die auf das *kut* rückführbar sind, wurden meistens mit dem traditionellen Begriff „*norŭ*“ oder als Spiel zu Unterhaltung oder im Sinne der modernen Ästhetik als Experiment bezeichnet.

Das heißt nicht, dass der Begriff „Spiel“ und dessen koreanischer Ausdruck *norŭ/norŭm* begrifflich nicht diskutiert wurden. Die Reflexion der traditionellen Aufführungspraxis in den 1970er begann sogar mit diesem Begriff, wobei das *kut* als Spiel beschrieben wurde.⁴⁴⁴ Doch in solchen Fällen wird der Begriff *norŭ* entweder aufgrund der Spieltheorie von Huizinga oder ausgehend von der Chaos-Theorie dargestellt. Oder der Spielbegriff wurde durch die schamanistische Bezeichnung *kutnorŭ* ersetzt. Was die theatrale und performative Materialität angeht, wird diese meist als Handlung des Experimentierens beschrieben. Der Aspekt der Körperlichkeit wird ebenfalls nur als „organisch“ aufgrund des totalen Spielcharakters dargelegt.

Der an der Aufführungsanalyse orientierte Aufsatz von Chang⁴⁴⁵ zeigt, wie sich der traditionelle Spielcharakter des *kut* wie *sinmyŏng* in Ohs Theater niederschlägt, wobei Chang

⁴³⁸ Yi, Hwa-wŏn: *Chajŏn 'gŏ, kŭ taŭmsŏng-ŭi segye (Das Fahrrad, die Welt der Polyphonie)*. In: Ch'oe, Chun-ho und Myŏng, In-sŏ (Hg.). 1995. S. 105-128.

⁴³⁹ Kim, Nam-sŏk: „*Chajŏngŏ*“-e nat'an-an tu simni chakyong-e kwanhan yŏn'gu (Untersuchung zu den zwei psychologischen Darstellungsweisen im Stück „Fahrrad“). In: Kim, Nam-sŏk: *Oh T'ae-sŏk yŏn'gŭk-ŭi mihakchŏk chip 'yŏng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sŏk)*. Seoul: 2003, S. 129-150.

⁴⁴⁰ J. S. Im. 1995, S. 31.

⁴⁴¹ Y. G. Kim. 1994, S. 103.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Kim, Pang-ok: *Mokhwa-ŭi sumswigi (Atmung von mokhwa)*. In: Kim, Pang-ok. 1997. S. 342-356.

⁴⁴⁴ Yi, Sang-il. 1994.

⁴⁴⁵ Vgl. S. H. Chang. 1996.

aber vom traditionellen *nori*-Begriff und von dem herkömmlichen Spiel-Begriff (Homoludens, Huizinga) ausgeht. In der vorliegenden Arbeit wird Ohs Theater bzw. der Spiel -Charakter sowohl im Bezug auf die Performativität des *kut* als auch hinsichtlich des Körperinszenierungskonzepts betrachtet. Bisher wurde die performative Ästhetik und materielle Kommunikation von Ohs Theaters oft als „unverständlich“, „künstlich“, „Spielerei“, „misslungen“, „zusammenhanglos“, „nicht vollkommen“, „unklar“ und „vage“ kritisiert. Der Charakter der Unbestimmtheit, Vagheit und des paradoxen Spiels in Ohs Theater kann aber nur dann „verständlich“ beleuchtet werden, wenn die performative Ästhetik und die ästhetischen Inszenierungskonzepte in Bezug auf das *kut* in Betracht gezogen werden.

Im Folgenden wird daher das Körperinszenierungskonzept in Bezug auf die Performativität des *kut* anhand der Aufführungen *Im Mondlicht am Fluss Paengma*, *Ch'un-pungs Frau* und *Warum sprang Sim-ch'öng zum zweiten Mal in das Indang-Meer* dargestellt.

Die oben genannten drei Aufführungen sind repräsentativ für die Analyse des Transformationsverhältnisses zwischen *kut* und Theater, denn diese Stücke und die Inszenierungen enthalten trotz Ohs wechselnden Thematiken und Inszenierungsarten innerhalb der vierzig Jahre seines Schaffens, sowohl die thematische Auseinandersetzung mit der Tradition und dem *kut* als auch den formästhetischen Aspekt: Nach Kim⁴⁴⁶ gehört *Ch'un-pungs Frau* (1976) zur zweiten Phase, in der sich Oh mit der traditionellen emotionalen Welt der Koreaner beschäftigte. Das Stück *Im Mondlicht am Fluss Paengma* gehört zur dritten Phase, in der er eine sozialkritische Position einnimmt und sich mit der koreanischen Geschichte auseinandersetzt. Das Stück *Warum sprang Sim-ch'öng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* gehört zur vierten Phase, in der die heutige Gesellschaft kritisiert wird. Insbesondere das dritte Beispiel ist geeignet, aufzuzeigen, wie Ohs Inszenierungen ohne direkte Zitate und ohne Verwendung traditioneller Elemente und der *kut*-Szene dennoch die performative Ästhetik und das ästhetische Prinzip des *kut* aufweisen und den modernen Zuschauer ansprechen.

4.2.1 Das Theater des *kut* - „Im Mondlicht am Fluss Paengma“

⁴⁴⁶ B.O. Kim. 1997, S. 296-341.

Die Aufführung *Im Mondlicht am Fluss Paengma* ist, nach dem Theaterkritiker Chöng, als „Theater des *kut*“ zu bezeichnen.⁴⁴⁷ Chöng bezeichnet sogar die Regisseure als *yönoch’ulmudang*. Diese Bezeichnung ist nicht ungerechtfertigt, denn das Stück stellt den koreanischen Schamanismus *musök* auf der theatralen Ebene schamanistischer als im Ritual selbst dar.

In diesem Stück wird das Gemeinschaftsritual von *Ŭnsan* und dessen Entstehungsgeschichte als strukturelle Rahmenbedingung verwendet. Hierzu wird die Geschichte und Struktur des *paridegi* („schamanistischen epischen Gesangs“) bzw. ihre Heldengeschichte in die figurale Darstellung und in den Handlungsablauf eingeführt.⁴⁴⁸ Hierbei werden nicht nur die oben genannte materielle Rezeption des Schamanistischen, sondern auch die schamanistischen Wirkungskonzepte der Krisenlösung (*p’uri*-Konzept) und die darauf bezogene Transformation zur Schaffung der Harmonie/Versöhnung im Handlungsablauf thematisiert und verkörpert. Sowohl hinsichtlich des Stoffes und Themas als auch formästhetisch ist die Adaption des *kut* und des koreanischen Schamanismus in ganzen Stück zu beobachten.

Im Folgenden werde ich die Aufführung *Im Mondlicht am Fluss Paengma* rekonstruieren, so dass die Analogie zwischen *kut* und Theater und der rituelle Charakter des Theaters veranschaulicht werden. Das schamanistische Krisenbewältigungskonzept der *p’uri* wird durch die Struktur des Übergangsrituals aufgezeigt. Weiterhin wird gezeigt, welche Wirkung und Funktion diese Transformation im modernen sozialen Kontext und im Gegenwartstheater ausübt. Hier ist wichtig, wie die Hoffnung auf eine harmonische Gemeinschaft/Gesellschaft durch die Lösung der historischen Krise dargestellt wird. Hierbei findet die transformative Zirkulation zwischen Lebensort, Todeswelt und ihrer Übergangswelt statt, sodass die Risse und die unsichtbaren Hoffnungsräume im Prozess sichtbar gemacht werden und der Blick in die Zukunft gerichtet werden kann.

Methodisch gesehen zielt die Analyse darauf, zu zeigen, wie die Aufführung in ihrem Handlungsvollzug die szenische und figurale Transformation vollzieht, die auf die transformative Ritualität des *kut* und auf die schamanistische funktionale Sinnkonstruktion rückführbar ist. Deshalb ist es notwendig, den gesamten Handlungsablauf zu beschreiben.

4.2.1.1 Die Darstellung der Krise

⁴⁴⁷ B. S. Chöng, 2001, S. 8.

⁴⁴⁸ Vgl. N. S. Kim, 2003, S. 95-129.

Die Aufführung *Im Mondlicht am Fluss Paengma* besteht aus elf Szenen, die räumlich unterteilt sind. Ein Fischerdorf bereitet das schamanistische Gemeinschaftsritual *ŭnsanbyölsinje* vor, bei dem den Seelen der gefallenen Soldaten des Landes Paekje („eines der drei Reiche des alten Koreas“), und insbesondere der Seele des Königs Ŭija und der des berühmten Offiziers des Königs Kye-baek als Schutzgott und Vorfahrengottheit, jährlich abwechselnd von den Dorfbewohnern und von einer alten Schamanin traditionell gedient wird.⁴⁴⁹ Vor und neben einem schamanistischen Schrein, der links steht, befindet sich der *madang*, um ihn herum ist die Landschaft eines Fischerdorfs durch die ausgehängten Netze der Fischer zu sehen.

1. Szene: Der Traum

Die 1. Szene besteht v. a. aus der Traumszene einer alten Schamanin, die vor dem Schrein schläft. Ihr Traum wird auf der Bühne dargestellt: Der König Ŭija des Landes Paekje wird von Kŭm-hwa, der Geliebten des Königs, in Wirklichkeit aber der Spionin des feindlichen Nachbarlandes Shilla, ermordet.

In dieser Szene wird das historische Ereignis, das die heutige Lebenswelt beeinflusst, im schamanistischen Sinne das Unheil bringt, dargestellt.

2. Szene: Am Schrein

Die Stieftochter der alten Schamanin, Sun-dan, bringt den Göttern die Opferspeise in den Schrein. Hierbei entschlüsselt die alte Schamanin mit der Hilfe ihrer Gottheiten, nämlich der Offiziers-Gottheit und der Berg-Gottheit, was der Traum bedeutet. D. h. dass ihre Stieftochter Sun-dan die Kŭm-hwa ist, die in der historischen Zeit den König Ŭija ermordete.

3. Szene: Im *madang*

a) Der Dorfvertreter „berichtet“ der alten Schamanin über das unerklärliche Ereignis im Dorf: Man habe 17 menschliche Skelette gefunden, deren Identität festgestellt werden solle.

b) Viele Dorfbewohner „erzählen“ der Schamanin ihre unglücklichen Träume im Zusammenhang mit dem Dorf bzw. von Unglückszeichen.

c) Der Besuch des Freundes der Stieftochter Sun-dan wird dargestellt, wobei die profane Lebensart des Stadtmenschen angedeutet wird.

⁴⁴⁹ Das Gemeinschaftsritual von Ŭnsan existiert wirklich. Das Dorf Ŭnsan liegt geographisch gesehen im alten Land Paekche.

d) Ein Baby bekommt plötzlich Schüttelkrämpfe. Die Mutter erschüttert mit ihrer Angst das Empfinden der Anwesenden. Daraufhin zeigen sich die Dorfbewohner sehr beunruhigt und verängstigt.

e) Sun-dan sitzt vor dem Schrein und hört gerade Popsongs mit ihrem Walkman. Die alte Schamanin verkündet den Dorfbewohnern, dass in diesem Jahr nicht Kye-baek, sondern dem König Ŭija zur Besänftigung im Gemeinschaftsritual gedient wird. Dabei erklärt sie die historische Wahrheit und sie fordert, dass ihre Stieftochter vom Ritual entfernt werden soll.

Daraufhin entscheidet sich die Dorfgemeinde, einen Haupt-Schamanen aus einem anderen Dorf einzuladen, da die alte Schamanin krank und ihre Stieftochter unrein ist.

f) Die Mutter des Babys tritt erneut auf und erschüttert mit ihren angstvollen Schreien den *madang* – diese Handlung wiederholt sich in dem weiteren Verlauf, wodurch die bedrückende theatrale Stimmung der kritischen Lage verstärkt wird.

g) Das auf der Bühne zurück gebliebene Paar, Sun-dan und ihr Freund, tanzen vor dem Schrein voll sexuellen Begehrens. Die Gottheiten zeigen ihre erschreckte Reaktion über diese profane Handlung possenhafte und pantomimisch.

Die Bühne als Übergangsräumlichkeit

Der *madang* ist ein Ort des Lebens, der hier ständig erschüttert wird. Er bildet den Mittelpunkt, an dem die inneren Entwicklungen und äußeren Einflüsse, Nachrichten, Briefe, Besuche etc. zusammentreffen. Bühnentechnisch gesehen ist der *madang* der Ort, wo die Darsteller auftreten, agieren und abgehen. Er ist ein Bewegungsraum, der ständig Gefahren ausgesetzt ist und an dem die Gottheiten eingreifen, so dass er auch als ein Übergangsraum zu sehen ist. Die Räumlichkeit des *madang*, der Ort des Lebens, wird in dem Stück insbesondere erschüttert und beunruhigt durch die Schreie der Mutter des Babys. Ihre Schreie greifen den Raum regelmäßig an, worauf die Menschen ängstlich reagieren. Diese Darstellung zeigt den kritischen Zustand des Lebensortes, d. h. die Krise. Die Krise wird in dem Stück einerseits durch die Prozessualität dargestellt, andererseits symbolisch geäußert, durch die „Schüttelkrämpfe“ des Babys, die als Unglückszeichen gesehen werden. Der Krisenzustand der Lebensgemeinschaft ist gerade mit dem kritischen Zustand des Babys analog zu sehen, denn das Kind befindet sich plötzlich in der medizinischen „Krise“, d. h. an dem entscheidenden Moment des Übergangs zwischen Leben und Tod. Der *madang* ist auch der Übergangsraum, wo der kritische Zustand des menschlichen Lebens in der Art und Weise von Streit, Diskussion und profanem Begehren dargestellt wird.

Parallel zum *madang* ist der Raum „Schrein“ ebenfalls als Übergangswelt kodiert, die einerseits durch die Menschen, andererseits auf der Ebene der Gottheit in Unruhe geraten ist, denn in der folgenden 4. Szene erscheint am Schrein ein Geist namenms Kye-baek-Changgun (Kye-baek-Offizier) und beschwert sich, darüber, dass ihm in diesem Jahr nicht gedient wird. Die Bühnen-Räumlichkeit des *madang* und des Schreins ist so als krisenhafter Übergangsraum zu verstehen.

5. Szene: Das *kut* im *madang*

Vor dem Hintergrund des beschriebenen unruhigen und kritischen Zustandes wird das geplante Gemeinschaftsritual im *madang* vorbereitet. Die Dorfbewohner treten zeremoniell auf der Bühne auf, verbeugen sich vorm Altar und warten auf die Ankunft des eingeladenen Schamanen Yöng-dök aus dem Nachbardorf.

Nach dem der eingeladene Hauptschamane angekommen ist, ereignet sich eine kollektive Unterhaltungsszene mit den Dorfbewohnern. Zum einen findet diese Unterhaltung als Sprachspiel statt: Es kommt zu einem Dialog zwischen dem Hauptschamanen und einer Witwe, der voller sexueller Anspielungen ist. Das wird in einem sehr schnellen Tempo und in der Form eines possenhaften Sprachstreits dargestellt. Dabei wird in *chaedam* gesprochen, einer witzigen Aufführungssprache des traditionellen Theaters.

Zum anderen folgt eine kollektive Unterhaltung, wobei das in Korea populäre Volkslied *Im Mondlicht am Fluss Paengma*, das auch der Titel des Stückes ist, in Form eines Gruppentanzes von ca. 17-20 Schauspielern gemeinsam gesungen wird.

Hierbei wird weiterhin das sogenannte *nanjang*, die chaotische Ebene des Gemeinschaftsfests inszeniert. Ferner tanzen die Gottheiten im Schrein miteinander. Dieser Unterhaltungsteil, der einen starken säkularen Charakter zeigt, hat seinen Höhepunkt mit der Photoszene: Alle Beteiligten, einschließlich der Geister des Schreins, lassen sich wiederholt wie Touristen photographieren. Hierbei ist die Grenzüberschreitung des Sakralen und Profanen in der unterhaltenden Ekstase zu erkennen. Denn der unterhaltende Spielcharakter des Gemeinschaftsrituals wird dargestellt, wobei zugleich die Performativität des Gemeinschaftsrituals, die kollektive aus sich heraustretende Atmosphäre hergestellt wird.

Das *kut* wird hier nicht detailgetreu dargestellt, sondern seine Teilstruktur adaptiert. Es handelt sich in der folgenden Szene um die Trance-Besessenheitshandlung des Schamanen:

Der Hauptschamane Yöng-dök versucht, das *kut* mit singender Beschwörung durchzuführen, aber sein Versuch, sich in Trance-Zustand zu versetzen, scheitert aus unerklärlichen Gründen. Dieses Scheitern des rituellen Vollzugs wird unterhaltsam inszeniert, wobei man dieses nicht als *kut*-Szene wahrnimmt, sondern eher als Theater.

Hinsichtlich der Prozessualität der Aufführung und ihrer Funktion ist hierbei zu erkennen, dass die Wartezeit auf den Hauptschamanen, in der ebenfalls eine unterhaltsame Szene dargeboten wird, und die Verzögerung des *kut* durch das Scheitern der Trance-Besessenheit hinsichtlich der dynamischen Zeitlichkeit und des Rhythmus sehr relevant für die nächste Szene sind.

Die Darstellung der rituellen Transformation und die Herstellung ihrer Performativität der Zeitlichkeit: Endlich findet eine Trance-Besessenheitsszene des *kut* statt: Die *muga* wird im immer schneller werdenden Tempo aufgeführt. Der Schamane versucht, von den Geistern ergriffen zu werden. Interessanterweise ereignet es sich, dass die Stieftochter der alten Schamanin vom Geist Küm-hwas, der Geliebten des Königs Ŭija bzw. der Spionin des Feindstaat Shillas, besessen wird. Die Situation bekommt plötzlich eine andere Richtung. Die aktuelle Figur Sun-dan wird in die historische Figur Küm-hwa transformiert.

An dieser Stelle ist festzustellen, dass die Trance-Besessenheitsszene des *kut* für die Verkörperung der Figur aufgeführt wird. Die Stieftochter Sun-dan bringt von außen eine Wasserschüssel in den *madang*, wo der Hauptschamane gerade einen ekstatischen Ritual-Tanz ausführt. Der Darsteller des *kyebaek-changgun*-Geists steht dabei Sun-dan im Wege. Sun-dan reagiert wie ein freches Mädchen unfreundlich und „zickig“. Dadurch wird sie als „normales“ Mädchen markiert. Sobald sie die Wasserschüssel zu Boden gestellt hat, zeigt sich eine blutende Stirn. In diesem Moment ist sie nicht mehr das freche und profane Mädchen. Sie wurde in eine andere Figur transformiert. Als Mädchen mit blutender Stirn fungiert sie als Zeichen. Das Wichtige ist hierbei, dass die Transformation flüchtig erfolgt.

Diese Zeitlichkeit der transformativen Flüchtigkeit hängt dynamisch eng mit der gesamten Prozessualität zusammen, denn der Transformationsakt mit seiner Flüchtigkeit und dem ekstatischen Tempodes *kutch'um* steht im Gegensatz zu den zögernd verlaufenden vorherigen Handlungen, wobei die Krise der Lebensgemeinschaft im zögernden Tempo, der Wartezeit auf den eingeladenen Schamanen und sein Scheitern der Trance-Besessenheit dargestellt werden. Die Transformation der Trance-Besessenheit ereignet sich plötzlich und flüchtig und bricht wiederum abrupt durch die nächste Szene ab.

Durch diese unerwartete Flüchtigkeit und Plötzlichkeit wird man sowohl emotional als auch auf ästhetischer Ebene in eine andere Welt versetzt: Die Bühne wird dunkel, dazu wird laut geschrien „Das Himmelslicht des Landes Paekje ist aus! Sie ist besessen! Die Gottheit epiphaniert! Küm-hwa kommt!“ Man erlebt hierbei eine Transformation der Figur und theatralen Räumlichkeit.

In der Konstellation Raum-Zeit ist ein Transformationsvorgang zu beobachten: Der Lebensraum der Bewohner wird einerseits einer Krise ausgesetzt und ihre Emotionalität verunsichert, andererseits wird auf der ästhetischen Ebene die Wahrnehmung der Anwesenden durch die Eingriffe von Außen, die Lautlichkeit der Schreie der Mutter des Babys und die Materialität der chaotischen Unterhaltungsszene destabilisiert. Hierbei wird die rhythmische Struktur der *kut*-Handlung, langsamer Anfang - ekstatische Mitte - abruptes Ende, hinsichtlich der gesamten rhythmischen Dramaturgie analogisch transformiert.

Das gilt ebenso für die Räumlichkeit: Der *madang* gerät langsam in die Krise des Übergangs, in der es zur Trance-Besessenheit kommt. Eine semiotisch markierte Welt des Übergangs wird sichtbar, die von der Außenwelt getrennt ist. In dieser ästhetischen Voraussetzung findet die dargestellte Krise der Dorfgemeinde einen Wendepunkt durch die Szene der Trance-Besessenheit.

4.2.1.2 Eine spirale Wendung zum Jenseits. Abgang als Auftritt

Nach der Trance-Besessenheit erfährt der thematische Ablauf eine spirale Wendung: Der Abgang von der Bühne führt zum Auftritt in der Todeswelt.

Sobald Sun-dan zu Küm-hwa transformiert wird, erscheint in der 6. Szene die Gestalt des Kye-baek-Offiziers, der Untertan des Königs Ŭija in der historischen Zeit, um die Mörderin des Königs zu töten. Sun-dan/Küm-hwa flieht nach draußen und ruft: „Ich gehe, um König Ŭija zu finden, [...] zum Todesberg“.

Der Hauptschamane, der sich inzwischen durch die Trance-Besessenheit in den Offizier Kye-baek verwandelt hat, folgt Sun-dan zum Todesberg. Der Behinderte *Ku-p'al* und die Gottheit im Schrein begleiten sie.

Hier beginnt die abenteuerliche Reise zum Todesberg, um den König Ŭija zu finden. Die Leute gehen von der Bühne ab, d. h. sie treten aus der Sichtbarkeit des Lebensraums *madang* heraus. Der Abgang der Schauspieler ist zugleich der Auftritt im Jenseits. Diese chiasmatische Drehung wird durch die spirale metamorphotische Räumlichkeit verdeutlicht. Man hat im ersten Moment den ästhetischen Eindruck, es bewege sich hier eine Drehbühne. Dieser Eindruck wird durch die synchron erfolgte spirale Drehung auf der ästhetischen und der imaginativen Ebene inversiv erzeugt. Hier wird in der Tat sowohl hinsichtlich der dramatischen Struktur als auch auf der ästhetischen Ebene eine definitive Wendung, die Grenzüberschreitung, dargestellt.

4.2.1.3 Leibliches Dasein in der Landschaft des Toten

Während der Zustand des Lebensraums, nämlich die Krise der Lebensgemeinschaft, bisher mittels der epischen Elemente wie dem Berichten und Erzählen inszeniert wurde, wird der Todesberg des Jenseits szenisch, bzw. in einer szenischen Landschaft dargestellt, in der die Körperlichkeit des Handlungsvollzugs hervorgehoben wird.

Die *p'uri*-Handlung in der Totenwelt 1): Im Jenseits trifft Sun-dan/Kŭm-hwa den Untertan Sŏng-jung, der in der Geschichte berühmt wurde dafür, dass er als treuer Untertan des Königs Ŭija vor seinem Tod dem König eine Denkschrift überreicht hatte. In schwarze konfuzianistische Gelehrten-Trachten gehüllt, rezitiert eine Gruppe Männer (ca. 7-8), kniend, laut und musikalisch eine Denkschrift. Neben ihnen schreibt ein Untertan namens Sŏng-ch'ung die Denkschrift mit. Er ist hierbei halb nackt und als elende Figur dargestellt. Jedoch schreibt er auf dem Wasser mit einem Pinsel. Die Körperlichkeit der Schrift auf dem fließenden Wasser bedeutet das Unlesbare, das Widersprüchliche, das Trügerische der Sprache. Sudan/Kŭm-hwa enthüllt, dass die konfuzianistische Ideologie ebenso wie die Loyalität des Untertanen gegenüber dem König in Wahrheit nur dem Feudalismus, der Macht und der Völkerunterdrückung dient. Sie kritisiert so, dass Sŏng-chung sogar nach dem Tod immer noch in dieser intellektuellen und konfuzianistischen Einbildung lebt. Sun-dan/Kŭm-hwa hilft Sŏng-ch'ung, sich davon zu befreien.

Im Gegenbild zur Maschinerie der Todeswelt wird in der nächsten Szene die Szenographie, also die Landschaft des Paradieses⁴⁵⁰ gezeigt: Söng-ch‘ung wird von der historischen Maschinerie bzw. von seiner falschen Loyalität gegenüber dem König bzw. von Sun-dan/Küm-hwa erlöst. Hierbei wird die auf Transformation der Figur Söng-ch‘ungs angespielt, die von Sun-dan/Küm-hwa verursacht wird.

Diese zwei Szenen enthalten einen starken Zitatcharakter des Initiationsrituals, nämlich des schamanistischen epischen Gesangsinhalts. Hierbei wird die Geschichte der schamanistischen Gottheit *paridegi kongju* („Prinzessin Paridegi“), die als die Urgottheit aller Schamanen im *musök* gilt,⁴⁵¹ als Handlung adaptiert. In Anlehnung an diese Geschichte wird die Figur Sun-dan, die Geburt einer neuen jungen Schamanin, dargestellt, die das Jenseits überwindet, indem sie es schafft, die gefangene Seele des historischen Söng-ch‘ung zu befreien und das ungelöste historische Problem zu lösen. Durch die Reise in die Totenwelt wechselt die Figur Sun-dan aus dem Status eines normalen „frechen“ Mädchens in den einer Schamanin. In dieser figuralen Perspektive wird in dem Stück ein Initiationsritual und damit die transformative *p‘uri*-Handlung des *kut* dargestellt. Zu bemerken ist hierbei, dass die *p‘uri*-Handlung mit einem politischen kritischen Kommentar vollzogen wird:

Diese Transformationsszene der *p‘uri*-Handlung wiederholt sich in der 10. Szene, in der der König Ŭija im Jenseits in Erscheinung tritt. Diese zweite *p‘uri*-Handlung hat eine andere Funktion und Wirkung im theatralen Geschehnis, was ich hinsichtlich der szenischen Prozessualität darlegen werde.

Die Landschaft der Toten in der 10. Szene wird zuerst als Kampfkunst der Männer in Form eines Gruppentanzes vorgeführt. Er läuft in regelmäßigen, disziplinierten Bewegungen und mit grotesken Metallgeräuschen ab. Das imaginiert eine unbeschreibliche Untergangswelt und lässt die Maschinerie des Jenseits spürbar werden.

Der König Ŭija ist umschlungen von riesigen schlangenartigen Gummiröhren. Seine Söhne sind ebenfalls in den Schlangen-Röhren gefangen; Die Augen des Königs sind weiß

⁴⁵⁰ Ein riesiges weißes Tuch bedeckt die Bühne. Die dunkle Todeswelt, die lügnerische Maschinerie der Intellektuellen wird weiß zugedeckt. Das riesige Tuch wellt sich wie Wasser, dann erscheinen zwei Frauen in einer weißen Tracht von unten wie Seerosen und singen, dabei den Fächer wedelnd, für den Untertan Söng-jung. Er lässt sich von der Musik der Frauen unterhalten.

⁴⁵¹ Die kürzeste Fassung der Figur lautet: Die *paridegi*-Prinzessin, die als Säugling von den Eltern verlassen wurde, geht als Erwachsene in die Todeswelt, um den sterbenden Vater zu retten. Sie überwindet die Todeswelt und kehrt am Ende ins Diesseits zurück und wird Schamanenmutter, welche die Seele der Toten besänftigt und ins Jenseits überführt.

geschwollen wie Frosch-Augen. In die Gummiröhren sind über hundert Schwerter gestochen, deshalb erinnert die Körperlichkeit an einen riesigen Gemeindefriedhof. „Die Schwerter sind wie Grabsteine“. Der Körper des Königs ist ein monströser Friedhof.

Die historische Figur General Kye-baek verkörpert durch den Hauptschamanen Yong-dök und die Mörderin Küm-hwa verkörpert durch die Schamanin Sun-dan stehen vor dem König Ŭija. Hierbei wird die historische Schuldfrage gestellt. Kye-baek will die Mörderin und Verräterin des Landes Paekje und des Königs, also Küm-hwa, umbringen. Die Küm-hwa/Sun-dan bittet den König um Gnade und kritisiert den politischen Fehler Generals Kye-baeks. Daraufhin gesteht der König ein, dass er für die getöteten Soldaten des aus der koreanischen Geschichte bekannten Kriegs „Rot-Berg-Schlacht“ die Schuld trägt. Deshalb sei er für die Seelen der im Krieg Gestorbenen zum Leiden bereit. Sein Körper soll von den Schwertern der noch wandelnden Totenseelen erdolcht werden, sodass die Grabsteine für die Seelen der gefallenen Soldaten errichtet werden können. Hierbei wird das Bild eines verantwortungsbewussten Politikers angedeutet.

Die Küm-hwa, die sich mit dem König zu versöhnen versucht, stößt das Schwert in ihn, um ihn schneller aus der Hölle zu befreien. Es erklingt eine tragische Musik und die Prinzen lachen hysterisch. Gleichzeitig rennt Küm-hwa mit dem Schwert pathetisch zum König und sticht das Schwert in die Gummiröhre. Die Gummiröhre quillt wie ein Pudding und man vernimmt die Schreie des Königs. Küm-hwa/Sun-dan singt mit Pathos die Verse eines Liebesliedes vor dem König. Die Tragödie der geschichtlichen Ereignisse wird in der Gebärde des Pathos in dieser Szene dargestellt.

Hinsichtlich der Asthetik wird in diesen Szenen die monströse Materialität dargestellt, durch die der Zuschauende von der affektiven und grausamen Körperlichkeit affiziert wird. Hierbei ist mit den Worten Artauds eine Grausamkeit des Körpers und dessen Poesie des Raums zu sehen. Die Welt der Toten wird in der Maschinerie des Spektakels sichtbar und spürbar gemacht. Die Besucher des „Todesberg“, der Hauptschamane und der Behinderte Ku-p'al, tragen eine Brille, um den „Todesberg“ zu sehen. Die Figuren blicken durch die Brille wie mit dem Fernrohr auf das Spektakel der Todeswelt. Somit wird die visuelle Wahrnehmung aus veyristischer Haltung bewusst sichtbar gemacht. Die Todeswelt wird nicht erzählt, sondern vermittelt durch die Szenographie, durch die die Todeswelt unmittelbar körperlich zu spüren ist. Der historische Konflikt und das Problem, die das heutige Leben krisenhaft verunsichern,

werden erfahrbar gemacht, andererseits werden sie durch die Reise-Berichte in der nächsten Szene wieder distanziert dargestellt.

4.2.1.4 Transformation der Lebensgemeinschaft

Nach der bereits geschilderten 7. Szene, in der die erste Reise ins Jenseits stattfindet, kommt die 8. Szene, in der Sun-dan, der Hauptschamane und der Behinderte Ku-p'al in die Wirklichkeit zurückkehren und über die Reise berichten: Die Drei „berichten“ narrativ, was sie gesehen haben. Alle Dorfbewohner sitzen auf dem Boden, schauen nach vorne und hören die Berichte, als ob sie Fernsehnachrichten sehen würden.

Das Interessante an dem Bericht ist, dass die drei das Geschehen unterschiedlich beschreiben. Der Hauptschamane erzählt „authentisch“, was er gesehen hat. Der an einer Sprachstörung leidende Ku-p'al berichtet in nicht entzifferbaren Geräuschen, was aber als Sinnlosigkeit der sprachlichen Auseinandersetzung zu deuten ist. Die junge Schamanin Sun-dan berichtet etwas anderes als der Hauptschamane. Die Dorfbewohner spalten sich, so dass eine zweite Reise zum Todesberg nötig wird. Durch diese Szene wird zu verstehen gegeben, dass die *p'uri*-Handlung im Jenseits keine Wirkung auf die Lebensgemeinschaft ausgeübt hatte, denn die Konflikte bestehen weiterhin.

Der zweite Bericht in der 11. Szene nach der zweiten Reise ins Jenseits (10. Szene) besteht aus dem Folgenden: Sun-dan teilt den Dorfbewohnern die Botschaft des Königs Ŭija, also dessen Friedenswillen, mit, dass den Seelen der in der Rot-Berg-Schlacht getöteten 3000 Soldaten gedient werden soll. Was im schamanistischen Sinne als *kongsu* zu verstehen ist. Der Hauptschamane widerspricht ihrem Bericht nicht und der *ku-p'al* macht mit seiner behinderten Körperlichkeit und Lautlichkeit nach, was er gesehen hat, was die Zuschauenden am Ende zum Lachen bringt. Ausgehend von diesem zweiten Bericht, nämlich durch die *kongsu*-Handlung, folgt die Transformation der Lebensgemeinschaft. Das bedeutet, die vorhandene Krise wird transformiert, was als Darstellung der *p'uri*-Handlung zu betrachten ist.

Folgende drei Handlungssequenzen zeigen die Überwindung der Krise und die neue Identität der Lebensgemeinschaft:

Erstens, eine Frau erzählt weinend, dass die alte Schamanin tot ist. Dabei wird berichtet, die alte Schamanin habe die Versöhnung zwischen dem König Ŭija und der Geliebten bzw. der Spionen Kŭm-hwa im Jenseits durch einen Traum erfahren.

Anschließend tritt die Mutter des Babys auf die Bühne. Im Arm das Baby haltend, erklärt sie, dass das Baby keine Schüttelkrämpfe mehr hat, sondern wieder gesund ist.

Drittens, ein Schuldirektor erscheint auf dem Hügel, der auf dem Weg zum Todesberg liegt. Er ist der Darsteller des Königs Ŭija. Er bittet die Dorfbewohner um ihre aktive Teilnahme an der Nord-Korea-Hilfsaktion, die von den Schülern geleitet wird.

Die Besichtigung der Totenwelt als Lebende, wobei man ästhetisch den Tod erfährt, bedeutet eine Grenzüberschreitung und führt zur Transformation der Lebensgemeinschaft. Mit diesen Voraussetzungen erfolgt in den nächsten Handlungssequenzen die theatrale Transformation, die die Ritualität aufzeigt: Zum einen der Statuswechsel der Tochter der alten Schamanin Sun-dan zur neuen jungen Schamanin, zum anderen der Statuswechsel der Dorfgemeinde und ihre Reintegration ins Lebens mit einer neuen Identität, die die Überwindung der Krise beinhaltet.

Resümee:

Die Aufführung *Im Mondlicht am Fluss Paengma* ist eine Inszenierung der Krise.

In der Aufführung wird kein *kut* vollzogen, sondern dargestellt: Die drei verschiedenen Arten des schamanistischen Rituals werden als Materialien adaptiert. Es wird, erstens, das Initiationsritual der *baridegi*-Prinzessin einmontiert, wobei der Statuswechsel der Sun-dan zur Schamanin, d. h. ihre Transformation, als Teilstruktur verwendet wird. Zweitens wird das Totenritual für die Überführung der Seele der alten toten Schamanin ebenfalls als Symbol für ihren Tod und die Wendung der Geschichte dargestellt. Diese Adaption des Totenrituals fungiert auf der Bühne als symbolische Handlung zur Verkörperung der Krisenbewältigung. Die beiden Adaptionen haben auf der Bühne die Funktion eines szenischen Mittels zur theatralen Verkörperung.

Drittens wird ein vom charismatischen Schamanen geführtes Gemeinschaftsritual als Rahmenstruktur der Aufführung adaptiert. Dessen rituelle Struktur bzw. die transformative Ritualität wird hierbei rekonstruiert, so dass die rituelle Wirkung der Transformation als transformative Aufführungsstruktur fungiert.

Es handelt sich hier aber nicht um die Darstellung des gesamten Ablaufs des *kut*, sondern um eine strukturelle Darstellung des *kut* mittels der rituellen Elemente. In diesem Zusammenhang wird das performative Wirkungskonzept, d. h. das Performanzkonzept der *p'uri*, auf der Bühne vollzogen.

In der Aufführung werden die rituellen Elemente als performatives und theatrales Mittel eingeführt und die Inszenierung der transformativen Krise vollzogen. In ihr werden die Krise der Lebensgemeinde, ihre Transformation durch die leibliche Besichtigung der Totenwelt und somit die Bewältigung der Krise dargestellt.

Zuerst wird die Krise der Dorfgemeinde gezeigt, indem der Übergangsraum dargestellt wird und somit die Wahrnehmung der Zuschauer destabilisiert wird.

Als zweites wird die kollektive Unterhaltungsszene des Gemeinschaftsrituals dargestellt, dabei werden die Performativität der kollektiven Ekstase und deren unterhaltender Spielcharakter gezeigt.

Danach wird die Beschwörung im *kut* durch das Scheitern der Wirkung gezeigt, wobei weniger der rituelle Charakter, sondern die theatrale Wirkung erzeugt wird.

Als Viertes wird die Trance-Besessenheit dargestellt: Die Szene fungiert bühnenästhetisch als Verwandlung der Figur. Die Figur Sun-dan wird so beispielsweise durch diesen Akt zur historischen Figur Küm-hwa verwandelt. Somit kann diese Figur als Doppelfigur gesehen werden. Das ist auch in der Trance-Besessenheitsszene für die Figur des Hauptschamanen zu konstatieren: Der Hauptschamane wird plötzlich vom *kyebaek-changggun*-Geist ergriffen. Dieser Geist, der eine weiße Tracht aus Papier trägt, die selbst wie ein schuppenartiges Weichtier gestaltet ist, steigt auf den Rücken des Schamanen steigt. Dadurch werden in eine „Gewand-Haut“ zwei Körper eingewickelt, so dass eine amorphotische und groteske Körperlichkeit entsteht. Man kann hierbei erkennen, dass die Funktion des Gewandes im *kut*, in dem der Wechsel des Gewandes den Wechsel der neuen Gottheit symbolisiert – theatral adaptiert wird. Dadurch entsteht hierbei die Verdoppelung bzw. eine Doppelfigur, Hauptschamane/Offizier Kye-baek. Also kann man sagen, dass die Trance-Besessenheitsszene als transformative Verwandlungskategorie der Figur und als Verkörperung der imaginativen Figur eine ästhetische Funktion hat. Sie kennzeichnet die Flüchtigkeit und fungiert als Wendepunkt der Handlung und der Grenzüberschreitung der Figur.

Darauf wird die Todeswelt in grotesker Materialität und Körperlichkeit dargestellt. Das ist ein eindeutig theatraler Raum, der im *kut* nicht sichtbar ist.

Als sechste Handlung wird das *kongsu*-Phänomen auf der variierten theatralen Ebene dargestellt, und zwar in der Form des Berichtes. Der Bericht, der hier den Erzählcharakter der epischen Theaterästhetik aufweist, fungiert als Strategie der Distanzierung von der Vergangenheit bzw. von dem ästhetischen leiblichen Dasein in der Totenwelt der vorherigen Szene. Das wird nicht wie im *kut* in einer die Vernunft suspendierenden, synästhetischen emotionellen Atmosphäre dargestellt, sondern hat vielmehr die Funktion der Objektivierung der Geschichte und der Konfliktlösung.

Als Letztes folgt die Darstellung der Integration der Lebensgemeinde in die neue Phase und die Wirkung der Transformation, wodurch eine ästhetische Erfahrung mittels des rituellen Charakters zustande kommt.

Fazit: Die Performativität dieser Aufführung besteht in der transformativen rituellen Struktur, wobei die konstitutiven rituellen Elemente des *kut* in variiertem Art und Weise als szenische Mittel der theatralen Verkörperung eingesetzt werden. Diese rituelle Struktur verleiht dem Stück den Charakter des rituellen Theaters und setzt auch die Rahmenstruktur des theatralen Geschehens. In diesem Kontext erzeugt z. B. die Szene der abenteuerlichen Reise ins Jenseits eine starke ästhetische Erfahrung, indem hier eine Landschaft der Toten und Friedhöfe in eindrucksvoller Körperlichkeit und Materialität dargestellt wird.

In der Aufführung wird die rituelle Struktur als Performanzmittel eingesetzt, wodurch zwei wirkungsästhetische Aspekte der Bühne zu erkennen sind: Zum einen ist die schamanistische Vorstellung bzw. ihr transformatives Wirkungskonzept der Sinnkonstruktion zu erkennen. D. h. die schamanistische Sinnkonstruktion und Weltanschauung wird dargestellt, indem der Zustand des Ausgleichens durch die Transformation konstituiert wird; z. B. werden die Geburt/die Genesung des Babys, die Integration ins normale Leben, eine junge Schamanin versus Tod der alten Schamanin kategorial veranschaulicht und als Einheit gegenüber gestellt. Es ist die Einheit von Teil und Ganzem also die Geschichte einer Person wie „Sun-dan versus die Geschichte eines Dorfes und des Landes“ oder „persönliche Initiative als Teilstruktur versus gemeinschaftliche Rahmenstruktur als Sinnkonstruktion“.

Zweitens wird diese schamanistische Weltanschauung des harmonischen Gleichgewichtes der Versöhnung anhand der transformativen Krisenlösung (*p'uri*-Handlung) in dem Gegenwärtigen sozialen Kontext integriert, d. h. dieser Aspekt steht wirkungsästhetisch im Zusammenhang mit dem damaligen sozialen und politischen Kontext: Durch die ästhetische Krisen-Darstellung und ihre harmonische Lösung wird ein friedlicher Krisenlösungsvorschlag für das politische Dilemma der 1990er Jahre wirkungsästhetisch angeboten. Das bestätigt J. S. Kim für den die Arbeit der 1990er Jahre von Oh im Gegensatz zur vorherigen Gesellschafts- und Zivilisationskritik der 80er einen eindeutigen Gestus zur Versöhnung und Integration zeigt.⁴⁵² Es wird versucht, die durch die soziale Repression erzeugte Krise, durch die gemeinschaftliche transformative rituelle *p'uri*-Handlung zu lösen.

⁴⁵² J.S. Kim. 1995, S. 57-58.

4.2.2 Inszenierung des ekstatischen Pathos – *Ch'un-p'ungs Frau*

Ch'un-p'ungs Frau ist eine pathetische Tragödie, es ist die Geschichte einer Frau, die einen sechsten Finger hat und vom Ehemann verlassen wurde. Sie stirbt auf der Suche nach ihm. In Bezug auf das transformative Wirkungskonzept des *kut* des *p'uri* lässt sich sagen, dass es hier um die Lösung und Transformation der ungelösten Emotion einer Frau geht.

Aber das wird in vieler Hinsicht in possenhafter und spielerischer Art und Weise dargestellt. Das tragische Motiv und der Stoff des Stückes, nämlich die Leiden und Qualen der Frau, werden auf der Ebene der ästhetischen und emotionellen Transformation zur ekstatischen Komödie entwickelt. In diesem Sinne ist das Stück eine komische Tragödie, in der das ekstatische Pathos einer Frau inszeniert wird.

4.2.2.1 Die transformative Emotionalität

In der Aufführung *Ch'un-p'ungs Frau* bildet das *kut* nicht den Vordergrund, sondern das transformative Wirkungskonzept *pu'ri* des Rituals wird als ein dramaturgisches Konzept der Konfliktlösung verwendet. Insbesondere wird das auf der emotionaler Ebene vollzogen, wobei die Lösung der emotionalen Konflikte wie Leiden und Schmerzen durch die singenden und possenhaften Gebärden, Bewegung und Sprache erfolgt. Im Folgenden wird dieser Aspekt zum einen hinsichtlich der Sprache anhand der 4. Szene belegt, zum anderen durch die Analyse der Körperbewegung anhand der 6. Szene.

4.2.2.1.1 Possenhafte Gebärde der Sprache und ihre Paradoxa

Yang kommentiert das Stück *Ch'un-p'ungs Frau* so: „Durch die typischen *haehak* und *pungja* (Anspielung, Satire) werden der Ursprung der volksverbundenen emotionalen Welt und dessen strukturellen Substanz sehr gut zum Ausdruck gebracht.“⁴⁵³

453 Yang, Hye-suk: *Han'gungminjok chönt'ongchök simsöng ch'ujök* (Suche nach der typischen Emotionalität des koreanischen Volkes). In: *Oh T'ae-sök hüigokchib* (Die Dramen von Oh T'ae-sök 1). Bd. 1. Seoul: 1994, S. 297-327, S. 306.

Das Studium der Dramen Ohs zeigte, dass die Sprache seiner Dramen eine wesentliche Rolle zum Verstehen von Ohs Theaters spielt. Dabei wird konstatiert, dass seine Sprache auf die Aufführungssprache des traditionellen Theaters *chaedam* zurückführbar ist.⁴⁵⁴

Das *chaedam*⁴⁵⁵ ist eine possenhaft gesprochene Sprache, die vom *kwangdae* („Bezeichnung für den traditionellen Schauspieler“) in den traditionellen Theaterformen wie Maskentanzspiel, Puppentheater und *p'ansori* sowie im *kutnori* und in der traditionellen „Oral Poetry“ verwendet wird. Sie dient dazu, mit Gesang die dramatische Expression auszudrücken. Im Allgemeinen prägt das *chaedam* nicht nur die Aufführungssprache der traditionellen Theaterformen, sondern auch die Umgangssprache, wodurch die sprachliche Leistung eines Volks reflektiert wird.⁴⁵⁶

Die Sprache der *chaedam*, die für Ohs Theater charakteristisch ist, wird von den Koreanisten als *kolgye* („das Possenhafte“), *haehak* und *p'ungja* beschrieben und bezeichnet. Diese Begriffe beschreiben die Gebärden der spezifischen Sprachkultur, die in den Verhaltenssequenzen, der Geste und der Mimik ihre Spuren und ihre Resonanz im Körper hinterlassen. Es ist eine performative Sprache der Gebärden.

Es handelt sich hierbei um die Materialität der Körperlaute und Körpersprache der Aufführung. Da bereits ergiebige Sprachanalysen zu Ohs Dramen bestehen, werde ich, davon ausgehend, die Performativität der Sprache in der Aufführung *Ch'un-p'ungs Frau*, die ich als possenhafte Gebärde der Sprache charakterisiere, beleuchten und im Bezug auf die transformative Emotionalität erklären.

Musikalität: Viele Texte des Stückes werden in der Aufführung gesungen oder rezitiert. Die Rezitation der Beschwörungsschrift wird von den Heilpraktikern vollzogen, wobei dessen Rhythmus in die tanzende Handlung und in die Gebärde übertragen wird. Hierbei ist die Bedeutung der Sprache nicht relevant, die Rezitation hört sich meistens an wie Gemurmel. Das Beispiel der 3. Szene, wo die *Imul*-Brüder beschwörend den Text singen „Schildkröte, Schildkröte, zeig deinen Hals!“ ist ebenfalls als performative Sprechhandlung zu verstehen. Denn der Sprechcharakter der Beschwörung und ihre rituelle kinetische Bewegung werden mit der Musikalität synchron dargestellt, so dass eine neue Wirklichkeit konstituiert wird. So

454 Kim, Nam-sök: *Kongyönönö-üi chaedamhyöngsöng wölli yön'gu* (Untersuchung zum Darstellungsprinzip des *chaedam* als aufführende Sprache). In: Kim, Nam-sök. 2003. S. 41-70.

455 Ebd.

456 Y. H. Sö. 1997, S. 104-105.

wird Ch'un-p'ungs Frau nämlich mit der anschließenden tanzenden Bewegung auf der imaginativen Ebene geschwängert.

Spiel mit der phonetischen Lautlichkeit: Wie Im⁴⁵⁷ zeigt, ist für Ohs Stücke Einfallsreichtum und Vielfalt charakteristisch. Diese Charakteristik zeigt sich am deutlichsten in seiner Sprachgestaltung: Die überraschende, einfallsreiche Wortwahl und ihre witzigen Kombinationen sind das konstitutive Darstellungsprinzip bei Oh, das aber untrennbar mit der phonetischen Lautlichkeit verbunden ist. Gleiche Silben werden wiederholt, ähnliche Phoneme und analogische Phonetik werden ausgestellt und wiederholt, so dass sich daraus neue Nuancen und neue Konstellationen ergeben.⁴⁵⁸

Synästhetischer Chiasmus: In Ohs Inszenierungen erfolgt sehr oft das deiktische Zeigen durch eine kinetische Handlung, die buchstäblich den sprachlichen Ausdrücken folgt. Die metaphorischen Ausdrücke der dramatischen Personen werden somit buchstäblich vollzogen: Einer der *Imul*-Brüder sagt zu Ch'un-p'ungs Frau: „Das Amt ist wie ein Paar Schuhe, das man nicht am Rumpf trägt, sondern am Fuß, so dass man sich frei bewegt.“ Daraufhin sagt Ch'un-p'ungs Frau: „Ich will dieses Amt nicht mehr. Hier meine Schuhe hast du meine Schuhe“. Sie zieht ihre Schuhe aus und gibt sie ihm (4. Szene). Hierbei wird das Sprachmaterial buchstäblich deiktisch wieder in Kinetik und Gebärde übertragen und übersetzt. Dadurch konstituieren sich diese Verhaltenssequenzen, Handlungen und Szenen in chiasmischer Dynamik.

Der chiasmische selbstreflexive Charakter der Sprache kommt meistens durch die eingeführte falsche Logik zustande, wodurch die Sprache eine ironische, groteske und possenhafte Funktion erfüllt. Diese chiasmische Responsivität der sprachlichen und körperlichen Handlungen macht den synästhetischen Charakter und die Dynamik aus, durch die die possenhafte Emotion als eine Art der Gebärde zur Erscheinung kommt. Dabei wird das Motiv des Pathetischen und Tragischen zur Leichtigkeit der possenhaften Gebärde transformiert.

Dem liegt das Sprachkonzept von Oh zugrunde: Der Vollzug der Sprache wird mit/durch die musikalische und lautliche Materialität dargestellt. Diese Materialien der Sprache werden spielerisch als Geräusche oder Laut als inhaltlich bedeutungslos dargestellt oder in eine falsche Logik gebracht, so dass die logische Sprache zerstört wird und am Ende eine paradoxe unlogische Sinnkonstruktion *kolgye* entsteht, die ironisch, possenhaft oder komisch wirkt.

457 H. J. Im. 1995. S. 21.

458 Vgl. Kim, Nam-sök. 2003. S. 47-50.

Dieser Charakter zeigt sich nicht nur im Stück Ch'un-p'ungs Frau, sondern auch in den anderen Stücken. Die Figur Ku-p'al in der Aufführung *Im Mondlicht des Flusses Paengma* ist beispielsweise eine bezaubernde Figur: Ein Sprachbehinderter, der aber immer ein Schlaginstrument bei sich hat und spielt. Diese Figur verkörpert die synästhetische Körpersprache. In der Szene, wo die Figur Ku-p'al nach der ersten Reise in die Totenwelt als Zeuge von der Totenwelt berichtet, erzeugt er dabei nur Lärm und Geräusche, die kaum als eine linguistische Sprache, sondern vielmehr nur als Strudel von Geräuschen zu bezeichnen ist. Der paradoxe und komische Effekt wird dadurch verstärkt, dass er schließlich in einer artikulierten Sprache fragt: „Habt ihr mich verstanden?“ Er erzeugt so keine vernunftorientierte Lautlichkeit und Sprache. Ihr Ausdruck entsteht mit der musikalischen Lautlichkeit und parallel zu der aufgrund der körperlichen Behinderungen amorphotischen Körperbewegung. Trotzdem wird seine „Sprache“ auf authentische Weise verstanden. Er fordert dazu auf, den Sinn der Sprache mit dem Körper zu „hören“.

Das Modell der Sprache und Sinnkonstruktion ist also bei Oh immer mit der leiblichen Körperlichkeit und Lautlichkeit responsiv verbunden. Durch diesen körperlichen und synästhetischen Umweg wird die Sprache unlogisch, so dass es am Ende zum Paradox und Umschlag kommt und eine emotionale Räumlichkeit entsteht, was meistens komisch wirkt. Der Sinn und die Bedeutung sind nicht eindeutig zu definieren, sondern bleiben an vielen Stellen absichtlich ein Rätsel für den Zuschauer.

Dieses Spiel mit der Materialität der Sprache wurde von den Kritikern als Unverständlichkeit und Vagheit beklagt. Der Kritiker Han vergleicht diesen Aspekt „mit der Situation, in der man unterwegs lange umherwandelt [...] und den Zielort verliert, aber nicht mehr zum Start zurückkehren kann.“⁴⁵⁹ Han betrachtet das als Mangel eines einheitlichen Handlungsplots. Ähnlich urteilt Yang: „Oh beginnt am Anfang so ausdrucksvoll wie der Kopf des Drachens, aber am Ende verschwindet der Sinn wie der Schwanz der Schlange spurlos.“⁴⁶⁰ „Man kann die Substanz nicht begreifen, man muss sie stattdessen durch die Atmosphäre bzw. durch die Emotion [...] erfassen“.⁴⁶¹ Meines Erachtens zeigt sich gerade in den kritisierten Punkten - bzw. sogar in der Kritik selbst - eine evidente Beschreibung der ästhetischen Wahrnehmung der Körpersprache, die die synästhetische Emotionalität hervorruft. Eine logisch strukturierte dramatische Kohärenz ist hier nicht vorzufinden, sondern die Synästhesie der sprechenden Handlung und ihre Prozessualität.

459 S. C. Han. 1994, S. 278.

460 H. S. Yang. 1994, S. 301.

461 Ebd. S. 313.

Oh versucht durch die synästhetische chiasmatische Materialität der Sprache und durch ihre Gebärden die Funktion der Sprache neu wahrzunehmen. Man erfährt durch das paradoxe Abwenden von der vernunftorientierten Sprache Befreiungsgefühle, Vitalität und Lebendigkeit, was als *haehak* zu beschreiben ist. Die Sprache fungiert, nach Yang, über die Funktion des Dialogs hinaus und übernimmt die Funktion, die Struktur und den Fluss des Theaters als ein Lebewesen, das in Emotionalität mündet, erscheinen zu lassen, wobei die Transformation des Gefühls zustande kommt. Die Sprache fungiert hier als Teil des Vollzugs der transformativen Emotionalität.

4.2.2.1.2 Zwischen Ekstase und Pathos

Die Todesszene von Ch'un-pung's Frau erfolgt in der 6. Szene. Der Ablauf der Handlung unterteilt sich wie folgt: a) das Wiedererscheinen ihres Mannes, b) das Abschneiden des sechsten Fingers. c) Selbstreflexion von Ch'un-p'ungs Frau. d) Der Masken-Tanz und der Tod. In dieser 6. Szene wird ihr Tod inszeniert, indem die tragischen und komischen Szenen miteinander prozessuell verschränkt werden, wobei eine ständige Oszillation und Transformation der Gefühle zu beobachten ist:

Ch'un-p'ungs Frau will ihren sechsten Finger an der Hand abschneiden (in b), weil sie mit ihrem zurückgekehrten Mann ohne den sechsten Finger eine Nacht verbringen möchte. Zuerst versucht einer der *Imul*-Brüder, mit den Füßen den Finger zu zertreten. Erfolglos, dann lässt Ch'un-p'ungs Frau die beiden Brüder kollektiv auf ihren kleinen Finger treten. Sie springen in die Luft und treten beim Landen auf den Finger. Während die Männer tanzen und den Finger mit den Füßen zertreten, singt Ch'un-p'ungs Frau, um die Schmerzen zu lindern. Am Ende reißt sie ihren gebrochenen Finger mit den Zähnen heraus, was wie eine komische Karikatur wirkt. Zwar werden hier ihre Schmerzen und Leiden dargestellt, aber die possenhafte Bewegung der *Imul*-Brüder und der spielerische Umgang von Ch'un-p'ungs Frau mit dem 6. Finger erzeugen eine schwarze Komödie, so dass man am Ende lacht und ihre seelischen Leiden noch einmal reflektiert. Durch die Kombination der dynamischen Körperbewegung und der Schmerzen des Körpers wird diese Figur bzw. ihre tragische Situation possenhafte und ekstatisch verkörpert.

Dann kommt es zur Handlung c), in der Ch'un-p'ungs Frau auf eine groteske und pathetische Art versucht, sich aus ihrer Misere zu befreien: Sie sagt „Ich Dumme, was mache ich hier nur ...“ Denn sie erkennt, was für ein Theater sie aufführt, nur um von ihrem Mann geliebt zu werden, der gerade aus Trauer um den vermeintlichen Tod seiner Geliebten ohnmächtig auf dem Boden liegt. Hier wird über ihre Tat reflektiert, indem sie über sich selbst laut lacht:

Nach dieser selbstironischen Reflexion richtet Ch'un-p'ungs Frau ihren ohnmächtigen Mann vertikal auf. Hierbei sieht man, dass ein regungsloser Körper aufgerichtet wird. Sie hält ihn mit einer Hand, mit der anderen Hand schlägt sie seine Wange. Man hört den Schlag „tack“. Er wird von einem Trommelschlag begleitet. Interessant ist ihre überraschende Reaktion auf die Wirkung dieser Handlung, die sie aus *han* (Leiden, ungelöstes Gefühlsaggregat), Wut oder gar Rachegefühl an ihrem Mann vollzogen hat: Sie spricht ausatmend: „Oh! *siwön-hada*... Ich fliege ...“ Sie wiederholt den Satz. „Oh! Wie schön befreiend ... ich fliege“.

Das Verb *siwön-hada* bezeichnet im Koreanischen die emotionale und situative Befindlichkeit von lebhaft, offen, fließend, frei und „schön“.⁴⁶² Als Adjektiv *siwön-han* wird es meist zusammen mit den Elementen Wind, Luft und Wasser verwendet. Z. B. ein erfrischender Wind und „eine schöne kühle Luft“ oder „ein erfrischendes schönes Getränk, das den Durst stillt“.

In dem Stück handelt es sich um eine befreiende Lösung von der eigenen regressiven Gefühlslage. Das vollzieht sich flüchtig und körperlich, wobei aber eine psychologische Lage, bzw. Gefühlslage zum Ausdruck kommt. Ch'un-p'ungs Frau löst hierbei ihre Leiden auf groteske Art und Weise selbst. Das ist meines Erachtens die schönste Szene, in der eine Frau sich durch eine paradoxe theatrale Handlung emanzipiert. Hierbei wird die Lösung der Leiden und des Gefühlsaggregates wie Wut dargestellt. Man kann sagen, dass die Transformation der Emotionalität in dieser Szene auf der individuellen Ebene vollzogen wird, wobei die Selbstreflexion und die paradoxe ironische Handlung konstitutiv sind.

Die Szene, in der Ch'un-p'ungs Frau ein Kind zur Welt bringt und danach stirbt, vollzieht sich ebenfalls im ekstatischen Pathos:

Hierbei ist die Körperbewegung bzw. das metamorphotische Konzept der Maskierung mittels Stoff zu beobachten: In der Szene 6. d) versucht Ch'un-p'ungs Frau, sich mit ihrem Mann sexuell zu vereinigen. Ch'un-p'ungs Frau bringt den von ihrem Mann begehrten roten

462 Vgl. Essence Koreanisch-Deutsches Wörterbuch. Hg. von der koreanischen Germanistik-Akademie. Seoul 1981.

Faltenrock der Gesellschaftsdame Ch'uwöl, um sich als Ch'uwöl zu maskieren. Ch'unp'ungs Frau hält den Rock, den Arm ausgesteckt, in der Hand, wie einen Vorhang oder eine Leinwand. Hinsichtlich des ästhetischen und materiellen Inszenierungskonzepts des Körpers ist diese Szene rückführbar auf den *kutch'um*, in dem das schamanistische Gewand, bzw. dessen Faltenbewegung die tänzerische rituelle Körperbewegung sichtbar macht. Das ästhetische Masken-Konzept des *kut* bzw. das Zeigen des Unsichtbaren durch das Verstecken und Verhüllen mittels des Stoffes und Gewandes wird hier ebenfalls im ekstatischen Tempo des rituellen Tanzes transformiert. Das Pathos erscheint durch die dynamische Bewegung des Faltenrockes. Der Rock, bzw. dessen dynamische Faltenbewegung macht den Wind sichtbar. Hierbei wird der rote Faltenrock als Maske eingesetzt, wodurch das Pathos von Ch'un-p'ungs Frau sichtbar wird: Es ist das Pathos einer Frau, die sich auf jede nur erdenkliche Weise mit ihrem unterdrückten Gefühl und den emotionellen Konflikten beschäftigt und versucht, sich davon zu befreien, und am Ende als Symbol ihrer Vitalität und ihres Pathos gegen ihren Tod eine neue Wirklichkeit konstituiert, indem sie ein „Kind/ihren Mann“ zur Welt bringt.

Fazit: Der Tod und das Pathos von Ch'un-p'ungs Frau werden durch ein Maskentanz-Spiel im Spiel dargestellt, wobei die ekstatische Körperbewegung mit dem Faltenrock inszeniert wird. Diese pathetische Szene ist durch die Prozessualität bedingt, denn das Pathos und der Tod von Ch'un-p'ungs Frau werden zum einen durch die possenhaft und ekstatisch akzentuierten Szenen der 4., 5. und 6. Szene (b) und zum anderen durch den reflexiven und grotesken Umweg (c) dargestellt.

Der Umweg von Ch'un-p'ungs Frau auf der Suche nach ihrem Mann markiert ihren Tod. Bis zum Pathos des Todes zeigt der Verlauf der Suche das Spektrum der Emotionalität. Die Räumlichkeit ist dabei als ein transformativer Übergangsraum markiert, der durch die mythischen und schamanistischen Figuren und Stimmungen zustande kommt. In diesem Übergangsraum wird die Emotionalität hervorgebracht: Sie ist so als oszillierende Zone „zwischen Pathos und Ekstase“ charakterisiert. Hierbei spielt die Performativität der possenhaften Sprechhandlung eine konstitutive Rolle. Die tragische Geschichte der emotionellen Konflikte einer Frau wird hier durch das ekstatische Pathos emotionell zur Lösung transformiert.

4.2.2.2 Todesbild aus dem Grund der ekstatischen Körperlichkeit

In diesem Kapitel stelle ich am Beispiel der 2. Szene dar, wie die ikonische Figur und ihre Figuration in Erscheinung treten. Anhand dessen wird belegt, wie die Erscheinung der Figur und die damit verbundene szenische Bildlichkeit des Todes in Ohs Inszenierung durch permanentes Auflösen und Verschwinden bedingt sind. Anders gesagt, es handelt sich hierbei um die Inszenierung des Todes. Bei der Analyse des Körperbildes soll beleuchtet werden, wie der Tod in der Struktur „Anrufung – ekstatisch vollzogener Tanz und Gesang – Verschwinden“ in Erscheinung tritt und dass dieses Inszenierungskonzept auf die Struktur der *kut*-Handlung zurückzuführen ist.

a) In der ersten Szene und am Anfang der zweiten wird die Vorgeschichte dargestellt, welche die mythische Stimmung und Konfiguration erzeugt: Ch'un-p'ungs Frau begegnet auf der Suche nach ihrem Mann den mythischen Figuren *Imul*-Brüder, die sie im Verlauf der Geschichte begleiten. In der 2. Szene kehrt ihr Mann, Yi Ch'un-p'ung, doch zurück. Hierbei berichtet Chung-p'ungs Frau ihrem Mann, der nach den Kindern fragt, dass und wie die drei Kinder gestorben sind: Dabei wird die mythische Sage des Halmijön adaptiert.

Durch die Konfiguration der realen Figur und der mythischen Figur und durch die Erzählung der Sage erscheint die Bühne nicht mehr als empirische Welt, wo Logik und Vernunft herrschen, sondern sie wird zu einer mythischen Welt, so dass die tragödische Geschichte spielerisch und gleichzeitig mythisch vorkommt.

b) Ch'un-p'ungs Frau wird von ihrem Mann wegen des Todes der Kinder plötzlich geschlagen und wird ohnmächtig. Anschließend werden die Figuren „blinde Heilpraktiker“ gerufen.

c) Die „blinden Heilpraktiker“ treten plötzlich auf und vollziehen die Heilungszeremonie. Diese wird singend und tanzend in schnellem Tempo aufgeführt. Die Rezitation der Beschwörungsschrift *tokkyöng* wird im Wechsel des rhythmischen Gesangstextes und des Dialoges im ekstatischen Tempo des *kut* durchgeführt, so dass eine ekstatische Unterhaltungsatmosphäre erzeugt wird.

Die Figur *tokkyōngsa* („Heilpraktiker“) ⁴⁶³ bzw. ihre ekstatische Handlung destabilisiert die Wahrnehmung und erzeugt eine damit verbundene Übergangswelt, d. h. hier entsteht eine unterhaltsame, aber vitale und magische Wirklichkeit durch Tanz und Gesang.

d) Ch'un-p'ungs Frau kann nicht gerettet werden, weil sich die Heilpraktiker und ihr Mann über Bezahlung nicht einigen können. Für sie wird deshalb eine Todeszeremonie abgehalten. Die Heilpraktiker rufen die Seele an. Dann tritt plötzlich eine Gruppe von Menschen auf die Bühne. Es sind die verstorbenen drei Kinder Ch'un-p'ungs. Hierbei werden wieder ein ekstatischer Tanz und ein Gesang, der in der *sinmyōng* endet, durchgeführt.

Anschließend verwandeln sich die Figuren der drei Kinder überraschenderweise in Leute, die die Geliebte Ch'un-p'ungs, die berühmte Gesellschaftsdame Ch'uwōl, geschickt haben soll, und danach in die Beamten aus Seoul, um Yi Ch'un-p'ung zu verhaften. Sie erscheinen als kollektives Körperbild, das in verschiedenen Facetten transfiguriert wird. Sie befinden sich hinter einem langen vorhangartigen Tuch, das teilweise den Körper verdeckt. Das Tuch lässt die Figuren im Hintergrund bleiben, so dass die Identität der Figuren intransparent bleibt. Der kollektive Körper in dieser Szene hat verschiedene Signifikate wie die toten Kinder, die Leute von Ch'uwōl und auch die Beamten aus der Hauptstadt in einem Signifikant zum Ausdruck gebracht.

e) Als nächste Handlung wird die plötzliche Wandlung der Szene vollzogen. Die vorherige Szene, in der die Todeszeremonie stattfinden sollte, wird erschüttert und entgleitet. Denn es ereignet sich ein Happening, indem plötzlich ein Fotograf aus dem kollektiven Körper auftaucht und alle Anwesenden auf der Bühne spielerisch fotografiert.

Die Fotoszene verläuft spielerisch und heiter, so dass man vergisst, dass es sich um die Anrufung der toten Seele handelt. Durch diese Spielerei entgleitet die Szene. Somit werden die Totenwelt bzw. die verschwindenden Körper in indirekter Weise zur Erscheinung gebracht. Das fungiert als ein Denkmal der vergänglichen Zeit, im Sinne Barthes als Bild des Todes. In dieser Fotoszene wird das Verschwinden des Körpers ins Bild gesetzt und somit das Körperbild des Todes inszeniert.

Festzustellen ist erstens, dass der Auftritt der Personen wie der *Imul*-Brüder, der Heilpraktiker und des kollektiven Körpers der Totenseele durch die epische Anrufung erfolgt.

463 Die Figur „Heilpraktiker“ (*tokkyōngsa*) ist eine Variante der Schamanschaft im koreanischen Schamanismus. *Tokkyōngsa* praktiziert ihre rituelle Handlung durch die Rezitation der Beschwörungsschrift. Auf der Bühne fungiert sie als Heilpraktiker oder als schamanistischer Totenbestatter.

Die Motive wie Unfall (2. Szene), Diebstahl (3. Szene) oder Streit (5. Szene), die in überfallartiger Plötzlichkeit zustande kommen und sich in variiertes Form wiederholen, fungieren als temporäre Gelenke der performativen Prozessualität. Auf sie folgen eine Anrufung und Hilfe, sodass die nächste Figur plötzlich auf die Bühne stürzend hinzukommt. Die Handlung beginnt nicht dadurch, dass jemand weggeht, sondern angerufen und eingeladen wird. Diese Art und Weise des Auftritts wird so dynamisch organisiert, dass die Figuren aus der Handlung ebenfalls im sehr schnellen Tempo verschwinden (sie fliehen, werden verhaftet, verwandelt oder sterben). Die epische Anrufung erzeugt einen dynamischen Wechsel und eine Responsivität mit dem verschwindenden Handlungsmotiv. Hierbei erfolgt die Darstellung des Todes bzw. der Prozessualität zum Tod durch die Struktur der *kut*-Handlung, nämlich „Einladung der Gottheit – Unterhaltung – plötzliche Verabschiedung“. Es gibt daher eine strukturelle Ähnlichkeit zum *kut* hinsichtlich der temporären Dynamik und Responsivität, die insbesondere in der Erscheinung des Körperbildes und der Figur feststellbar ist. Dieser Aspekt wiederholt sich im Ablauf der Handlung in variiertes Form.

Der Gruppentanz, der Gesang und der spielerische kinetische Handlungsvollzug, der von dem kollektiven Körper hervorgebracht wird, sind die rituellen Elemente des *kut*. Sie erzeugen die spielfreudige und affektive Emotionalität der *sinmyōng*. Hierbei entsteht eine Räumlichkeit der tanzenden und singenden Ekstase (*norip'an*). Das hat erstens die Funktion, die ungelösten, krisenhaften Gefühle und Leiden der Hauptfigur nicht auf tragische Art und Weise, sondern mittels des ekstatischen energischen Tempos darzustellen, so dass die Lebensenergie der Vitalität auf der Bühne erlebbar wird.

Diese Unterhaltungsszene des *sinmyōngnori* („ekstatisches Spiel mit unterhaltendem Tanz und Gesang“) des kollektiven Körpers fungiert im ikonischen Prozess als *tabula rasa*, denn sie lassen die vorher vollzogenen sprachlichen narrativen Handlungen ästhetisch verwischen und verschwinden. Anhand des schamanistischen Totentanzes mit dem *chijōn* wurde im Kapitel „Körper-Bild“ festgestellt, dass das Bewegungsmaterial die vorherige Bewegung mit der Materialität des Papiers verwischt und löscht. Das symbolisiert die Besänftigung der Geister, wodurch zugleich die Wirkung erzielt wird, die Vernunft zu suspendieren und das erregte Trauergefühl zu beruhigen. Die Materialität der Unterhaltungsszene, in der die Musik, der Gesang und der Tanz im ekstatischen Tempo des *kut* mittels der kollektiven kinetischen Körperlichkeit und ihrer dynamischen Bewegung vollzogen werden, haben die Funktion, das bisher Gesehene ästhetisch zu destabilisieren, zum Verschwinden zu bringen und die

Vernunft zu suspendieren, so dass die affektive, die Anwesenden ansteckende Emotion *sinmyōng* hervorgerufen wird.

Hierbei ist eine funktionale Ähnlichkeit zwischen Ritual und Theater festzustellen. Die Unterhaltungsszene erzeugt trotz der traurigen Geschichte eine entspannende und spielerische Atmosphäre sowie eine ekstatische Lebensenergie. Sie spielt somit für den transformativen *p'uri*-Prozess der Emotionalität eine konstitutive Rolle.

Zweitens, hinsichtlich des Körperbildes erfolgt die Erscheinung der Figur im Hintergrund der Unterhaltungsszene. D. h. formästhetisch gesehen, fungiert die ekstatische Unterhaltungsszene als Grund, der die vorherige Szene löscht. Die Figur wird nicht durch die Spannungsstruktur und durch die von der Figur plastisch entwickelten positiven Prozessualität, sondern durch eine entgleitende Entspannungsstruktur und negativen Prozessualität zur Erscheinung gebracht. Diese Formästhetik hängt mit dem Wirkungskonzept der *p'uri* und der emotionellen Transformation des Pathos zur Ekstase zusammen.

Die Figur und Konfiguration sowie die damit verbundene Räumlichkeit, welche aus diesem ikonischen Prozess heraus entstehen, sind als mythisch und schamanistisch charakterisiert: Zum einen mit der Konfiguration der realen Figur „Ch'un-p'ungs Frau“ und der mythischen „Imul-Brüder“ und zum anderen mit den Heilpraktikern, die die Todeszeremonie aufführen. Durch diese Konfiguration wird hier eine Übergangswelt kreiert.

Resümee:

In der Aufführung *Ch'un-p'ungs Frau* wird das *kut* nicht vollzogen und auch nicht im Vordergrund dargestellt. Es wird gezeigt, dass es sich bei dem Stück um die rituelle Transformation *p'uri* handelt. Das transformative Wirkungskonzept *p'uri* des Rituals wird als ein dramaturgisches Konzept der emotionellen Konfliktlösung verwendet. D. h. es handelt sich um die Transformation der Emotionalität, bei der die Lösung der Konflikte zustande kommt. Die Leiden, Schmerzen und das Pathos einer Frau werden durch die Gebärden, die Bewegungen und die Sprache zum Vitalen, Possenhaften und Ekstatischen transformiert. Das Stück inszeniert die Emotionalität des ekstatischen Pathos.

In diesem Sinne kann man sagen, dass das Wirkungskonzept der Transformation des *kut*, also die *p'uri* auf der Bühne als ästhetisches Performanzkonzept zur Darstellung und Lösung der Konflikte fungiert, ohne dass es dabei zu einem rituellen Charakter kommt. Es wird jedoch auf die rituellen Elemente als Inszenierungsmittel zurückgegriffen: sie weisen die funktionale Ähnlichkeit mit dem *kut* auf, aber werden auf der Bühne in variiertem Form dargestellt. Die

Adaption der rituellen Elemente fungiert auf der Bühne einerseits, wie oben erklärt, zur Transformation der Emotionalität, andererseits konstituiert die Bühnenästhetik, die als Inszenierung des Verschwindens zu bezeichnen ist: Die Figur und Figuration sowie die damit verbundene strukturelle Dynamik im Stück *Ch'un-p'ungs Frau* zeigen den mythischen Übergangsraum und sind bedingt durch das Verschwinden.

Im Stück werden die Figur „Heilpraktiker“, die einen schamanistischen Charakter hat, sowie die mythischen Figuren „Imul-Brüder“ und die Erzählung der Sage als Material verwendet. Diese Konfiguration konstituiert eine irrealen Figur und imaginative und magische Zustände. Die Bühne wird nicht mehr als empirische Welt, wo Logik und Vernunft herrschen, dargestellt, sondern sie fungiert als eine mythische Übergangswelt, so dass die tragische Geschichte spielerisch und gleichzeitig als irrealer Zustand, d. h. mythisch, vorkommt.

Die Personen werden durch die epische Anrufung zum Präsenz-Ort gerufen und treten dann mittels plötzlicher Handlungsmotive wie Flucht, Verhaftung, Tod etc. von der Bühne schnell ab. Die epische Anrufung endet mit dem dynamischen Umschlag und es kommt zum responsiven Handlungsvollzug des Verschwindens. Festzustellen ist dabei, dass die Struktur der Szene bzw. ihr rhythmischer Verlauf zurückführbar ist auf die Struktur der *kut*-Handlung, „Einladung der Gottheit – Unterhaltung – plötzliche Verabschiedung“. Damit zeigt sich eine strukturelle Ähnlichkeit zum *kut* hinsichtlich der temporären Dynamik und Responsivität.

Die Erscheinung der Figur ist hinsichtlich der ikonischen Medialität, d. h. des Körperbildes zu beleuchten. Die Figuren des Körperbildes erscheinen und entstehen aus den kollektiven Körperbewegungen, die den ekstatischen, kollektiv unterhaltenden Spielcharakter des *sinmyöngnori* mit Tanz und Gesang haben. Dieser kollektiv spielende Körper und seine dynamischen Bewegungen haben die Funktion, das bisher Gesehene ästhetisch verschwinden zu lassen und die Vernunft zu suspendieren, so dass abermals eine affektive *sinmyöng*, die die Anwesenden ansteckt hervorgerufen. Es handelt sich hierbei auch um die rituelle und repetitive Struktur und Dynamik des Verschwindens, die mit der dynamischen rhythmischen Struktur des *kut*, - der synkopischen Struktur, bei der der Anfang affektiv betont wird und die dann durch den *nori*-Charakter synkopisch zur nächsten Handlung „umkippt“- in Analogie zu setzen ist.

Außerdem fungiert diese ekstatische Unterhaltungsszene als Szene, die die vorherige Szene löscht. D. h. die Figur wird nicht durch die die Figur plastisch entwickelnde, positive Prozessualität, sondern durch die Entspannungsstruktur und die negative Prozessualität zur

Erscheinung gebracht. Diese Formästhetik hängt mit dem Wirkungskonzept der *p'uri* und der emotionellen Transformation des ekstatischen Pathos zusammen.

Das Verschwinden wird sowohl auf der Ebene des mit der epischen Anrufung verbundenen Handlungsmotivs als auch auf der ästhetischen und rhythmischen Ebene des Kollektiven permanent vollzogen. Diese Prozessualität des Verschwindens wird bis zum richtigen Tod von Ch'un-p'ungs Frau wiederholt. Das läßt sich als „Im Umweg-Verschwinden“ bezeichnen.

Das Modell der Sprache und der Sinnkonstruktion ist bei Oh immer mit der leiblichen Körperlichkeit und Lautlichkeit responsiv verbunden. Durch den körperlichen und synästhetischen Umweg wird die Sprache unlogisch, so dass es am Ende zum paradoxen Umschlag kommt und eine emotionelle Räumlichkeit entsteht, was meistens komisch wirkt. Der Sinn und die Bedeutung sind nicht eindeutig zu definieren, sondern bleiben an vielen Stellen absichtlich Rätsel und Aufgabe für den Zuschauer. In diesem Sinne hat die Sprechhandlung auf der Bühne eine ähnliche Funktion wie die Sprechhandlung im *kut*: Sie dient v. a. der Herstellung der Emotionalität. Hierbei fungiert die Sprache als zum „Verschwinden-Bringen“ der rationellen, kohärenten Bedeutungsstruktur und konstituiert eine rätselhafte und paradoxe Stimmung und emotionelle Gebärde. Die Sprache der Aufführung dient folglich der Herstellung der Befreiungsgefühle, der Vitalität und der Lebendigkeit, die sich aber auf der unterwegs verschwindenden und verirrten Prozessualität der rationalen Sprache begründet. Die Performativität des Stückes besteht in der transformativen Prozessualität, in der die Emotionalität zwischen Pathos und Ekstase oszilliert und als ekstatisches Pathos transformiert wird. Diese transformative emotionelle Prozessualität markiert sich als Inszenierung des transformativen Verschwindens.

4.2.3 Ästhetische Erfahrung der kritischen Wahrnehmung - *Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang -Meer?*

Das Fallende hat auch Flügel. (Yi Mun-yöl)

Die Aufführung *Warum sprang Simchöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* ist eine repräsentative Inszenierung von Oh, in der alle theatralen Elemente seiner Arbeiten und seines Ensemble Mokhwa verdichtet sind.⁴⁶⁴ Für die Frage des Transformationsverhältnisses zwischen *kut* und Gegenwartstheater ist das Stück gerade deswegen von Bedeutung, weil keine *kut*-Handlung und keine schamanistische Zeremonie als Material auf der Bühne direkt dargestellt werden. Gleichwohl ist die Transformation des schamanistischen Rituals auf der Bühne hinsichtlich der performativen Sinnkonstruktionsweise zu betrachten.

Hinsichtlich des Motivs gibt es jedoch einen Zusammenhang mit der rituellen Handlung bzw. mit dem Opferritual: Die Titelfigur Sim-chöng ist ein Zitat aus einer alten koreanischen Überlieferungsgeschichte, die insbesondere in dem Gemeinschaftsritual an der Ost-Küste *Eine kut-Handlung für Simchöng* in der Form des Gesangs und im p'ansori, dessen Ursprung im Schamanismus liegt, wieder zu finden ist.

Es handelt sich bei dieser Geschichte um die Tochter eines Blinden, die sich, um die Augen ihres Vaters zu heilen, einem Kapitän als Opfergabe für die Drachen der Meere verkauft und ins Indang-Meer springt. Dort wird sie zur Königin des Meeres und kann so die Augen aller Blinden heilen. In diesem Sinne handelt es sich bei dem Motiv des Theaterstücks um eine Opfergabe und ein Opferritual, die in den modernen Kontext transformiert wurden.

Die Entstehung des Theaterstücks geht aber zurück auf einen aktuellen Mordfall der 1990er, der damals die ganze koreanische Gesellschaft erschreckte. Dieses Ereignis wird in dem Stück mit der Überlieferungsgeschichte *simchöng* in Verbindung gebracht.⁴⁶⁵ Oh kritisiert mit der Adaption des *simchöng*-Materials die gegenwärtige koreanische Gesellschaft, indem er ihr vorwürft, sie sei moralisch blind, und appelliert an sie, sie möge ihre Augen öffnen. Wenn man diese Entstehungsgeschichte und die Interpretation sowie die Rezeption des Stückes ernst nimmt, lässt sich sagen, es handelt sich hierbei um eine sozialkritische Wahrnehmung und

464 H. S. Chang. 1996, S. 12.

465 In der 2. Szene blättert der Drachenkönig in einer aktuellen Zeitung: „Ein junger Mann ermordete eine schwangere Frau in der Telefonzelle, denn sie hatte ihn gebeten, schneller zu telefonieren.“ Der Drachenkönig ist entsetzt, dann plant er nach oben (auf die Welt) mit Sim-chöng zu gehen, um auf der Erde einen wahren Menschen zu finden. Er will das moralische Bewusstsein der irdischen Welt überprüfen.

Darstellung der Gesellschaft: Wie der Titel des Stückes *Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* anzeigt, ist die Handlung so konstituiert, dass Sim-chöng, die sich im Schloss des Drachenkönigs befindet und auf den Moment wartet, an dem die Blinden sehen können, von dem Drachenkönig „nach oben“ (in die menschliche Welt) mitgenommen wird und im modernen sozialen Kontext noch einmal als Opfer ins Meer springen muss. In diesem Sinne impliziert der Titel des Stückes die Frage, warum das erste Opferritual gescheitert ist und deshalb zum zweiten Mal in der modernen Zeit vollzogen werden muss. Ergibt sich die Notwendigkeit aus dem modernen Kontext? Ist es erneut zum Scheitern verurteilt?

Die Möglichkeit des Scheiterns der rituellen Handlung ist im *kut* immer vorhanden, sie gehört zur Bedingung des rituellen Vollzugs. Z. B. in der anfänglichen *kut*-Handlung des Gemeinschaftsrituals an der Westküste Koreas wirft eine Schamanin das sogenannte *sink'al*, zu Boden wie einen Würfel. Gemäß seines Falls schlussfolgerte sie, ob das *kut* glücklich enden wird. Wenn alle Messer sich symbolisch nach außen richten, bedeutet das einen positiven Verlauf. Wenn eines sich nach innen richtet, symbolisiert das Unglück, also das Scheitern des *kut*. Die Möglichkeit des Scheiterns bestimmt sich also nach dem Wahrscheinlichkeitsprinzip. Allerdings konnte ich bei meiner Feldforschung beobachten, dass die Schamanin die Messer stets solange warf, bis ein positiver Verlauf prophezeit wurde. Die Teilnehmenden des *kut* halten diese Wiederholung nicht für falsch, sondern für selbstverständlich. Die Möglichkeit des Scheiterns wird so in das Inszenierungskonzept der *kut*-Handlung integriert, wie ich im Kapitel „Körper-Gewicht“ am Beispiel der Kippfigur „Dreizack-Schwein-Konstruktion“ belegt habe. In diesem Sinne zeigt das Inszenierungskonzept von Oh eine funktionale Ähnlichkeit mit dem *kut* hinsichtlich des Körpergewichtskonzepts des Fallens, des Scheiterns und der responsiven Temporalität, die aber auf der Bühne als gesellschaftskritische Wirkung fungiert, wie ich im Folgenden zeigen werde.

4.2.3.1 Die vertikale Räumlichkeit des Fallens

Die Struktur der Aufführung besteht aus 11 Szenen. Dementsprechend wird die Bühne nach den elf Räumlichkeiten⁴⁶⁶ unterteilt. Diese Räumlichkeit besteht in einer vertikalen Konstruktion. Der Auftritt und der Abgang der Schauspieler ist meist vertikal konstruiert. Der vertikale Auftritt in dieser Aufführung ist prinzipiell analogisch mit dem traditionellen *kkoktugaksi* („Puppentheater“) - Die Figur taucht von unten nach oben auf und geht nach unten fallend ab. In der 3.Szene „Markt“ wird beispielsweise eine Vernehmung durch die Polizei dadurch in Szene gesetzt, dass zwei Polizeihelme aus Plastik, die bisher versteckt waren, mit einem Stab von unten nach oben gehoben werden. Dabei ist ein Dialog zu hören. Die Sprecher sind unsichtbar, man vernimmt nur die aggressiven Stimmen. Diese Szene ist quasi ein minimalistisches Puppentheater.

Auch in der 11. Szene „Am Hafen“ zeigt sich diese Räumlichkeit. Hierbei wird ein Bordell dargestellt, indem Kisten und Boxen auf der Bühne gestapelt werden. Die Figuren „Die Prostituierten“ erscheinen, indem sie sich aus der Kiste aufrichten, und sie verschwinden wieder, indem sie sich in der Kiste oder hinter ihr verstecken.

Die vertikale Räumlichkeit verursacht eine vertikale Wahrnehmung des Körpers: Auftritt, Abgang und die Raumausstattung sind im Bezug auf das Körpergewicht als verschwindendes Fallen und erscheinendes Aufsteigen zu verstehen. Die metaphorische Ebene des Gewichts drückt sich im Fallen, Verfallen und Scheitern aus. Die Bühne ist so konstruiert, dass die Grenzerfahrung der Wahrnehmung zwischen der Erscheinung und dem Fallen ermöglicht wird.

466 1. Die irdische Welt - 2. Das unterirdische Drachenschloss im Meer - 3. Markt - 4. In der Gasse - 5. Das Villnihaus - 6. Im Krankenhaus - 7. Spielplatz 1 - 8. Im Gefängnis - 9. Spielplatz 2 - 10. Am Hafen - 11. Im Schiff.

4.2.3.2 Das Körpergewicht des Scheiterns

In diesem Kapitel wird dargestellt, wie das Phänomen des Fallens, ausgehend von der oben beschriebenen vertikalen Räumlichkeit, hinsichtlich des Körpergewichts auf der Bühne inszeniert wird, d. h. wie das Scheitern inszeniert wird. In diesem Zusammenhang wird gezeigt, dass die rituellen Elemente wie die responsive Dynamik im Gewalt-Spielkonzept auf der Bühne verwendet werden und wie die Sinnkonstruktion des *kut* als ästhetische Erfahrung und kritische Wahrnehmung fungiert.

4.2.3.2.1 Das Fallen in der Form des Unfalls

Der Drachenkönig beobachtet einen jungen Mann als Testperson auf der Erde: Se-myöng ist ein junger naiver Mann aus dem Dorf, der auf dem Jahrmarkt arbeitet. Die erste Phase des Fallens ereignet sich als ein Unfall, bei dem Se-myöng verletzt wird: Eine Frau, eine Diebin, schneidet seine Achillessehne durch; eine Situation, die vom Drachenkönig verursacht worden ist (3. Szene auf dem Markt). Diese Szene ist gekennzeichnet durch fallende Bewegungen, denn der junge Se-myöng fällt durch die Verletzung zu Boden. Das ständige Scheitern des Aufstehens wird dabei wiederholt inszeniert.

Das nächste Scheitern: Der Drachenkönig will Se-myöng, der in ein illegales Waffengeschäft verwickelt ist und Molotowcocktails produzieren will, von seinem Vorhaben abbringen. Daraufhin steckt Sim-chöng den Arbeitsplatz in Brand. Se-myöng „fällt“ erneut als Opfer, sein Gesicht ist schwarz verbrannt. Er „sinkt“ immer tiefer und steigt sozial ab (4. Szene).

Sein Gesicht ist total entstellt. Der Schauspieler trägt eine schwarze Maske. Die Schmerzempfindlichkeit wird hier sinnlich dargestellt, indem er mit den Fingern den Verband von seiner schwarzen Haut abzieht. Synchron erzählt er von seiner gescheiterten Arbeit. Er ist auch als Reisbauer gescheitert und hat 33 Kühe verloren. Geblieben sind ihm nur Schulden (6. Szene).

In dieser Szene präsentiert Se-myöng das Spielzeug „Schlage den Igel“: ein versteckter Igelkopf schnellt hoch, und man muss auf diese Dynamik reagieren und den Igelkopf mit einem Hammer treffen. In blitzschnellem Moment ist eine Stimme zu hören: „Ohweh!“

Warum schlägst du mich? Schlag mich bitte!“ Dieser Vorgang wird in kurzen Zeitabständen wiederholt. Dieses Spielzeug ist eine paradoxe und in der Dynamik der performativen Feedback(-Schleife) modifizierte Konstruktion, denn sie widerspricht der Gewalt: „Ohweh! Warum schlägst du mich?“ Aber die „Existenz“ besteht in der Gewalt des Geschlagen-Werdens: „Schlag mich bitte!“ Se-myöng nimmt es als sein Überlebensmodell wahr, d. h. er wird selbst zum paradoxen Igelkopf-Modell. Dieses ambivalente Spiel kommt im Verlauf des Stückes in mehreren Variationen vor. Es bildet das Gewalt-Konzept für die Figuren wie der Drachenkönig und der typischen Opfer-Figur Simchöng.

4.2.3.2.2 Das Verfallen im Spielkonzept der Gewalt

In der 7. Szene „Spielplatz“ wird Se-myöng als erfolgreicher Spieler dargestellt. Der Spielplatz ist im Vordergrund der Bühne als provisorisches Schwimmbad eingerichtet, in dessen Mitte ein Volleyballnetz steht. Hinter dem Schwimmbad tanzen Frauen und Männer wie Cheerleader zu einer lauten dynamischen Musik und grellem Licht.

In dieser gelösten Stimmung befindet sich auch Se-myöng. Er trägt einen weißen Schutzhelm von der Baustelle als (Schutz-)Maske vor dem Gesicht. Er schreit voller Hoffnung: „Lass uns in die Heimat mit den 33 Kühen zurückkehren!“ Dabei tanzt er wie ein Maskentanzspieler des traditionellen Theaters. Wenn ein kleiner harter Ball (vom Baseball-Spiel) seinen Körper trifft, schießt Wasser aus seinem Körper wie aus einer Wasserpumpe. Dabei ist eine weibliche Stimme zu hören: „Ohweh! Warum schlägst du mich? Schlag mich bitte!“

Der junge Se-myöng wird unter dem Namen „Weiße Maske“ in der Zeitung bekannt. Die Menschen sind von diesem Spiel begeistert. Sein Körper mit der „weißen Maske“ ist eine lebendige, bewegte Zielscheibe, auf die die Menschen auf dem Spielplatz Baseball-Bälle werfen. Die Schmerzen treten als Wasserstrahlen aus dem Körper. Die weißen Wasserstrahlen, die weiße Maske und der dynamisch stampfende Tanz ziehen die sinnliche Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich und versetzen ihn in das paradoxe Gefühl, einerseits die Faszination an dem phänomenalen Geschehen zu erfahren und andererseits mit der Wahrnehmung der realen Grausamkeit konfrontiert zu sein.

Dieses groteske Spiel hört nicht auf: In der 9. Szene „Spielplatz 2“ bewirft ein betrunkenener Kunde, ein typischer kleiner Angestellter, die Figur „Weiße Maske“ voller Hass mit Baseball-Bällen. In dieser Szene wird die Repression des kleinen Mannes in der modernen Gesellschaft dargestellt. Die Wut des Kunden wird immer größer, zum Schluss schlägt er mit einem

Metallstab nach anderen Anwesenden. Eine Person fällt zu Boden. Die Spielsituation ist außer Kontrolle geraten und wird brutale Realität.

Das paradoxe Spielkonzept „Ohweh! Warum schlägst du mich? Schlag mich bitte!“ wird hier in variiertes Form gespielt. Der Hammer wird zum Ball, wobei die Leichtigkeit und Geschwindigkeit des Baseballs zur sinnlichen und schmerzlichen Gewalt wird. Hierbei sieht man die Oszillation zwischen der Leichtigkeit des Gewichts und dem metaphorischen Gewicht der Verletzung und der Macht. Durch das paradoxe Konzept wird das Spiel Gewalt. Der Widerstand gegen die physische und psychologische Gewalt „Ohweh! Warum schlägst du mich?“ scheitert aufgrund der paradoxen Spielregel an der Wirklichkeit, denn sie ist die Gewalt des „Schlag mich bitte!“ Der Traum ist gescheitert und endet mit dem Umfallen der verletzten Körper in dieser paradoxen Situation.

Die elementare Sinnlichkeit wird durch das sprudelnde Wasser und die sinnliche Wahrnehmung der verwundeten Körperlichkeit dargestellt, die im Prozess des Scheiterns zur Erscheinung kommt. Man nimmt hierbei die Körperlichkeit wahr, die immer verletztter und verfallener wirkt.

Fazit: In dieser Szene wird die Transformation des Spielkonzeptes „Ohweh! Warum schlägst du mich? Schlag mich bitte!“ zum Gewaltkonzept dargestellt, wobei das Maskenspiel mit der weißen Maske und ein psychologisches Rollenspiel vollzogen wurden. Diese Spielkonzepte verkörpern Gewalt: Die ästhetische und dynamische Leichtigkeit des Spiels werden durch das Ballwerfen in Szene gesetzt, dessen Vollzug aber weitere gewalttätige Unfälle erzeugt. Hierbei wird sowohl das physische Phänomen des Fallens und das metaphorische Körpergewicht, das Scheitern der Hoffnung eines jungen Menschen und das Verfallen der Gesellschaft auf ambivalente Art und Weise verkörpert.

4.2.3.2.3 Das-Sich-Fallen-Lassen in der Form des Geiselspiels

Die Darstellung des grausamen Fallens/Scheiterns eines Lebens/des „Traums“ geht über die individuelle Ebene der 2. Phase hinaus und erfasst die kollektive Ebene bzw. den kollektiven Körper: Die letzte Phase des Fallens/Scheiterns zeigt, dass man am Ende das eigene Körpergewicht verliert und sich fallen lässt und vergeht. Das kollektive Körpergewicht wird hier durch den verzweifelten Selbstmord einer Prostituierten verkörpert.

In der 11. Szene „Im Schiff“ zeigt sich das endgültige Fallen von Se-myöng. Er entführt die Prostituierten und zwingt sie einen (Spiel-)Vertrag zu schließen: Die einzelnen Prostituierten stellen sich nach und nach im Live-TV vor und betteln um ihre Rettung: „Wer kann mich retten, meine Schulden bezahlen?“ Die männlichen Schauspieler in weiblichen Kostümen nennen nach und nach die Summe der Schulden und erzählen ihre Geschichte auf individuelle Art und Weise. Nach den Spielregeln des Vertrags gilt: Wenn keiner anruft, muss die Prostituierte ins Meer springen. 47 Prostituierte mussten bereits springen. Sim-chöng steht auch vor der Kamera und bittet verzweifelt um die Rettung der anderen. Sie springt zum zweiten Mal ins Meer. Damit vollzieht sie ein Opferritual für das Leben der anderen. Dabei zieht sie den Geiselnahmer Se-myöng mit sich in die Fluten.

In diesem Moment wollen die übrigen Prostituierten aus Solidarität mit ihren toten Kolleginnen ebenfalls ins Meer springen. Dabei bedecken sie ihren Oberkörper mit ihrem langen Faltenrock. Die hoch erhobenen Arme und die amorphosen verschleierte Oberkörper erzeugen eine Spannung. Kurz vor dem kollektiven Selbstmord klingelt das Telefon. Alle erstarren voller Hoffnung. Es ist die Stimme eines jungen Mädchens zu hören: „Hallo, ich bin 18 Jahre alt, aus einem Dorf, darf ich bei euch mitmachen? Meine Schulden betragen nicht viel.“

Das erzeugt eine oszillierende Wahrnehmung der gegensätzlichen Richtungen des Fallens. Die Augen der Frauen sind dabei geschlossen. In dieser „blinden Situation“ der Verzweiflung fungiert der Anruf des Mädchens als dynamischer Stoß zum definitiven Fallen, Verfallen und Verzweifeln. Hierbei ist die oben beschriebene vertikale Räumlichkeit der Bühne konstitutiv, weil sie eine vertikale Wahrnehmung des kinetischen Körpers erzeugt und das ästhetische Fall-Phänomen imaginär hervorbringt.

Die sozialkritische Wahrnehmung und Darstellung der Gesellschaft bzw. die damit verbundene Ästhetizität der Aufführung *Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* beruhen auf dem Konzept des Körpergewichts des *kut*, für das Sinnkonstruktionskonzept und die damit verbundene ästhetische Dynamik konstitutiv sind. D. h. bedingt von der bisher vollzogenen Prozessualität des allmählichen Fallens wird durch die im Feedbackschleifen-Prinzip begründete Temporalität ein dynamisches Widerstandsbewusstsein produziert und somit ein gegen das tiefe Fallen gerichtete kritisches Bewusstsein.

Die Aspekte der Prozessualität und Temporalität sind hier auf die performative Ritualität des *kut* zu beziehen: Denn in dieser Aufführung wird die Ambivalenz des Körpergewichtes, die auf die Kippfigur „Dreizack-Schweine-Konstruktion“ des *kut* zurückführbar ist, als rituelle Temporalität adaptiert.

Zum ambivalenten Körpergewichtskonzept:

Der Sinn des Stückes wird nicht durch die kohärente Handlung und synthetische Konstruktion konstituiert, sondern durch die ästhetischen Mittel als Nachklang der kritischen These gebildet. Diese ästhetische These zeigt sich im ambivalenten Inszenierungskonzept des Körpergewichtes.

Die performativ hervorgebrachte Ambivalenz ist in der Verkörperung der Figuren zu erkennen: Die Figur „Drachenkönig“ kritisiert das aktuelle Weltgeschehen und will den moralischen Verfassung der Menschen überprüfen, er sucht einen wahren Menschen, bzw. die Wahrheit. In diesem Sinne ist seine Identität die eines Wahrheitssuchenden der Geschichte. Andererseits ist er der Machthaber, der das Leben von Se-myöng kontrolliert. Denn die Unfälle lassen sich als direkte und indirekte Eingriffe des Drachenkönigs verstehen. Er fungiert als Regisseur und Schöpfer der gewalttätigen und grausamen Spielkonzepte. Seine Machtausübung geht bis zum Menschenhandel. D. h. hier wird sowohl die Macht des Schöpfers des Gewalt-Spielkonzepts repräsentiert als auch die Figur des Wahrheitssuchenden. Die Ambivalenz besteht gerade darin, dass sein Lösungskonzept selbst ein Konzept der Gewalt ist.

Ferner ist auch die Figur Sim-chöng ambivalent. Sie ist die Mithelferin des Drachenkönigs, die sich einen naiven Anschein gibt. Aber sie tritt aus ihrer Rolle hinaus: Sie zeigt sich gerade aufgrund ihrer menschlichen Naivität als subversiv und widerstandsfähig. Sie ist die Verkörperung des ambivalenten Spielkonzeptes analog der stimmlichen Figur des Spielzeugs „Ohweh! Warum schlägst du mich?“ Ihr Widerstand scheitert und sie wird ein freiwilliges Opfer, „Schlag mich bitte!“ Ihre uneigennützig Handlung, sich selbst zu opfern, ruft eine responsive Wirklichkeit hervor, die den zurückgebliebenen Prostituierten (sowie den Zuschauenden) menschliche Skrupel abverlangt.

Der Aufstieg des kritischen Bewusstseins bildet zusammen mit dem komplementären Fallen des kollektiven Selbstmordes eine responsive und ambivalente Dynamik.

Ferner zeigt sich der ambivalente Charakter durch die Dynamik des physischen und ästhetischen Fallens:

Im Kapitel „Lass uns hier spielen und dann weiter gehen!“ wurde der kollektive Spielcharakter *sinmyöng* und das darauf bezogene Rhythmusprinzip in der Struktur des Rituals dargelegt. Dabei konstatierte ich, die *sinmyöng* des kollektiven Spiels beruhe hinsichtlich des Zeit-Raum-Verhältnisses auf dem synkopischen Rhythmus „Lass uns hier spielen und dann weitergehen“. In der Aufführung *Warum sprang Simchöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* zeigt sich ebenfalls diese rhythmische Struktur und Temporalität: Der Prozess des Fallens von Se-myöng strukturiert sich folgendermaßen: Die erste Phase beginnt mit dem Unfall. Die mittlere Phase des Fallens beginnt mit dem Motto „Lass uns in die Heimat mit 33 Kühen zurückkehren!“ Solch hoffungsvolle Sätze stehen jeweils am Anfang eines Spiels; z. B. vor dem Spiel mit dem Ball und der weißen Maske: „Lass uns die Kuh fangen gehen“; sowie vor dem Geiselspiel in der letzten Phase: „Lass uns Schiff fahren gehen“. Die rhythmische Formel „Lass uns....“ erzeugt einen synkopischen affektiven Anfang der jeweiligen Szene, danach kommt es zur gewalttätigen Körperlichkeit. Diese Abfolge wird mit dem Umschlagsmoment des tieferen Fallens und Umkippens abrupt beendet. Diese Struktur und das Verhältnis zwischen dem Prozess und der Temporalität lassen sich zurückführen auf die Struktur und den synkopischen Rhythmus des *kut*.

Die Performativität der rituellen rhythmischen Elemente im *kut*, die sich durch den ekstatischen transformativen Spielcharakter *sinmyöng* auszeichnen, wird auf der Bühne transformiert. Daraus ergibt sich auf der Bühne ein ähnlicher Spielcharakter, aber in einem anderen Kontext. In diesem Sinne werden die rhythmischen Elemente des *kut* auf der Bühne als theatrales Spielkonzept und als performative Mittel verwendet.

Das Wirkungskonzept der *sinmyöng* fungiert hier nicht als transformative *p'uri*-Handlung, in der die emotionellen Konflikte gelöst werden, auch nicht zur Gemeinschaftsbildung durch die Herstellung der Harmonie, sondern sie dient hier der kritischen Wahrnehmung der Gesellschaft und als ästhetische Erfahrung der kritischen Wahrnehmung.

Die rhythmischen Elemente des *kut*, bzw. ihre Temporalität und die darin enthaltende responsive Dynamik, werden als formästhetische Elemente zur Sinnkonstruktion verwendet.

Resümee: Die Aufführung *Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* zeigt auf der Bühne keine *kut*-Handlung und keine schamanistische Zeremonie. Jedoch geht das Motiv des Stückes zurück auf das Opferritual und die Menschen-Opfergabe der

koreanischen Überlieferungsgeschichte *Geschichte von Sim-chǒng*. Dieses Motiv wird auf der Bühne im modernen Kontext transformiert, wobei eine Kritik der verfallenden Gesellschaft, die immer noch Opfer fordert, geübt wird. In diesem Zusammenhang ist die Transformation des schamanistischen Rituals auf der Bühne hinsichtlich der gesamten Sinnkonstruktion zu erkennen:

Die sozialkritische Wahrnehmung und Darstellung der Gesellschaft bzw. die damit verbundene Ästhetizität der Aufführung *Warum sprang Sim-chǒng zum zweiten Mal in das Indang-Meer?* beruhen auf dem performativen Konzept des Körpergewichts des *kut*. Dieses Sinnkonstruktionskonzept und die damit verbundene ästhetische Dynamik, die ich anhand der „Dreizack-Schweine-Konstruktion“ im Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang an der Westküste Koreas hinsichtlich des Körpergewichts analysierte, ist in der Aufführung von Oh wieder zu finden. Das Fall-Phänomen der Kippfigur, bzw. die Möglichkeit des Scheiterns, und ihre rhythmischen rituellen Elemente werden auf der Bühne als Gewalt-Spielkonzept transformiert.

Festzustellen ist hierbei; erstens, dass in der Inszenierung von Oh rituelle Elemente einbezogen werden und sie eine ähnliche Funktion hinsichtlich des Performanzkonzeptes haben. Aber das ambivalente Sinnkonstruktionskonzept, das Spielkonzept mit dem rituellen Rhythmus des Fallens und die responsive Temporalität fungieren nicht im Sinne der transformativen *puri*-Handlung oder Konfliktlösung. Sie erhalten auf der Bühne des Gegenwartstheaters vielmehr die Funktion des Wirkungskonzepts zur gesellschaftskritischen Wahrnehmung und Darstellung.

4.3 Das Ereignis des Gefühls - Das Theater von Yi Yun-t'aek

Betrachtet man Oh T'ae-sök als einen der Vorläufer der Rezeption des *kut*, dann gehört der Dramatiker und Theaterregisseur Yi Yun-t'aek (geb. 1952) zu der nächsten Generation, die sich mit dem *kut* auseinandersetzt und damit eine bedeutende Stellung im Gegenwartstheater Koreas einnimmt. Bekannt wurde Yi in Korea durch das Stück *Ogu-Totenritual* (1989), in dem er das *kut* in Form der Komödie rezipiert. Sein Theater etablierte sich insbesondere seit den 1990er Jahren in Korea. Er gehört zu den international am meisten beachteten Regisseuren und Künstlern Koreas.⁴⁶⁷ Seine Inszenierungen wurden in Deutschland, Frankreich, den U.S.A, Russland und Japan aufgeführt und erhielten auch dort starke Resonanz: Anlässlich Yis Hamlet-Inszenierung⁴⁶⁸ schrieb z. B. der Tagesspiegel: „Die Darsteller zeigen, im Zusammenwirken mit asiatischer und europäischer Musik, bei warm getöntem Licht die Freude am körperlichen Spiel. Erstaunenswert meistern sie Gefühlsumschwünge [...] Stürmischer Beifall.“⁴⁶⁹

Die Theaterarbeit von Yi besteht im Wesentlichen aus vier Bereichen: Er arbeitet als Dramatiker/Werkbearbeiter, als Theaterregisseur, als theaterkritischer und -theoretischer Essayist⁴⁷⁰ und als Schauspielmethoden-Lehrer. Die theatertheoretische Leistung sowohl auf der Ebene des Theaterästhetischen als auch für die Schauspielmethode steht für sich und korrespondiert zugleich mit seiner Theaterpraxis.

Die Theaterstücke und Inszenierungen von Yi zeigen verschiedene Facetten und ein weites Spektrum: Von den Inszenierungen, in denen die traditionellen Elemente des schamanistischen Rituals sowie des Maskenspieltanzes, des *p'ansori* („Musiktheaterform“) etc. in moderner Form adaptiert werden, bis zu den „postmodernen“⁴⁷¹ bzw. „avantgardistischen“⁴⁷² Inszenierungen. Diese Vielfalt und Breite drücken sich auch in Yis Tätigkeiten als Dichter, Kritiker und im Bereich des Fernsehens, der Inszenierung von

⁴⁶⁷ Seine Theaterstücke wurden bereits in andere Sprachen übersetzt, z. B. ins Deutsche. Siehe Yi, Yun-t'aek: *König Chönsan. Drei Theaterstücke. Theater der Zeit*. Berlin: 2003.

⁴⁶⁸ Aufgeführt im Mai 1998 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

⁴⁶⁹ Funke, Christopf: *Der Atem der Geister*. In: *Der Tagesspiegel* vom 06.05.1998.

⁴⁷⁰ Vgl. Yi Yun-t'aek (2003 j). *Yi, Yun-t'aek yŏn'gŭngnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek. Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003.

⁴⁷¹ H. G. Yi 2002. S. 255-271.

⁴⁷² Park, Yong-jae: *Yi Yun-t'aeng-non. Haech'e, pangböb, chinsil (Theorie über Yi Yun-t'aek - Dekonstruktion, Methode und Wahrheit)*. In: Yi, Yun-t'aek: *Ulta, pukch'ida kŭrigo utta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul : 1993, S. 16-20. S. 16.

Musicals und im Filmemachen etc. aus, so dass er auch als „Kultur-Guerilla-Kämpfer (*munhwa guerilla*)“ seines Landes bezeichnet wird.⁴⁷³

Nach Kim ist die bisherige Theaterarbeit von Yi in drei Aspekte zu kategorisieren:

Erstens, die Stücke wie *Ogu- chugüm-üi hyöngsik* (*Ogu-Totenritual*) (1989), *Ömöni* (*Mutter*) (1996) und *Munjejök ingan Yönsan* (*König Yönsan*) (1996) etc., in denen das *kut* adaptiert wird. Zweitens, die Inszenierung westlicher klassischer Dramen wie *Hamlet* von Shakespeare (1996), *Tote Klasse* von Kantor (1994), *König Lear* von Shakespeare, *Faust* von Goethe (1996). Sie werden durch Yis Werkbearbeitungen „koreanisiert“, indem Yi die Texte in den Rhythmus der koreanischen Sprache überträgt und im koreanischen Kontext neu interpretiert. Drittens, kann man in seiner ersten Phase in den Stücken *Simin K* (*Bürger K.* 1988), *Der Auftrag* von Heiner Müller (1990), *Pabogaksi* (*Narrenbraut* 1993) und *Uri-ege-nün tto tarün chöngbu-ga itta* (*Wir haben eine andere Regierung*) (1996) eine sozialkritische Intention feststellen.⁴⁷⁴

Chang⁴⁷⁵ unterscheidet vier Aspekte in Yis Theaterarbeit: Der 1. und 2. Aspekt haben Berührungspunkte mit der oben erwähnten ersten und zweiten Kategorie von Kim. Als dritte Kategorie nennt Chang die Theatralisierung der Personen, die der koreanischen Geschichte entnommen sind, z. B. die Stücke *König Yönsan* (1996), *Na-nün nuguya* (*Wer bin ich?*) (1998) *Sigolsönbi Cho Nam-myöng* (*Der Landgelehrte Cho Nam-myöng*) (2001). In diesem Kontext verweist auch Kim auf die Verkörperung der handelnden und intellektuellen Figur in Yis Stücken, die in die Weltereignisse kritisch eingreift und „die Zeit der Krisen durchquert“.⁴⁷⁶

Viertens, ist der Unterhaltungscharakter zu nennen, der in allen Arbeiten Yis prägend ist, insbesondere aber im *taejungyön 'gük* (*Massentheater*) wie dem *Ogu-Totenritual* (1989), *Die Mutter* (1999), *Nunmur-üi yöwang* (*Königin der Tränen*) (1998), *Yuranggükkan* (*Wandeltheatergruppe*) (2003), *Sarang-e sok-ko ton-e ul-ko* (*Von der Liebe betrogen, wegen des Geldes geweint*) (1995).⁴⁷⁷ Hinsichtlich des Unterhaltungscharakters weist Im auf eine

⁴⁷³ Vgl. N. S. Kim. 2004. S. 90. Yi Yun-t'aek arbeitete als Künstlerischer Direktor am Nationaltheater Koreas und unterrichtet als Professor im Fach „Performing Arts“ an der Universität Sönggyunkwan in Seoul. Er ist tätig als Künstlerischer Direktor des Ensembles „STT“ (Straßen Theater Truppe) und des Urigük-Instituts.

⁴⁷⁴ Kim, Yu-mi: *Se kallae kil* (*Drei Wege*). In: *Yi Yun-t'aek kongyön'daebonjönjip* (*Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek*). Hg. von Yön-ho Sö und Nam-sök Kim. Bd. 5. Seoul: 2006, S. 235-245.

⁴⁷⁵ Chang, Wön-jae: *Yi Yunt'aek-üi chakp'um segye* (*Die Welt der Werke Yi Yunt'aeks*). In: Yön-ho Sö und Nam-sök Kim (Hg.). Bd. 9. Seoul: 2006, S. 233-246, hier S. 236.

⁴⁷⁶ Kim, Nam-sök: *Sesang-ül pakhinün saramdül* (*Die Welt erleuchtende Menschen*). In: Yön-ho Sö und Nam-sök Kim (Hg.). Bd. 8. Seoul: 2006, S. 277-290.

⁴⁷⁷ Chang. 2006. S. 236.

Wendung in Yis 20-jähriger Theaterarbeit hin, nämlich auf die Wendung zur Unterhaltung und zur Konzentration auf den Spielcharakter.⁴⁷⁸

Die oben erwähnten Kategorisierungen und Charakterisierungen von Yis Theaterstücken sind sicherlich relevante Komponenten seiner Theaterästhetik und wichtige Versuche, seine Arbeit in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Dennoch verbleibt dieser Forschungsstand zu Yis Theaterarbeit in einem fragmentarischen Hinweisscharakter und verdeutlicht kaum das affektive und totale Theaterkonzept Yis im Bezug auf das *kut*.

Yi Yunt'aek ist ein noch im Entwicklungsprozess stehender zeitgenössischer Regisseur, deshalb scheint eine systematische Darstellung seines Theaterkonzepts noch nicht möglich zu sein. Trotzdem ist erkennbar, dass die Bezugnahme auf das *kut* bzw. den koreanischen Schamanismus eine Kontinuität in Yis 20-jähriger Theaterarbeit ist. Sie ist von seiner anfänglichen Regiearbeit, z. B. *Sanssitkim (Reinigung, 1987)*, über *Ogu-Totenritual (1989)*, *König Yösan (1995)*, *Hamlet (Shakespeare, 1996)*, *Mutter (1999)*, *Ch'ohon (Errufung der Seele)* bis heute in der Inszenierung *Chebi (Die Schwalbe; Musiktheater; 2005)* und *Mutter Courage und ihre Kinder* von Brecht (2006) beobachtbar.

Insbesondere das Stück *Ogu-Totenritual* wird seit 18 Jahren von seinem Ensemble regelmäßig aufgeführt und dabei stets variiert.⁴⁷⁹ Der Theaterwissenschaftler Sö bezeichnet das Theater von Yi aufgrund genau dieses Stückes als „zukuntorientiertes Theater“, weil es eine neue Methodik zur Erkenntnis des Lebens bietet. Diese neue dramaturgische Methode sei, so Sö, der Schlüssel zu einem neuen Theater bzw. zum „zukuntorientierten Theater“.⁴⁸⁰ Diese Ansicht Sös nehme ich als Ansatz, um das Theaterkonzept Yis darzustellen und insbesondere das Transformationsverhältnis vom *kut* zum „zukuntorientierten Theater“ zu reflektieren.

Im folgenden Kapitel wird mit Blick auf die Ausgangsfrage nach dem Transformationsverhältnis der Performativität des *kut* zur Inszenierung von Yi zum einen anhand von Yis Theaterschriften⁴⁸¹ das Theaterverständnis Yis im Bezug auf das *kut* veranschaulicht, wobei gezeigt werden soll, dass sein wirkungsästhetisches Theaterkonzept und das Theatralitätsmodell auf der Übergangskonzeption der Krise des *kut* und auf seiner

⁴⁷⁸ Im, Chun-Sö: *Nori-üi kwihyang hogün chönhyang? (Rückkehr oder Wendung zum Spiel?)*. In: Sö Yön-ho Kim und Kim Nam-sök (Hg.). Bd. 6. Seoul: 2006, S. 211-227.

⁴⁷⁹ Sö, Yön-ho: *Yöksa-üi nun, kwangdae-üi yölchöng, si chöngsin (Blick auf die Historie, die Leidenschaft des Narren, Geist der Poetik)*. In: Sö Yön-ho Kim und Kim Nam-sök (Hg.). Bd. 2. Seoul: 2006. S. 227-236.

⁴⁸⁰ Ebd. S. 235-236.

⁴⁸¹ Vgl. Yi (2003 j).

transformativen Zeitlichkeit beruhen, und zum anderen, anhand Aufführungen wie *Ogu-Totenritual*, *Narrenbraut*, *Hamlet* und *König Yösan*.

4.3.1 Das transformative Theatermodell im Bezug auf das *kut*

Im Aufsatz *Die Wunde des Theaters, die durch Dekonstruktion operiert werden muss* (1990)⁴⁸² definiert Yi den Begriff „Dekonstruktion“, der in seiner Theaterästhetik eine zentrale Rolle spielt. Der Begriff sei nicht im Sinne Derridas gemeint, sondern im allgemeinen Sinne als Auseinandernehmen. Die Dekonstruktion sei „das Auseinandernehmen zur Öffnung der geschlossenen Gesellschaft und der Kultur, [...] das aber als Übergangsidee zu betrachten ist.“⁴⁸³ Dieser Dekonstruktionsgedanke geht von der „Theaterkrise der 1990er in Korea“ aus, die Yi als „Wunde“ diagnostiziert, an der mit dem Geist der Dekonstruktion eingegriffen werden müsse.⁴⁸⁴ Yi definiert den Geist der Dekonstruktion als „Experimentiergeist zur Rekonstruktion der wahren Zukunft durch das dekonstruktive Auseinandernehmen des falschen Inhaltes und der Form unseres Zeitalters.“ Die Dekonstruktion sei „eine revolutionäre Energie und eine offene Perspektive, die den Horizont der progressiven Kultur eröffnet.“⁴⁸⁵ Dieser dekonstruktiv hergestellte Übergang orientiert sich an einem offenen zukunftsorientierten Theater.

In dieser Überlegung Yis ist seine Erkenntnis und sein Bewusstsein der kritischen Situation und der Zeit der Krise zu erkennen. Das Bewusstsein der kritischen sozialen Phase und der Veränderungsnotwendigkeit der aktuellen theaterästhetischen und -praktischen Lage und die damit verbundene Diagnose und die Lösungsvorschläge sind nicht nur in dieser Schrift, sondern auch in den anderen Schriften durchgehend zu beobachten. Die Dekonstruktion soll als ein „geistiges Rezept“ im kulturellen Kontext⁴⁸⁶ und als ein Rezept für die Diagnose der Krise dienen.

In Bezug auf die Tradition bzw. auf das *kut* propagiert Yi, dass die gegenwärtigen Theatermacher die Kluft zwischen der Tradition, den traditionellen Theaterformen und dem modernen Theater überwinden sollen, die durch die gewalttätige Einführung des westlichen

⁴⁸² Yi, Yun-t'ae (2003 h): *Haech'e chöngsin-üro toryönaenün yön'gük-üi hwanbu* (*Die Wunde des Theaters, die durch Dekonstruktion behandelt werden muss*). In: Yi (2003 j). S. 10-18.

⁴⁸³ Ebd. S. 11.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 10.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 11.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 11.

naturalistischen Sprechtheaters entstanden sei. Auf der Suche nach der eigenen kulturellen Identität soll das kulturelle Erbe rezipiert, aber die Tradition nicht wie in einem Museum ausgestellt werden, sondern sie solle zuerst „dekonstruiert und dann auf der Bühne neu schöpferisch rekonstruiert und transformiert werden.“⁴⁸⁷

Ferner soll der Weg zur Überwindung der Krise des Theaters in der postindustriellen Massengesellschaft der 1990er Jahre ausgehend von der Tradition, jedoch in eigenständigen modernen Theaterformen entworfen werden. Die „Dekonstruktion der Tradition und die kreative Rekonstruktion“ sind Yis Transformationsformel, durch die das verloren gegangene ästhetische Prinzip des *kut* wiederbelebt werden soll.⁴⁸⁸ Die Suche nach der koreanischen Theatralität bedeutet keine nationalistische Idee, sondern zielt auf eine Transformation der traditionellen Elemente für die heutige Bühne. In diesem Sinne soll die De/Rekonstruktion des *kut* entsprechend der Modernität kreiert werden, mit der eine die spezifische Kultur übergreifende Allgemeinheit zur Tage tritt.⁴⁸⁹ Hierbei wird die Transformation des *kut* mit dem Anspruch einer allgemeinen Kommunikationsmöglichkeit auf der Ebene des Welttheaters konzipiert. In dieser Hinsicht ist auch die Adaption des *kut* bei der Inszenierung ausländischer westlicher Dramen zu verstehen.⁴⁹⁰

Das Modell „Dekonstruktion“ ist als Übergangsphänomen und -methode zu begreifen, die als eine zukunftsorientierte und progressive Kultur eröffnendes Konzept rekonstruktiv kreiert werden soll. Das erkenntnistheoretische heuristische Modell der rekonstruktiven Dekonstruktion fungiert hier als ein transformatives wirkungsästhetisches Krisenkonzept und hat als analogische Diskursleistung den Begriff der „Krisis“.⁴⁹¹ Denn das transformative Krisen-Konzept, das im *kut* erkennbar ist - d. h. die vorhandene kritische Situation, die davon ausgehende Abgrenzung, die Herstellung der Transformation durch das liminale Übergangskonzept und die Inkorporierung der neuen Wirklichkeit als neue Instanz zeigt sich in den folgenden Aspekten:

⁴⁸⁷ Siehe Protokoll des Workshop-Seminars *Uri-üi yön'güksöng-ül ch'ajasö* (Die Suche nach der koreanischen Theatralität). In: *Urigük yön'gü 2* (Erforschung des koreanischen Theaters 2). Hg. v. Urigük Institut. Zeitschrift 5. Seoul: 1995, S. 11-90.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 11-90 und siehe Protokoll der Diskussion zum Thema *Haeogük-üi suyong-gwa han'guk yön'gük* (Rezeption des ausländischen Theaterstückes und koreanisches Theater). In: *Urigük yön'gü* (Forschung des koreanischen Theaters). In: Forschung des koreanischen Theaters 3. Hg. v. Urigük Institut. Zeitschrift 3. Seoul: 1994, S. 9-36.

⁴⁹⁰ Yi, Yun-t'aek: *Chigüm ikot uri-üi yangsik-iran myöngje* (These über das Konzept des Heute, Jetzt, des Wir). In: Yi (2003j). S. 104-112, hier S. 104.

⁴⁹¹ Vgl. Grünenwald, Hennig und Pfister, Manfred (Hg.): *Krisis*. München: 2007.

A) Die transformative Rekonstruktion „Alltäglichkeit – Nicht-Alltäglichkeit – kreative und neue Alltäglichkeit“

In den Schriften *Die Suche nach der Theatralität im Hier und Jetzt* (1991) und *Das politische Theater von Heute und Jetzt*⁴⁹² beschreibt Yi ausgehend von dem Re/Dekonstruktionsmodell, seine Auffassung der Theatralität mit der Formel „Alltäglichkeit – Nicht-Alltäglichkeit – neue Alltäglichkeit“. In diesem Theatralitätskonzept ist eine transformative Struktur, insbesondere hinsichtlich der Zeitlichkeit zu erkennen.

Die Theatralität beruht bei Yi auf der Alltäglichkeit des Menschen, die routinemäßig chronologisch abläuft. Bei der alltäglichen Wirklichkeit von Heute und Jetzt wird angesetzt, sie wird in der Form der „Nicht-Alltäglichkeit“ getrennt und dekonstruiert“. Danach soll die ästhetische Integration zur neuen alltäglichen Wirklichkeit stattfinden, in der eine neue Wahrnehmung der Lebensumstände/-welt und die damit verbundenen neuen Erkenntnisse und emotionelle Ergriffenheit ermöglicht werden.⁴⁹³ Es handelt sich hierbei um die Darstellung und Wahrnehmung einer neuen Wirklichkeit, die transformativ in Erscheinung tritt.

In diesem Theatralitätsmodell der Alltäglichkeit sind zwei Aspekte zu beobachten. Zum einen die Zeitlichkeit, die eine schöpferische Rolle spielt, zum anderen die Frage des „Lebens“. Anders formuliert handelt es sich hierbei um das Verhältnis zwischen Lebens(zeit) und Kunst(zeit). Yi definiert Alltäglichkeit als eine linear vorstellbare chronologische Zeit, die als physikalische Uhrzeit der Alltäglichkeit, im Sinne von Bergson als „leere räumliche Zeit“ zu verstehen ist. Dahingegen ist die transformierte Alltäglichkeit hinsichtlich des Zeitmodells von Bergson als eine durch das Kunstmittel erlebte Zeit zu betrachten.⁴⁹⁴ Diese erlebte Zeit wird ermöglicht durch die Darstellung der „Nicht-Alltäglichkeit“. Das Modell der theatralen Alltäglichkeit ist daher im Sinne von Bergson als „Dauer“ der Verwandlung, als erlebte Zeit zu verstehen. Denn das Modell strukturiert sich in der prozesshaften Verwandlung, und diese findet in der transformativen Übertretung und Differenz zwischen der Alltäglichkeit und Nicht-Alltäglichkeit statt. Die konkrete alltägliche Emotion und Handlung ist für Yi der Beginn der Imagination. Diese soll dekonstruiert und in der Nicht-Alltäglichkeit rekonstruiert werden, in der „die Wiederkehr der nicht-alltäglichen, phantastischen und mythischen

⁴⁹² Yi, Yun-t'aek (2003 b): *Chigüm ikot uri-üi chöngch'igük* (*Das politische Theater von Heute und Jetzt*). In: Yi (2003j). S. 19-39.

⁴⁹³ Yi, Yun-t'aek (2003 b). S. 19-39. S. 32-34.

⁴⁹⁴ Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: 1991, S. 70.

Imagination“ stattfindet.⁴⁹⁵ Dieser Aspekt der „Wiederkehr der Imagination“ wird mit dem Begriff der „*Hwŏnjak kidam isŏl*“ (‘die fantastische, nicht-realistische, groteske Darstellungsmethode des traditionellen Romans oder der Überlieferungsgeschichte in Korea’) erklärt:⁴⁹⁶ Die Nicht-Alltäglichkeit soll mittels der Fantasie theatralisiert werden. Das bedeutet, Yi erklärt den Begriff „Nicht-Alltäglichkeit“ mit dem westlichen literaturtheoretischen Begriff „Fantastik/fantastique, das Fantastische“, ein Begriff, der etymologisch auf dem Wort „Geisterbesessenheit“ beruht.⁴⁹⁷ Dann soll die Rückkehr in die Wirklichkeit des Alltags dargestellt werden, wodurch die neue Wahrnehmung des Alltags zustande kommt, was Yi als „neue, dritte Alltäglichkeit“ bezeichnet. Dieses transformative Theatralitätsmodell erklärt er anhand der Analyse von Ohs Stück *Das Mondlicht am Fluss Paengma*, das in der vorliegenden Arbeit in Hinsicht der transformativen rituellen Struktur „Trennung – Transformation – Integration in die neue Lebensgemeinschaft“ untersucht wurde.⁴⁹⁸

Es handelt sich hier um ein Kunstmodell, wobei die Theatralität durch die transformativ erlebte Zeit entsteht. Das Kunstmodell dieser Theatralität besteht gerade darin, dass das Theater hier als „ein Stück Leben“ und als ein Hier und Jetzt, wie „live“ wahrgenommen wird. Aber das wird gerade dadurch erlebbar gemacht, dass das Gezeigte nicht als das Leben oder als Nicht-Alltäglichkeit dargestellt wird,⁴⁹⁹ sondern durch die transformative dritte Alltäglichkeit in Erscheinung tritt und wahrgenommen wird. Der Theatralitätsmodell „Alltäglichkeit – Nicht-Alltäglichkeit – kreative und neue Alltäglichkeit“ enthält folglich das Transformationsverhältnis von Leben zu Kunst.

B) Das transformative Übergangskonzept der De/Rekonstruktion steht auch mit dem sozio- und kulturkritischen Krisenbewusstsein in Verbindung. Yi bestimmt das Wesen und die soziale und kulturelle Funktion des Theaters bzw. des Theatermakers/Künstlers/Intellektuellen in Bezug auf das *kut* und den Schamanen.

Bei der Überlegung zur gesellschaftlichen Beziehung und Position des Theatermakers geht Yi von seinem Verständnis des Wesens des Schamanen aus.

⁴⁹⁵ Yi, Yunt’aek (2003, c): *Chigŭm ikot uri-ŭi yŏn’gŭksŏng-ŭl ch’ajasŏ* (Die Suche der Theatralität im Hier und Jetzt). In: Yi (2003 j). S. 58-67.

⁴⁹⁶ Das wird auch in der folgenden Schrift konstatiert: Yi, Yun-t’aek: *Muŏs-i yŏn’gŭk-chŏg- inga, muŏs-i han’guk-chŏg- inga* (Was ist das Theatrale und was ist das Koreanische?). In: Yi (2003 j). S. 77-103.

⁴⁹⁷ Yi. (2003 d), S. 96.

⁴⁹⁸ Ebd. S. 96-97.

⁴⁹⁹ Vgl. Meyer, Petra Maria: *Akkustische Kunst – Live Event – authentisches Leben*. In: *Rundfunk und Geschichte*. 25. Jahrgang, Nr. 4, S. 229- 237.

Nach ihm soll das Theater/der Theatermacher wie der Schamane als „Antithese“ zur Gesellschaft fungieren. „Der Schamane ist ein kosmisches Wesen, das die Menschen aus dem materiellen Feld zur Räumlichkeit der Seele führt. Wenn das gesellschaftliche System gewaltsam funktioniert, spielt der/die Schamane dabei die Rolle der Antithese. [...] Wenn Krise und Chaos herrschen, mischt er sich ein und stellt das Gleichgewicht her.“⁵⁰⁰ „(Der Schamane) kontrolliert die profane Macht mit seinem Vorstellungsvermögen, seiner Imagination und der aphorismusartigen Prophezeiung.“ Der Schamane „liest und analysiert den Zustand und das Gefühl des Volkes. [...] Er ist der die Seele des Menschen mit dem Jenseits vermittelnde Kulturintellektuelle.“ Nach Yis Verständnis ist das Wesen des Schamanen *mudang* ursprünglich als ein handelnder Kulturintellektueller⁵⁰¹ zu betrachten.

Die Gegenwartstheatermacher sollen daher das Wesen und die Handlungsfähigkeit der Schamanen als Kulturintellektuelle wiederherstellen, das Wesen des Lebens erkennen und die verzweifelte Problematik als offene Weltanschauung auf der Bühne zeigen:

„Wir sollen anders denken, und eine Einstellung haben, als seien wir selber ein(e) *mudang*. Das Theater, wonach ich suche, ist gerade das im Hier und Jetzt stattfindende lebendige *kut*, in dem der traditionelle Volkscharakter und der zeitgenössische Charakter zusammen treffen.“⁵⁰² „In das Chaos und die Krise des Lebens soll (der gegenwärtige Theatermacher) eingehen und dort das *kut* aufführen, die richtige Richtung des Lebens zeigen und die ununterbrochene Balancierung der Welt versuchen. [...] Das ist der Grund, warum das *kut* Theater sein soll.“⁵⁰³

In dieser Vorstellung über die soziokulturelle Rolle des Theaters ist zu erkennen, dass es sich hierbei ebenfalls um die Wahrnehmung und das Bewusstsein der Krise und der handelnden Überschreitung der Grenze handelt.

Das ästhetische Modell der De/Rekonstruktion enthält ein transformatives Übergangskonzept, in dem das sozio- und kulturkritische Krisenbewusstsein Yis, seine kritische Position und sein Verständnis des Theaters und der Kultur, was er als „anarchistisch und antihegemonial“ beschreibt, abzulesen ist.

Die soziokritische Funktion bzw. die anarchistische Rolle des Theaters und der Kultur, in der die antihegemoniale Perspektive auf das System und die Institutionen⁵⁰⁴ eingenommen wird,

⁵⁰⁰ Yi (2003 a). S. 73.

⁵⁰¹ Ebd. S. 71.

⁵⁰² Ebd. S. 73.

⁵⁰³ Ebd. S. 74-75.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 75.

ist der Geist des transformativen Wirkungskonzeptes des *kut*, der die Funktion des Schamanen und des *kut* auf das Theater transformiert.

4.3.2 Inszenierung der vitalen Rauschfähigkeit – *Ogu-Totenritual*

„Sowohl beim Betreten des Zuschauerraums als auch während der Aufführung haben die Zuschauer den Eindruck: „Was für ein Aufruhr und Chaos hier, man fühlt sich wirklich wie im *kut*! Das Gefühl des Rausches und der Befreiung entsteht durch den ursprünglichen und naiven Spielcharakter und die Energie der Aufführung, die aus den absichtlich übertriebenen Possen heraustritt und explodiert.“⁵⁰⁵

Das Stück *Ogu-Totenritual*⁵⁰⁶, in dem die *kut*-Handlungen szenisch adaptiert werden, wird seit ca. 18 Jahren als Teil des festen Repertoires des Ensembles „Street Theatre Troupe“ in verschiedenen Versionen aufgeführt. Das *Ogu-Totenritual* wird als „freies und offenes Theater und als *sinmyöng*-Theater“ charakterisiert und als *kutkük* (*kut*-Theater) bzw. *kutnorigük* (*kut*-Spiel-Theater) bezeichnet, in diesem Sinne wird Yi als der „Schöpfer des *kutnorigük*“ betrachtet.⁵⁰⁷

In der Aufführung *Ogu-Totenritual* wird aber das *kut* nicht vollzogen, sondern dargestellt, indem die affektive Atmosphäre des Festes und die Feierlichkeit des *kut* inszeniert werden und die rituellen Elemente in Verbindung mit der kulturellen Aufführung wie der Todeszeremonie theatralisiert werden. Durch sie wird eine emotionelle Ereignishaftigkeit erzeugt, die ich im Folgenden darlegen werde.

⁵⁰⁵ Cho. 1990.

⁵⁰⁶ Das Stück wurde 1989 von Yi geschrieben und inszeniert.

⁵⁰⁷ Sö. 2006. S. 232.

4.3.2.1 Die Grenzerfahrung zwischen Ritual und Theater

In diesem Kapitel wird anhand der 3. Szene *Sanogugut* (*Ich gehe jetzt-eine schamanistische Geisterbeschwörung*), in der die rituellen Elemente des *kut* adaptiert werden - belegt, dass die Transformation des *kut* auf der Bühne in einer Atmosphäre der ekstatischen Feierlichkeit und des Festes bzw. in einem Unterhaltungscharakter erfolgt.

Die Szene beginnt mit dem Satz „*Sök-ch’ul!*“ („Führe das *kut* auf!“) In diesem Moment schlägt die Stimmung vom Dialog der vorherigen Szene zum kollektiven Fest um. Denn die Schamanen und Musiker in den bunten Kostümen erscheinen plötzlich hinter dem Zuschauerraum und tragen zwischen den Zuschauern ein auf schamanistische Art gebautes Schiff aus Papier hoch in der Luft. Die Zuschauer drehen sich nach hinten um, um dieses Spektakel zu sehen. Hier wird die gesamte Räumlichkeit des Theaters in Anspruch genommen: vom hintersten Raum des Theatersaals über die Gänge des Zuschauerplatzes bis zur Bühne. Mit Trommeln und Gong wird laut schamanistische Musik gespielt. Dadurch wird ein riesiger Hörraum hergestellt. Diese Szene ereignet sich wie die Prozession eines Gemeinschaftsrituals.

Auf der Bühne⁵⁰⁸ erscheint die alte Mutter in einem bunten Gewand, das aber feierlich wie ein traditionelles Hochzeitgewand einer Braut angefertigt ist. In der Mitte der Bühne, vor den Paravents, wird ein kleiner Altar aufgestellt. In dieser *kut*-Szene wird eine Atmosphäre des *kutp’an* im kollektiven Rhythmus des Kollektivkörpers erzeugt. Zur Herstellung der *kut*-Atmosphäre spielen vier rituelle Komponenten eine Rolle, welche im Verlauf dieser dritten Szene nicht chronologisch, sondern ineinander verschränkt eingesetzt werden.

A) Die schamanistischen Tänze wie der Tanz mit dem *chijön*, Drehtanz und Fächer-Tanz vollziehen sich im ekstatischen Tempo des *kut* zur Trommelmusik: Drei Schamaninnen singen beispielsweise auf der Bühne zum leidenschaftlichen *chijönch’um* in einem ekstatischen Tempo, wobei sie von fünf männlichen Trommlern begleitet werden. Die Lautstärke und das schnelle Tempo der Musik führen dazu, dass die Bühne plötzlich festlich wird. Hierbei bewegen sich ca. 20 Schauspieler in einem Rhythmus kollektiv auf der Bühne.

⁵⁰⁸ Die Bühne zeigt ein traditionelles Haus. Vor dem Haus ist ein leerer Platz, eine breite Diele. Links hinten gibt es ein Zimmer, davor eine kleine Diele. Die rechte Seite der Bühne wird meistens als Hof vor der Küche verwendet. Die Tür in der Mitte führt zum Jenseits, unter ihr befindet sich die Bühnenräumlichkeit, die tief und hoch wirkt.

Der Bewegungsablauf des schamanistischen *kut*-Tanzes wird nicht detailgetreu abgebildet, sondern in der variierten Form aber zu dem leidenschaftlichen und ekstatischen *kutch'um*-Tempo auf der Bühne adaptiert, so dass es hier wie ein *kutch'um* wirkt.

B) In dieser *kut*-Szene werden die schamanistischen Tänze, Gesänge und Reden von den Schamaninnen abwechselnd aufgeführt, dabei wird der schamanistische Gesang abwechselnd von den Musikern und der Schamanin vorgetragen.

Die Komponenten A) und B) gehören zu den rituellen Elementen des *kut*, welche hier aber in variiertes Form inszeniert werden.

Ferner wird der singende Akt des *kut* im modernen Kontext aufgeführt, z. B. der Sologesang der Hauptfigur: Die alte Mutter singt in einer Szene, um das Unheil zu verbannen. Hierbei wird die Schauspielerin weniger in ihrer Rolle als „die alte Mutter“, sondern vielmehr als die prominente Volksschauspielerin „Kang Pu-ja“ wahrgenommen. Ein Lieblingslied dieser Schauspielerin stiftet hierbei eine Präsenzsituation wie bei einem Live-Konzert. Diese Komponente hat die gleiche Funktion wie der sogenannte *sōjōngmuga* („schamanistischer lyrischer Gesang“), bei dem der/die Schamane/in ein populäres Volkslied zur Unterhaltung singt. Hierbei wird eine kollektive Unterhaltungsgemeinschaft kreiert.

Die Tänze und Gesänge bringen eine feierliche emotionelle Räumlichkeit hervor und dienen auf der Bühne hauptsächlich als Unterhaltungsfunktion. In diesem Sinne kann man sagen, dass hier die Funktion des *norūmgut* in variiertes Form adaptiert worden ist.

C) Weiterhin werden der Aufruhr und der Lärm des Streits d. h. der Unterbrechungs-, Störungs- und Widerstandsfaktor des *kut* adaptiert.

Es kommt in dieser dritten *kut*-Szene zu Streitigkeiten, in denen alltäglicher Lärm und Aufruhr vorkommen. Z. B. ergibt sich ein Streit wegen des Geldes: der ältere der Söhne schimpft mit den Schamanen, beleidigt sie, tritt die Trommel mit dem Fuß, so dass eine unfriedliche Stimmung mit Lärm und Spannung erzeugt wird. Ein anderes Beispiel ist: Die jungen Schamaninnen fühlen sich beleidigt und wollen die Durchführung des *kut* unterbrechen, weil die Mutter die Spiritualität der jungen Schamanen unterschätzt: „Die Jungen haben keine Ahnung vom *kut*!“

Hierbei wird eine *kut*-Atmosphäre inszeniert, indem die Unterbrechung als Störungsfaktor im Sinne des epischen Theaters eingesetzt wird.⁵⁰⁹ Das dient im Grunde nicht zur Herstellung des Konflikts, der durch die transformative *puri*-Handlung gelöst werden soll, sondern es erfüllt zwei Funktionen: zum einen wird dadurch eine *kutp'an*-Atmosphäre, in der die Wahrnehmung destabilisiert wird, kreiert, zum anderen lässt diese Streit-Handlung das Geschehen der *kut*-Handlung auf der Bühne nicht als *kut*, sondern als Theater wahrnehmen. Nach dem Streit sagt der Hauptschamane: „Einmal zu unterbrechen gehört zur Dramaturgie des *kut*“. Diese Aussage verweist auf einen verfremdenden Metacharakter. Im Lauf des Stückes vergleicht der Schamane seine Aufführung des Rituals wiederholt mit der Theaterregie und kommentiert den Ablauf des Rituals im Bezug auf das Theater. Das fungiert als Verfremdungseffekt: das *kut* wird zu einem Metaspiel im Spiel, wodurch die Grenzerfahrung des *kut* und des Theaters bei den Zuschauenden ermöglicht wird. Auf dieser Metaebene der epischen Theaterästhetik werden die Unterbrechungsszene und die Störungs- und Widerstandsmotive der Handlung in den grundlegenden Rhythmus des Festlichen integriert.

D) Die Aushandlung und Betroffenheit des Gefühls und der körperlichen Berührung:

Die Herstellung der emotionellen Räumlichkeit der *sinmyöng* und des *kutp'an* vollzieht sich vor allem durch die Handlung, die die unmittelbare Teilnahme des Zuschauers und seine Involvierung ins Spiel einleitet. In der Szene, in der die Familie dem Schamanen Geld spendet, vollzieht der Hauptschamane Sök-ch'ul den *ch'ukwön* („Glückwunsch“) auch für das Publikum. Er lässt das Publikum im Namen von *kongyang* wie im echten Ritual spenden. Dafür gehen die Schauspieler in der Rolle der Schamanen in den Zuschauerraum. Hierzu sagt die Mutter spaßeshalber: „Du, heute sind viele großzügige und tugendhafte Zuschauer anwesend, ihr sollt durch die Gänge gehen.“ Später unterbricht sie diese Handlung wieder: „Ihr sollt zurück auf die Bühne, denn wenn der Schamane zu gierig nach Geld ist, dann endet das *kut* nicht gut“. Darauf antwortet Sök-ch'ul; „Du, Alte, sie sind noch nicht mal durch die Hälfte des Zuschauerraum gegangen.“ Hierbei vollzieht sich eine Situation wie im *kut*. Die Schauspieler spielen nicht mehr die eigentliche Rolle, sondern Schauspieler, die sich über das Einkommen freuen. Ferner enthält die oszillierende Aussage der alten Mutter einen Dazwischen-Charakter, wie ihn Fischer-Lichte als charakteristisch für das Theater von Yi konstatiert.⁵¹⁰ Durch ihn werden die Zuschauer in einem Zustand des Dazwischen versetzt, so

⁵⁰⁹ Vgl. das Kapitel 2.1) Unterbrechung/Störung und agonaler Widerstand im Kapitel „3.2.5.3 Rhythmus der Gebärde!“

⁵¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Schamanismus und Theater*. In: Yi, Yun-t'aek: König *Chönsan*. Berlin: 2003, S. 6-14.

dass sie im selben Moment explodierend lachen und ins Geschehen involviert werden und unbeschwert spenden.

Im Kontext dieser Kollekte-Aktion führt der Hauptschamane für die Zuschauenden eine Wahrsagerei auf und verkündet ihnen: „Es sieht nicht gut für sie aus, Sie könnten von Unheil heimsuchen“. Damit stiftet der Hauptschamane *samjepuri* („Schutz gegen drei Unheile“), tut dies aber spielerisch-kollektiv mit Gesang. Hierbei wird die Wirkung der rituellen Handlung auf eine spielerische Unterhaltungsebene transformiert, die als eine theatrale Bühnenwirklichkeit wahrgenommen wird.

Kurz: Hierbei wird die Atmosphäre des festlichen Gemeinschaftsrituals, also die Atmosphäre des *kutp'an* inszeniert. Der Begriff *k'utp'an* wurde im Kapitel „Kollektiver Körper“ als Atmosphäre des Ritualplatzes begriffen, in der der unterhaltende und spielerische Spielcharakter des *kut* konstitutiv ist. Der rituelle Platz wird hier inszeniert, aber als *norip'an* konzipiert. Hierbei werden die Emotion und der Affekt durch die kollektive *sinmyǒng* entladen und sowohl die Darsteller als auch die Zuschauer mit Freude und Unterhaltung erfüllt und davon affektiv erfasst. Man kann sagen, es handelt sich bei der dritten Szene „Ich gehe jetzt“ um eine schamanistische Geisterbeschwörung, d. h. um die Inszenierung der emotionellen Räumlichkeit des *kutp'an* und um die Herstellung des Präsenzgefühls bzw. des *sinmyǒng*-Gefühls, wobei gerade die Grenze des Rituals und des Theaters oszillierend von den Zuschauern wahrgenommen und erfahren wird.

4.3.2.2 Ekstatisches Zeigen der Leiblichkeit und Sinnlichkeit

Der Tod der Mutter ereignet sich am Ende der dritten Szene, somit vollzieht sich die Szene als Bestattungs- und Trauerzeremonie. Das Totenritual für die lebende Mutter bewahrheitet sich als Totenritual für die Tote. Aber hierbei wird kein *kut* dargestellt, sondern es wird die Bestattung- und Todeszeremonie aufgeführt, indem der Schamane weiterhin auf der Bühne bleibt und spielt, aber zum Kommentator und Organisator der traditionellen Todesfeier wird. In dieser Szene wird die Cultural Performance als „kleinste beobachtbare Einheit einer kulturellen Struktur, in der sich Selbstbild und Selbstverständnis der betreffenden Kultur artikuliert und vor ihren Mitgliedern wie vor anderen dar- und ausgestellt wird, theatralisiert“.⁵¹¹

Das ritualisierte kulturspezifische soziale Verhalten, dem die kulturellen Werte und der Sinn zugeschrieben sind, ist eng mit dem emotionalen Verhaltensmuster verbunden.⁵¹² Dieser Aspekt ist in dem Stück klar zu erkennen. Hierbei werden verschiedene Arten des rituellen Verhaltens und der Cultural Performance als Material verwendet, z. B. das traditionelle Verfahren der Waschung zur Bestattung (4. Szene), die Klage-Handlung für die Trauer (5. Szene), das Verhalten der Trauergäste wie die Verbeugung und die Klage-Handlung. Nicht nur die Cultural Performance, sondern auch das sogenannte ritualisierte typische Verhalten wie im ersten Treffen „Visitenkarten teilen“ oder das ritualisierte Verhalten der Politiker „Der Kandidat des Politikers mit der Nummer 4“ und sogar das ökonomische Verhaltensmuster des „Arbeitslosen“ werden auf der Ebene der Verhaltenstypisierung theatralisiert. Dazu werden zwei Spielmodelle eingeführt: erstens das Spielmodell „Wandelsängerin“ aus der traditionellen Gesellschaft, das heutzutage jedoch nur noch als theatrale Figur existiert. Und zweitens das Modell des Kartenspiels, das ein aktuelles kulturelles Unterhaltungsmedium ist. Diese ritualisierten Verhaltensweisen charakterisieren sich durch eine bestimmte typisierte Körperlichkeit und rufen eine gewisse Emotionalität hervor. Diese ritualisierten Verhaltensmuster werden hier auf verfremdete Art und Weise spielerisch rekonstruiert, so dass das bestehende emotionelle Verhaltensmuster auf ironische Weise verletzt wird und aus dieser Dynamik heraus eine befreiende und vitale Emotionalität entsteht.

D. h. die Merkmale bei dieser theatralen Rekonstruktion bestehen im ekstatischen Zeigen des Affektiven und des Gefühls, in dem einerseits das erwartete soziale emotionelle Verhalten

⁵¹¹ Vgl. Milton Singer. 1959, S. KII f. Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: *Grenze oder Schwelle? Zum Verhältnis von Kunst und Leben*. In: *Sprache und Literatur*. Zeitschrift. 2005, 1. Halbjahr. S. 3-14. S. 5.

⁵¹² Vgl. Böhme, Harmut: *Gefühle*. In: Wulf, Ch. (Hg): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz 1997, S. 525-547.

verletzt wird, andererseits darauf hin auf possenhafte Weise die emotionelle Räumlichkeit atmosphärisch hervorgebracht wird. Aber die Aufführungsqualität bleibt nicht einfach auf der Ebene der Ironie und der Posse, sondern enthält eine ekstatische Performativität, bei der die Leiblichkeit und Sinnlichkeit der Materialität als ästhetische und performative Mittel in Erscheinung treten.

Die Szene 4 „Waschung – Distanzierung vom Tod“ zeigt die Waschungszereemonie der Leiche: Das wird nach dem zeremoniellen Handlungsablauf deiktisch gezeigt. Hierbei wird die Leiche der Mutter wie ein Roboter bewegt, also der kinetische Bewegungsablauf der Leiche ist wie eine Maschine vergegenständlicht. Hierbei gehen die Bestatter mit der Leiche gewaltsam um - sie schlagen die Leiche beispielsweise mit einem Hammer. Man kann spüren und hören, dass der tote Körper stumpf wie Beton klingt. Der Sohn protestiert dagegen: „Mach sanft, du verdammter Metzger! Meine Mutter wird fast durchgebrochen!“ Hierbei werden die Bestatter in der Tat wie Metzger in „Gummistiefeln“ dargestellt. Festzustellen ist, dass die Leiche gänzlich materialisiert, das erwartete emotionelle soziale Verhalten verletzt und die Emotion der Trauer verfremdet werden, so dass das Zeigen von materialisierten Verhaltensweisen, Verfahren und die Materialisierung des Körpers dadurch sehr vital wirken und paradoxerweise die Lebenslust wecken, indem der Leichnam mit dem phänomenalen lebendigen Leib der Schauspielerin kontrastiert ist: Denn im Prozess der Zeremonie wird eine Feder an die Nase der Leiche gehalten, um den Atem der Toten zu prüfen. Die lebende Schauspielerin, der phänomenale Körper, lässt natürlich die Feder im Wind wehen. Daraufhin sagt der Hauptschamane zu der Darstellerin „Du, atme nicht! Sehen Sie, meine Damen und Herren, wie die Luft des Lebens so im Wind weht... Das ist der Beweis, dass sie noch nicht tot ist!“ Hier wird die Vitalität des Lebens und die Leibhaftigkeit des Lebens vital und zugleich ironisch dargestellt, indem sie mit der toten Materialität in Kontrast gesetzt werden.

In der 5. Szene „Die Totenfeier – ein alltägliches Spiel“ wird die Körperlichkeit des Gefühls thematisiert und gezeigt: Hierbei handelt es sich um die *Aigu*-Klage; das ist ein klagender Akt in der Trauerzeremonie⁵¹³: Man klagt dabei: „*Aigu!*“ (Ohweh!).

“Schwiegertochter: Ich möchte lieber auf meine eigene Art trauern, nicht nach der Zeremonie... geht das nicht?

Sök-ch’ul: Auf deine eigene Art?

Schwiegertochter: Muss man denn auch beim Trauern auf den richtigen Ton achten?

⁵¹³ Der lautliche Ausdruck „*Aigu*“ ist eine Lautsilbe, die mit „Oh Gott!“, „Hoppsalla!“, „Aua!“, „Hups!“, „Oh!“ und „Oh, Weh!“ zu übersetzten ist. „*Aigu*“ wird auch „*Aigo*“ ausgesprochen.

Sök-ch'ul: Nicht nur der Ton, auch die Dramaturgie muss stimmen.

Schwiegertochter: Ich weiß nicht. Ich verlasse mich auf mein eigenes Gefühl ...

Sök-ch'ul: Gefühl? Bloß keine Ausflüchte! Du muss genau tun, was ich dir gesagt habe. Schau her. Zuerst deckst du den Tisch hier, dann gießt du ein Schälchen Wein ein. Mach eine Verbeugung. Dann must du klagen, und dabei den Saum von deinem Rock an die Wange drücken, so. *Aigu! Aigu!*

Schwiegertochter: *Aigu! Aigu!* (Sie macht es nach.)

Sök-ch'ul: So ist es richtig! Und dein Mann?

Erster Sohn: *Aigu!* (er folgt ebenfalls der Anweisung)

Sök-ch'ul: Nicht so aus dem Hals heraus. Atme tief ein, und lass die Stimme aus dem Bauch kommen!

Familienmitglieder: *Aigu! Aigu!*

Sök-ch'ul: Schone deinen Hals. Kapiert?⁵¹⁴

Hierbei zeigt der Hauptschamane der Familie, welche Körpertechnik man zur Klage einsetzen soll. Die Klage wird von dem Schamanen schauspielmethodisch gelehrt. Hierbei wird gezeigt, dass das Gefühl von Trauer ein körperlicher Akt ist und eine Inszenierung des Gefühls.

Diese *Aigo*-Klage wird ferner in verschiedener Lautlichkeit und verschiedenen Klangfarben wie in einem Konzert dargestellt und es wird mit der phonetischen Materialität komödiantisch gespielt; z. B. in der Szene, in der eine sexuell begehrenswerte Nachbarin zu den Trauernden tritt, reagieren die Männer, indem sie die Klage „*Aigo! (Ohweh!)*“ zu „*Nu-go?*“ (*Wer ist da?*) verändern. In diesem Moment klagen aber die andere Nachbarinnen „*Aaaai-Goo!*“, was ein Gefühl des Neides ausdrückt.

Die *Aigo*-Klage, durch die das Trauergefühl zum Ausdruck gebracht werden soll, wird hier durch die Lautlichkeit und Körperlichkeit ironisiert und bricht so mit dem erwarteten Verhalten für die Totenfeier. Das zeigt sich in der folgenden Schlusszene als Höhepunkt: Alle Familien klagen wie Demonstranten auf der Strasse „*Aigu, Aigu und Aigu ...*“. Es ist sozusagen eine Gefühlsdemonstration der Trauer, jedoch auf ironische Weise. Dann sind die Stimmen im Dunkel zu hören:

Oh! Anstrengend!

Oh! Pui...!

Ich bin müde!

Leute, das reicht! Ich habe Hunger!

Bei diesen paradoxen Possen lachen die Zuschauer überrascht und amüsiert. In dieser „Klage-Szene“ wird die Körperlichkeit des Traueraktes inszeniert. Das trauernde Gefühl wird hierbei

⁵¹⁴ Yi (2003 f), S. 85-86. Der Text in Klammern ist von der Verfasserin.

durch die Materialität zum Komischen transformiert und verfremdet. Zu erkennen ist: Die Verletzung des sozialen emotionalen Verhaltens fungiert als wichtiges dramaturgisches Mittel, durch das die emotionelle Räumlichkeit hervorgebracht wird, in der die Lebenslust, Lebendigkeit sowie die Körperlichkeit und Leiblichkeit in Erscheinung treten.

Die Verletzung des sozialen Verhaltens geht bis zum Tabubruch bei der Todesfeier, denn es wird hier stets das Motiv der sexuellen Intimität angedeutet, die durch und durch als ein körperliches und emotionelles Phänomen betrachtet wird.

In der sechsten Szene „Die Boten des Todes – ein phantastisches Spiel“ wird eine Räumlichkeit dargestellt, in der die Überschreitung zwischen Jenseits und Diesseits in der tiefen Nacht der Todeszeremonie gezeigt wird. Hierbei treten drei Todesboten auf, die einen Riesenphallus zeigen. Bei dieser Szene handelt es sich hinsichtlich des erwarteten sozialen Verhaltens um einen Tabubruch. Dieser Tabubruch wird von der Figur des Todesboten selbst thematisiert. „Die Todesboten dürfen keinen Alkohol trinken“, tun es aber trotzdem und sie sind gierig nach Geld. Trotzdem wird das nicht ernst, sondern auf komödiantische Art und Weise dargestellt. Die Reaktion der Menschen auf den Riesenphallus wird in dieser Szene emotionell stark aufgeladen dargestellt. Der exhibitionistische Auftritt der Todesboten wirkt „sensationell“ und wird als „Aufruhr“ aufgenommen: Die Männer erschrecken und fallen nach und nach ohnmächtig um, die Frauen sind begeistert und rennen zusammen zu den Todesboten. Somit wird die Sensationalität als sinnliches Ereignis inszeniert.

Das soziale emotionelle Verhaltensmuster der Cultural Performance wird umgedreht und ironisiert. Es wird ein von den sozialen Verhaltensmustern befreites, vitales Gefühl erzeugt. Das rigorose Verhaltensmuster wird hier unterbrochen und verletzt. Han beschreibt das als: „Die Oberfläche der Todesfeier wird aufgedeckt und so die versteckte Wahrheit entdeckt.“⁵¹⁵ Diese Wahrheiten sind: Die Vitalität, die gerade anlässlich des Todes erscheint, die Körperlichkeit, die Leiblichkeit und sensationelle Sinnlichkeit, die erschöpfte Leiblichkeit des Hungers, und die Sexualität. Als alle existenziellen menschlichen Bedingungen und Bedürfnisse. Hier werden die sich befreiende Vitalität, die Lebendigkeit und Lebenslust und die damit verbundene ekstatische Emotionalität, die von ihrer Natur her nicht materialisiert und gegenständlich werden kann, durch die die Differenz und den Kontrast zeigende Verletzung der Materialien zur Erscheinung gebracht.

⁵¹⁵ Han, Sang-ch'öl: *Yi Yun-t'aek-ŭi yŏn'gŭk (Das Theater von Yi Yun-t'aek)*. In: Yi, Yun-t'aek : *Uta, pukch'ida, chukta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul: 1993, S. 10–13. S. 12.

Der Regisseur Yi beschreibt diese Emotionalität und die damit verbundene Körperlichkeit wie folgt: „Die grundlegende Emotionalität des koreanischen Volks ist als Farce zu bezeichnen. [...] die volksverbundene Gebärde des Lebens, nämlich die possenhaften Gebärden und Laute und die darin bestehende Theatralität und Alltagsemotionalität möchte ich auf der Bühne hervorbringen.“⁵¹⁶ In diesem Sinne wird das Stück sowohl von dem Regisseur selbst als auch von der Kritiker⁵¹⁷ als Komödie betrachtet.

Dieser Aspekt wird von den Kritikern als *sinmyöng* und *nori*-Charakter bezeichnet⁵¹⁸ und als „anarchistische Vorstellungskraft“,⁵¹⁹ „Offenes Theater“⁵²⁰ oder als „Befreiungsgefühl“⁵²¹ beschrieben.

Im Vergleich dazu ist durch meine Analyse abzuleiten, dass es sich hierbei um eine ekstatische emotionelle Räumlichkeit und um das ekstatische Zeigen des Vitalen handelt. Sowie auch Kim konstatiert „Was die Aufführung *Ogu-Totenritual* uns zeigen will, ist das festliche Chaos des Lebens und der Genuss daran, indem die Vitalität überfließt.“⁵²² Diese Vitalität zeigt sich als ein Zustand auf der Bühne, in dem die aus sich heraus tretende Ekstase des *Sinmyöngs* mittels der Leiblichkeit und Sinnlichkeit entsteht und durch die die Zuschauer angesteckt werden.

Kurz: Durch die Herstellung der emotionalen Räumlichkeit der Vitalität entsteht eine vitale Gemeinschaft, in der die interaktive leibliche Räumlichkeit erzeugt, die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben und eine theatrale Gemeinschaft gebildet wird.

Theater als mimetische Struktur des Rituals und des Todes

Hier möchte ich erstens darstellen, in welcher Struktur die Vitalität, die ich bisher beschrieben habe, hervorgebracht wird, und zum zweiten zeigen, dass die Inszenierung auf der Ebene des Handlungsmotivs die mimetische Struktur des Rituals aufweist.

⁵¹⁶ Yi Yun-t'aek: *Usŭgae-ŭi yŏn'gŭkdŏng-gwa ilsangsŏng (Theatralität und Alltäglichkeit der usŭgae)*. In: ders. 1993. S. 110-111.

⁵¹⁷ Die Verschränkung des Lebens und des Todes wird thematisiert bei Kim, Pang-ok: *Sam-gwa chugŭm, kŭ yŏksŏl-kwa pyŏngjon-ŭi nanjang- ogu (Leben und Tod, das Chaos durch Paradoxa und Koexistenz – ogu)*. In: 1997, S. 357-362.

⁵¹⁸ Kim. 1993. S. 171-181.

⁵¹⁹ Han. 1993. S. 12.

⁵²⁰ Kim. 1993. S. 170.

⁵²¹ Cho. 1990.

⁵²² M. D. Kim. 1993. S. 179.

In dem Stück geht es um den Tod einer Mutter. Die Mutter wünscht, dass für sie das Toten-Ritual *sanogugut*⁵²³ aufgeführt wird. Sie stirbt aber unerwartet während des Rituals. Es folgt also eine Todeszeremonie, in der sich eine eigenartige komische Geschichte ereignet.

Das Handlungsmotiv „Tod der Mutter“ und dessen Verlauf enthalten eine mimetische Struktur aus Wiederholungen und Varianten, die auf das *kut* zurückzuführen: Die erste Szene zeigt schon symbolisch die Wiederholungsstruktur des Stückes: Die Mutter tritt auf die Bühne und spricht als erstes die Worte: „Heute auch den Vorhang auf“ und beginnt, Sutren rezitierend, den buddhistischen Rosenkranz zu beten. Diese erste Szene stellt die Wiederholungsstruktur der Alltäglichkeit des Lebens und der Theaterwirklichkeit dar.

Die Mutter erwacht aus dem Alptraum und schreit „Aahh! Ich will nicht weggehen“ (1. Szene). Sie ahnt, dass sie sterben wird und will das Totenritual aufführen lassen. Sie sagt zu ihrem Sohn: „Ich wurde fast getötet und weggeschleppt (im Traum) ... Ich habe das Gefühl, ich gehe bald, ich werde weggehen.“ (2. Szene). In der 3. Szene des *kut* klagt sie: „Ich will nicht gehen, ich darf noch nicht weggehen“, im Sinne des „Ich will nicht sterben“, und dann ereignet sich paradoxer Weise ihr Scheintod. Sie fällt plötzlich um und stellt sich tot. Dann sagt sie jedoch die anderen überraschend „Ich gehe noch nicht wirklich“. Während des *kut* stirbt sie aber plötzlich und sagt dabei; „Ich gehe jetzt“. In der 7. Szene kommt sie zurück als Tote aus dem Diesseits und regelt den Streit der Kinder um das Erbe. Dann sagt sie: „Ich gehe jetzt wirklich“. Ihr ultimativer Todesweg wird mit der Handlung des Gehens dargestellt und ihre Nachfahren grüßen sie mit dem Lied „Komm gut auf deinem Weg voran“. Das Leitmotiv der Handlung ist der „Tod“. Das wird in der mimetischen Struktur des Gehens und Kommens dargestellt. Die Handlungsmotive der Szene bestehen aus dieser metaphorischen und ästhetischen Oszillierungsstruktur zwischen Kommen und Gehen. Die feste Struktur der Wiederholung ist eine grundlegende Voraussetzung für die Kreierung der flexiblen und mobilen Räumlichkeit, nämlich für die lebendige Anti-Struktur. Die rituelle Struktur fungiert hier auf der Eben des Handlungsmotivs des Todes als Rahmenstruktur. Sie besteht also im repetitiven Rhythmus des Todes. Das dient der die Grenze überschreitenden Darstellung des Lebens und des Todes und spielt als oszillierender Übergangsraum für die Herstellung der emotionalen Räumlichkeit.

Parallel lässt sich eindeutig erkennen, dass der Tod der Mutter nicht das zentrale Thema des Stückes ist, sondern als Handlungsrahmen fungiert. Die Hauptphysiognomie des Stückes liegt im komischen Umgang mit dem Todesfall in den folgenden Szenen; aus ihm entsteht das

⁵²³ Das *sanogugut* ist ein Totenritual, das aber für Lebende bzw. für alte Menschen veranstaltet wird. Das Ritual wird für Segen, Glückwunsch, Gesundheit und ein langes Leben der Alten im Haus veranstaltet.

ekstatische Gefühl. Diese evozierte Lebensvitalität kommt aus der mimetischen Struktur des Rituals bzw. dem repetitiven Rhythmus des Todesmotivs. Die Inszenierung *Ogu-Totenritual* nutzt dieses Todesmotiv und die rituelle Struktur. Theater wird hier als mimetische Struktur des Rituals und des Todes transformiert, dadurch wird der Grenzbereich zwischen Ritual und Theater erfahrbar.

4.3.2.3 Transformation zu Spielrausch

Am Beispiel des Stückes *Ogu-Totenritual* kritisiert Kim, dass die Stücke von Yi, in denen traditionelle Elemente adaptiert werden und die von einem starken spielfreudigen Unterhaltungscharakter gekennzeichnet sind, auch kritisch als Flucht in Tradition und Spiel betrachtet werden können. Yi berühre die soziale Problematik, aber sein Hauptanliegen liege vielmehr im *nori*-Charakter und er suche die Lösung im Bezug auf die sozialkritische Problematik in der Liebe und der Kunst. Das sei Flucht von der Problematik des sozialen Daseins.

Diese Kritik ist ernst zu nehmen, weil sie die Frage stellt, ob die Adaption des *kut* bzw. der *sinmyöng* auf der heutigen Bühne erkenntnistheoretische Wirkung erzielen kann bzw. sozialkritische Sinnerfahrung ermöglicht.

Diese wirkungsästhetische Thematik ist im Bezug auf das Transformationskonzept des *p'uri* zu erörtern. Der *puri*-Aspekt zeigt sich im Stück nicht durch die strukturelle Ritualität oder im rituellen Charakter der rituellen Elemente, sondern auf einer figuralen Transformationsebene, durch die der Spielcharakter der Rauschfähigkeit als Krisenlösung reflektiert wird:

Im Stück *Ogu-Totenritual* wird das Kartenspiel, in das der Hauptschamane, der älteste Sohn, ein Totenbote und die Trauergäste involviert werden, als Spielmaterial eingeführt, anhand dessen Verhaltensweisen wie Gier nach Geld und Suchtverhalten dargestellt werden:

In der fünften Szene spielt der älteste Sohn Karten um Geld, seine Frau kommentiert dabei: „Das Kartenspiel lässt ihn jedes Mal durchdrehen“ D. h. er geht über die Grenze hinaus und wird spielsüchtig. Das gilt auch für die anderen, so dass es zu einer „Fieberhaftigkeit“ des Spiels kommt. Im Vergleich zu dem Spieltrieb des ältesten Sohns verkörpert der zweite Sohn Habgier. Durch ihn führt der Streit um das Erbe zum affektiven Aufruhr.

Während die Spielmaterialien der vorherigen Szenen auf ironische und possenhafte Art und Weise gezeigt wurden, wird das Phänomen der Habgier „positivistisch“ dargestellt, so dass eine Krise und ihr Konfliktpunkt dargestellt werden. Die Lösung für die Krise und den Streit um das Erbe wird paradoxerweise durch die tote Mutter angeboten: Die aus dem Jenseits zurückgekehrte Mutter gibt ihr Geld als Mittel zum gemeinsamen Spiel in der Nacht der Todesfeier. Dieses von ihr arrangierte Kartenspiel findet in der letzten Szene statt und bildet den Höhepunkt, wie der Titel anzeigt „Für die Lebenden – die Runde der fieberhaft Kartenspielenden“. Hier kommt es zur transformativen Wendung des Spiels: Indem der älteste Sohn nach der Runde des fieberhaften Kartenspielens plötzlich eine ähnliche Handlung wie seine tote Mutter vollzieht. Er schreit: „Mutter! Ich habe gewonnen!“ und wirft das Geld in die Luft, sich von der Spielsucht und der Habgier befreiend. Während er sich so berauscht freut, rennen die Trauergäste hin und her, um das Geld aufzuheben. Hierzu sagt der Hauptschamane trommelnd belehrend: „Ihr Menschen, die ihr nicht wisst, was euch nach dem Tode erwartet, trauert nicht vergebens, sondern freut euch am Schauspiel der Lebenden, und die Tote geht ruhigen Herzens hinüber in die Welt des Jenseits!“

Ab diesem Moment ändert sich die Situation. Die tote Mutter, die die ganze Zeit von hinten die Situation beobachtet hat, nimmt ihren Weg ins Jenseits. Die Lebenden verabschieden sich von der Toten.

Hier kann man feststellen, dass der Spiel-Charakter mittels der Kartenspiel-Szene thematisiert wird. Es werden zwei Charaktere dargestellt, zum einen das gierige Verhalten des Menschen, einschließlich des süchtigen Spielverhaltens, das im Kartenspiel symbolisch dargestellt wird, zum anderen die Ekstase im und durch das Spiel. Der Spielcharakter im Kartenspiel enthält die beiden Dimensionen, die zwischen Sucht und Ekstase oszillieren.

Es handelt sich hier um die Krise, die hier als Suchtverhalten dargestellt wird und um ihre transformative Lösung *puri*. Die Lösung der Krise wird hier im transformativen Spielcharakter, der die Präsenzerfahrung der Rauschfähigkeit ermöglicht, dargestellt.

Die Phänomene Sucht und Rausch sind nach Kamper der Weg hinaus aus der Realität und der alltäglichen Nüchternheit. Was die tote Mutter den Lebenden befiehlt, ist das sich ins Spiel-Setzen in der langen Nacht der Trauer. Das ist als Gegenkonzeption zu der nüchternen systematisierten „chronischen Zeit“ zu verstehen ist. Gegen die chronologische Nüchternheit kommen nach Kamper zwei Arten von Glücksversuchen, nämlich Sucht und Rausch: „Das Glück hat zwei Formen: Rausch und Sucht. Beide, Rausch und Sucht, stehen in einem

Drehverhältnis. Sie sind gegeneinander exklusiv. Gleichzeitig bilden sie Gegensätze zu der ‚Nüchternheit‘. Die Nüchternheit ist eine Form des ‚Nichtglücks‘, aber dient als Grundlage für Normalität, Kontinuität, Identität.⁵²⁴ „Die Produktionsstätte von Sucht und Wahnsinn ist eine Instanz, die rauschfähig ist. Nüchtern ist Dasein ohne Wegsein, Gegenwart ohne Abwesenheit. Rauschfähigkeit ist rhythmischer Wechsel von Dasein und Wegsein, von Gegenwart und Abwesenheit“⁵²⁵

Das von der toten Mutter angeordnete Kartenspiel ist ein Spielkonzept, das gegen die Nüchternheit des Lebens und die chronologische Zeit des Lebens gesetzt ist und als Mittel zur Transformation von der Sucht zum ekstatischen Rausch bei den Lebenden dienen soll. Um diese Transformation zu arrangieren, wurde die Rückkehr der Toten eingesetzt. Die Tote arrangiert das Spiel zur definitiven Ekstase: „Das Rätsel des gottmenschlichen Austausches, der ein Stoffwechsel ist, kein Formwechsel, besteht darin, dass weder die Identität noch die Differenz bestimmend sein können, sondern eine exzentrische Paradoxie, ein Selbstwiderspruch, der keine Mitte mehr behauptet. Um dorthin zu gelangen, ist die Hilfe des Gottes angezeigt, der dem Vorgang/Rückgang/Durchgang seinen Namen geliehen hat.“⁵²⁶

Zur Transformation der Ekstase wird noch eine andere Szene synchron arrangiert, wobei auch eine Figur aus der Totenwelt auftritt: Während das Kartenspiel links vorne auf der Bühne stattfindet, wird eine andere Art der Ekstase von dem Hauptschamanen arrangiert. Im Raum „Zimmer“, auf der linken Seite der Bühne, trifft sich ein Todesbote mit einer jungen „fruchtbaren“ Frau zum Duell-Tanz. Der Duell-Tanz wird durch Schatten gezeigt: Auf den Schultern der großen Todesboten schwingen die leidenschaftlichen und poetischen Bewegungen der jungen Frau, die von der Schauspielerin der Schamanin dargestellt wird, wobei der sexuelle Verkehr rauschhaft choreographiert ist. Zu dieser mythischen Imagination erscheinen hinter dem transparenten schwarzen Vorhang die alte Mutter und ihr verstorbener Ehemann im jungen Hochzeits-Kostüm, also als Braut und Bräutigam, aber in der weißen Farbe des Totenkleides. Sie tanzen beide langsam und ruhig. Hierbei wird insgesamt eine ekstatische Welt, in der Tote und Lebende eins werden, dargestellt. Das erzeugt eine augenblickliche und flüchtige Zeitlichkeit, in der der Rausch verweilt. Die dabei beobachtbare vitale und energiegeladene Emotionalität entsteht durch die ekstatisch involvierte Leiblichkeit. Hier werden die Zuschauer durch die emotionelle Räumlichkeit rauschfähig.

⁵²⁴ Kamper, Dietmar: *Rauschfähigkeit. Die Balance des Glücks*. In: Ders.: *Horizontwechsel*. München: 2001. S. 107-111. S. 107.

⁵²⁵ Ebd. S. 108.

⁵²⁶ Ebd. S. 107.

Somit wird die systematisierte Nüchternheit, das gierige und süchtige Abwenden von der Realität mit dem Übertritt in einen Übergangsraum sowie die Präsenzerfahrung der Ekstase und der Rauschfähigkeit als ein Daseinsmodell gezeigt.

Dieser Prozess enthält eine Dynamik der Grenzüberschreitung, bei der die transformativen, transgressiven ästhetischen Schritte vollzogen werden, wobei die Wahrnehmung der Krise und die damit verbundene Transformation erfolgt. Man befindet sich „Nirgends sonst, als zu diesem Zeitpunkt“.⁵²⁷ In dieser Überschreitung der Grenzen weist Yis Theater-Konzept im Sinne von Foucault das folgende Erkenntnispektrum auf, das von oben durch den Hauptschamanen manifestiert wird; und zwar im Sinne von Foucault: „Was wäre sie danach und was könnte sie vorher gewesen sein?“⁵²⁸ Das Verhältnis der De/rekonstruktiven Übertretung ist kein dialektisches Verhältnis, denn sie bedeutet keine Negation, sondern eine differenzierende dynamische Gedankenbewegung der Einschließung und Ausschließung, sie ist somit eine transformative Entgrenzung.⁵²⁹ In dieser Szene vollzieht sich also die Entgrenzung des Lebens und des Todes durch die ekstatische Emotionalität. Die Rauschfähigkeit wird als eine Kritik gegen Nüchternheit und Sucht in der postindustriellen modernen Gesellschaft und dem kapitalistischen System dargestellt und thematisiert. Das wird in der Thematik des *nori*-Charakters einerseits, andererseits durch den Metacharakter des Spiels im Bezug auf das *kut* dargestellt. Dieser Aspekt enthält die kulturellen und intellektuellen Werte, die hier propagiert werden. „Keine Kenntnis des Rausches ohne den Rausch der Erkenntnis“,⁵³⁰ was hier insbesondere in der Metabeziehung zwischen dem *kut*-Spiel und dem Theaterspiel in Erscheinung tritt.

⁵²⁷ Foucault, Michel: *Zum Begriff der Übertretung*. In: *Schriften zur Literatur*. München: 1974, S. 74.

⁵²⁸ Ebd. S. 73.

⁵²⁹ Edb.

⁵³⁰ Kamper. 2001. S. 107.

Resümee:

In der Aufführung *Ogu-Totenritual* wird das *kut* szenisch dargestellt, indem die affektive Atmosphäre und die vitale Feierlichkeit des *kut* inszeniert werden.

Zur Darstellung des *kut* werden rituelle Elemente, wie die schamanistischen Gesänge, Tänze wie der Tanz mit dem *chijön*, der Drehtanz und Fächer-Tanz, und das ekstatische Tempo des *kut* in der Trommelmusik verwendet.

Hierzu werden die performativen Komponenten, die im *kut* vorkommen, inszeniert: Erstens werden die Unterbrechungs-, Störungs- und Widerstandsfaktoren des *kut* wie Aufruhr und Lärm im Streit adaptiert. Zweitens werden der Aushandlungsprozess und die körperliche Ansteckung zwischen den Darstellern und Zuschauenden dargestellt. Mittels dieser Materialien des Rituals und rituellen Komponenten wird die Performativität des *kut*, das kollektive *sinmyöng*, sein Spiel- und Unterhaltungscharakter auf der Bühne in vitale Festlichkeit transformiert. Die Vitalität zeigt sich als ein Zustand auf der Bühne, in dem die aus sich heraus tretende Ekstase des *sinmyöng* mittels der Leiblichkeit und Sinnlichkeit entsteht und durch die die Zuschauer angesteckt werden.

Die *kut*-Szene auf der Bühne wird als Spiel im Spiel auf der Metaebene erzählt und kommentiert. Dadurch wird die Grenze zwischen dem *kut* und dem Theater bewusst erfahrbar gemacht.

Im Rahmen dieser Metaebene werden die Todeszeremonie und die verschiedenen Arten des rituellen Verhaltens als Material verwendet und theatralisiert, so dass der Spielcharakter der *sinmyöng* hervortritt.

Die rituelle Struktur des *kut* wird auf die Ebene des Handlungsmotivs „Tod der Mutter“ übertragen. Die Vitalität der Aufführung basiert auf dieser mimetischen Struktur des Todesmotivs bzw. des *kut*.

Die *puri* zeigt sich auf der Bühne nicht durch die strukturelle Ritualität oder durch den rituelle Charakter der rituellen Elementen, sondern in der figuralen Transformation, in der der Spielcharakter der Rauschfähigkeit zur Krisenlösung vollzogen wird. Denn das von der toten Mutter angeordnete Kartenspiel fungiert hier als ein Spielkonzept gegen die Nüchternheit des Lebens und damit als Mittel zur Transformation von Sucht zu ekstatischem Rausch. In dem Stück wird dargestellt, dass das rauschfähige Spiel die Transformation ermöglicht. Es bildet somit die Schnittstelle zwischen *kut* und Theater, an der sich der Spielcharakter als *puri*-Handlung äußert.

4.3.3 Die affektive Klage als Kritik – *Pabogaksi (Narrenbraut)*⁵³¹

In der Aufführung *Narrenbraut* werden keine Elemente des *kut* verwendet, sondern es handelt sich um eine überlieferte mündliche Geschichte im modernen Kontext.⁵³² An dieser Aufführung lässt sich zum einen das Wirkungskonzept dieser Aufführung als Funktion des symbolischen rituellen Reinigungsrituals zeigen.

Zum anderen ist die emotionelle Räumlichkeit des Pathosbildes zu erkennen, deren Lautlichkeit und Bildlichkeit auf das *kut* zurückzuführen. Hierbei handelt es sich um die Transformation der rituellen Elemente in den modernen Kontext, die insbesondere als Lautlichkeit auf der Bühne transformiert werden. Im Folgenden wird anhand des Aspektes der Körper-Laute-Sprache und der Semiozität analysiert und nachgewiesen, wie die kritische Aussage der Aufführung *Yis* durch die Art und Weise der Synästhesie und der affektiven Atmosphäre dargestellt wird.

4.3.3.1 Synästhetisches Hören auf das Symbol-Zeichen

Die Aufführung *Narrenbraut* ist eine Inszenierung der affektiven Räumlichkeit, die mittels der Lautsymbolik und durch körperliches und sinnliches Gespür zum Raum wird. Die spezifische emotionelle Performativität besteht insbesondere in der Phänomenalität des Zuhörens und in der performativ hervorgebrachten Lautlichkeit und Lautsymbolik. Dieser Aspekt wird in diesem Kapitel hinsichtlich der Konfiguration und Figuration erklärt.

Die erste Szene beginnt im Dunkeln, der Lärm des rasenden Zuges dringt ins Ohr, anschließend folgt eine lange Stille. Man hört Menschen husten und in die Ecke spucken. Unter dem Bahnhofsschild sitzt eine Frau mit grauen Haaren wie ein Vogelnest. Sie sieht wie

⁵³¹ Das Theaterstück *Pabo Kaksi – Sarang-üi hyöngsik (Narrenbraut – Form der Liebe, 1993)* wurde das ersten Mal 1993 in Seoul und Japan aufgeführt und gehört zu den exemplarischen Inszenierungen von Yi und zum festen Programm seines Ensembles. Das Stück wurde für das „Klein-Theater“ konzipiert und erhielt eine starke Resonanz.

⁵³² Es handelt sich um die Geschichte einer fremden Frau in einem Dorf, die mit allen von der Gesellschaft entfremdeten Männern, wie Behinderten, Leprakranken, Witwen, Sklaven, ihre sexuelle Intimität teilt, so dass von der Dorfgemeinde verbannt wird. Später erkennen die Dorfbewohner, dass sie eine Reinkarnation der Gottheit Buddha ist. Dieses Motiv wird in einen modernen Kontext, der Gegend um den „Sindorim-Bahnhof“ gestellt. Dieser reale Ort steht im koreanischen Kontext für das „städtische Armenmilieu“. Er ist ein Übergangsort zwischen der Hauptstadt Koreas Seoul und dessen Vororte. Ein Ort, wo der Untergang der Welt oft von Sektenführer oder Christen manifestiert wird und viele kriminellen Ereignisse passieren. Vgl. Sammelband *der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek*. Hg. von Yöon-ho Sö und Nam-Sök Kim. Bd. 3. Seoul: 2006, S. 63.

ein Bettler aus und ist eine Blinde. „Diese blinde Sängerin auf der Strasse“ beginnt, die Bambusflote zu stimmen, so dass man das Rauschen des Instrumentes hört. Dann spielt sie ruhig und langsam ein melodisches Lied mit der Flöte, wodurch eine romantische Stimmung auf der Bühne entsteht. Sobald das Lied beendet ist, fordert die Frau die Zuschauer ohne Sprache mit possenhaften Gebärden und Mimik zu Beifall auf. Und so klatschen die Zuschauer lachend.

Anschließend wird ein poetischer Text mit dem Titel *Zwischen Himmel und Erde warte ich auf einen schönen Menschen* als melodische Musik rezitiert: Die Melodie des Flotenspiels wird gesungen. Der poetische Gesang und die Rezitation erzeugen eine romantische poetische Stimmung. Die Bühne ist mit Pathos erfüllt.

In dieser Szene ist kein Dialog zu hören, die Bühne ist eine Geräusch-Kulisse ohne Dialog. Sie ist ein Hörraum der Geräusche und des Klanglichen, des Musikalischen. Im Sinne Barthes ist zum einen das horchende Zuhören zu vernehmen, z. B. die die Gefahr anzeigenden Geräusche des Zugs oder die Stille. Zum anderen ist das hermeneutische Zuhören zu erkennen: Der Gesang lässt aufgrund des poetischen Textes einen semantischen thematischen Sinn erfahren und zugleich lockert er aufgrund der musikalischen Rezitation die logischen Beziehungen auf. Der Beifall ist ein interessanter Gegenstand des Zuhörens: Denn ohne sprachliche Anweisung ist durch die mimische Andeutung erkennbar, was erwartet wird. Die Zuschauer antworten mit akustischen Zeichen wie Lachen und Klatschen. Hier wird ein intersubjektives Zuhören vollzogen, wobei man affektiv interagiert.

In der nächsten Szene erscheint ein „Planwagen“. Eine Frau, die „Narrenbraut“, öffnet den Imbiss auf dem Planwagen. Die Darsteller sind auf der Bühne, und es sind verschiedene Lautlichkeiten zu hören: Der Verzweiflung im monologischen Murmeln des betrunkenen Intellektuellen, dazwischen die aufdringlichen Taxi-Rufe der „Frau der Nacht“ und die Schreie der Zeitungsverkauferin auf der Straße.

Es gibt hier keinen Dialog, durch den eine Geschichte entwickelt wird. Jede Figur tritt in Erscheinung, indem sie die typisierenden Geräusche erzeugt. Die Lautlichkeit ist die Materialität, mit der die Figur jeweils in Erscheinung tritt, gleichzeitig ist sie ein symbolisches Medium, durch das die Figur sich repräsentiert; z. B. der Arbeitslose, ein nostalgischer Fan des berühmten, aber inzwischen in Vergessenheit geratenen Boxers, erzeugt die Geräusche „Tschu Tschu Tschu“ während er mit Boxhandschuhen in die Luft boxt. Die Lautlichkeit beim Boxen „Tschu Tschu Tsch“ ist das lautliche Symbol dieser Figur.

In dieser Szene werden die Geräusche des Alltags auf der heruntergekommenen Straße, auf der die „Gescheiterten“ zusammenkommen, sichtbar und hörbar inszeniert: In der Verschränkung, Überlappung und Wiederholung der unterschiedlichen Tonhöhe und Phonetik.

Wenn eine Figur einen bestimmten Text spricht, dann ist das primär ein metonymischer Satz ohne Kontext, mit dem der Typus der Figur darstellt wird. Z. B. die Figur „eines politisch radikal links orientierten Studenten“, der für die Demokratisierungsbewegung und gegen die Regierung ist, erscheint in dieser Szene mit dem Schrei demagogischer Sätzen wie „... erinnere an den Sieg und Untergang des Kwangju-Militärputsch! Das ist die letzte Warnung ...“ etc. Diese schreiende propagandaartige Tonlage wird mit weiteren lautlichen Symbolen wie der Explosion von Molotowcocktails und Tränengas kombiniert. Die Situation der Gesellschaft und die Lage der Menschen in dieser Gesellschaft werden hierbei durch die Symbolisierung der Figur zur Erscheinung gebracht, wobei sich das synästhetische Zuhören vollzieht. Es ist ein Zuhören materieller Lautlichkeit, das durch den Leib erlebt wird und gleichzeitig das erfassende Zuhören auf das Symbol hin, so dass hier das symbolische Zeichen als „horchender Alarm“ leiblich synästhetisch wahrgenommen wird. Die performative Hervorbringung der Körper-Laute-Sprache besteht in dem synästhetischen Symbolcharakter. In der formästhetischen, bzw. in der Hinsicht der Verkörperung der Figur kann man sagen, dass seine Funktion mit der Funktionsweise des *kut* analog ist. Die Aufführung fungiert als eine symbolische Handlung, die in der synästhetischen Atmosphäre des Pathos vollzogen wird, und weiterhin als symbolische Handlung, die den rituellen Charakter aufweist, welchen ich im Folgenden belegen werde.

4.3.3.2 Klang-Körper -Bild „Klagestimme der Qual“

Die synästhetische Räumlichkeit, die die emotionelle Atmosphäre konstituiert, erscheint in der Materialität des Klang-Körper-Bilds im Verlauf der gesamten Aufführungen. Denn die ikonische Bildlichkeit „Landschaft“⁵³³ spielt eine wichtige Rolle zur Entstehung der synästhetischen Atmosphäre, also wird sie in der Verbindung mit der Lautlichkeit in der Aufführung zur Erscheinung gebracht.

A) Durch das Werfen des Molotowcocktails kommt es zu einer Szene der Explosion. Die ersten „Geräusche“ der Explosion sind zunächst Menschenschrei und Nebel effekten: Der schwebende Nebel verdeckt die große Räumlichkeit der Bühne. Die Lautstärke der Explosion wird hierbei optisch-akustisch inszeniert, indem trüber und grenzenloser Nebel sowie dazwischen blaues Licht erscheint.

B) Vor diesem ikonischen Hintergrund entsteht eine Figur mit der Explosion. Aus der wolkigen Nebelfigur heraus ist eine klangliche Figur wahrzunehmen, die ich als „Klagestimme der Qual“ beschreibe: Man hört hierbei eine unbeschreibliche klangliche Stimme. Stimmtechnisch nennt man diese im Koreanischen *kuŭm* (Vokalgesang ohne Text). Dieser Vokalgesang „Aaa.. aaa.. aaa...“ entspricht der Lautstärke der Explosion des Molotowcocktails.

Die Klangqualität, Klangfarbe und die Tonlage der Stimme lassen sich folgendermaßen beschreiben: Es ist eine menschliche, weibliche Stimme. Man spürt die affektiven Schreie. Die Stimme wird intensiver und man vernimmt sie hautnah, man ist mitten in der Lautlichkeit drin. Sie kommt aber von weit her, es ist nicht zu differenzieren, woher sie kommt. Dieser Klangkörper wellt wie ein riesiger Resonanzkörper. Man kann sagen, diese lautliche Figur ist aus dem und im Nebel. Hier wird eine klagende Klangstimme, mit pathetischem Charakter hör- bzw. sichtbar.

E) Die Figur *pabogaksi* erscheint, an ihrem vorderen Körper ist eine Puppe gehängt. Diese Puppe ist eine marionettenartige mobile Figur, mit der die Darstellerin spielt. Sie fungiert wie

⁵³³ Der Begriff „Landschaft“ wird zur Teilung der Szene im Drama verwendet. Durch ihn wird der Charakter der Bildlichkeit und Szenographie der Szene erkennbar.

“Die Struktur des Stücks besteht aus 3 „Landschaften:

1. Landschaft: Warten auf einen schönen Menschen.
2. Landschaft: Maskenspiel im auswegslosen Zeitalter.
3. Landschaft: Keiner nimmt die neue Hoffnung an.

eine Maske, denn die Darstellerin trägt die Puppe so, dass sie halb ihr Gesicht verdeckt. Diese Figur besteht also aus einem leiblichen Körper und gleichzeitig aus einem Ding, das eine verschleiende Masken-Funktion erfüllt. Hier vollzieht sich eine Verdopplung zwischen Leib und Ding: Somit wird die zu einer Doppelfigur.

Nachdem die Narrenbraut die „Klagestimme der Qual“ vollzogen hat, spielt die Darstellerin mit der Puppe mit der Lautlichkeit „na na nu na ...“. Das ist keine semantische Sprache, sondern vorsprachliche, kindliche Laute der Narrenbraut. Aus diesen Lauten bildet sie ein melodisches Lied.

Hinsichtlich der Prozessualität der Figur ist festzustellen, dass die Bildlichkeit *pabogaksi* mit der Lautlichkeit aus dem Grund-Figur-Verhältnis entsteht, so dass aus der mit dem Nebel inszenierten Explosion in A) die „Klagestimme der Qual“ in B) entsteht.

Der Klangkörper „Klagestimme der Qual“ zeigt sich in der Verschränkung mit der Bildlichkeit, wobei die Funktion des Optischen, wie der Nebel-effekt und die Puppe/Maske, eine wichtige Rolle spielt. Der Klang erzeugt das atmosphärische Körperbild der pathetischen Qual, wobei die affektiven Aspekte wie z. B. die leiblich spürbaren Schmerzen, Qual und Angst, konstitutiv sind. Diese doppelfigurale Körperlichkeit wird von der klanglichen Lautlichkeit und der Bildlichkeit synästhetisch leiblich spürbar gemacht. Diese Materialität und Medialität der „Klagestimme der Qual“ der *pabogaksi* besteht im Atmosphärischen - im Sinne von Böhme, dass die pathetische Räumlichkeit als gemeinsame Wirklichkeit zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen hervorgebracht wird, so dass die Wahrnehmenden die Befindlichkeit der Wahrnehmung leiblich spüren und davon ergriffen sind.

4.3.3.3 Atmosphärische Sinnerfahrung der Reinigung

Das Leitmotiv „Klagestimme der Qual“ der Aufführung erhält im Verlauf der Aufführung eine andere Funktion, nämlich die Reinigung der Atmosphäre. D. h. das Klangbild dieser Stimme ändert sich in ihren Tönen, ihrer Melodie, Dynamik und den Tonfarben in verschiedenen Variationen, womit die Änderung der Funktion der Klage angezeigt wird. Letztendlich wird die Klage in eine Anklage der kritischen Lage und in eine Lösung der Atmosphäre transformiert.

(a) Der Klangkörper „Klagestimme der Qual“ als Totenklage: Das Klang-Körper-Bild „Klagestimme der Qual“ ereignet sich in der zweiten Landschaft der Aufführung in gewissen Variationen: Der Student mit dem Molotowcocktail tritt plötzlich auf und will ihn werfen, aber die Bühne ist fast leer, was als Vorherrschen des politischen Desinteresses in Korea zu deuten ist. Daraufhin verübt er Selbstmord, indem er den Inhalt des Molotowcocktails trinkt. Die Narrenbraut, die das beobachtet hat, führt die „Klagestimme der Qual“ noch mal als *kuïm* auf. Ihre Stimme ist voller Leid und auch von Mitleid pathetisch getönt. Sie klagt um den Tod des jungen Studenten, der sich um der Demokratie willen umbringt. Diese „Klagestimme der Qual“ fungiert hier als pathetische Totenklage. Während sie klagend singt, spricht synchron die blinde Sängerin. Sie kritisiert die korrumpierte Welt, in der kein Dichter mehr leben kann. Das wird singend, sprechend und schreiend rezitiert. Ihr Gesang und Monolog oszilliert mit der Totenklage der Narrenbraut um den Studenten. Die blinde Sängerin ist hier als kritische Interpretierende zu verstehen, die die Lage durch das Zuhören erfasst und den mythischen Klang der *pabogaksi* erkennt. Die Totenklage der *pabogaksi* enthält so durch die synchrone Konfiguration mit der sozialkritischen Aussage der blinden Sängerin eine soziale Physiognomie.

(b) Die Klage als Opfergabe: Anschließend wird eine diskothekenartige Räumlichkeit, „die Straße der Nacht“, kreierte, in der sich alle Sektenanhänger und die Männer kollektiv unterhalten: Die tobende Metallmusik und der kollektive Tanz werden in einer das Tempo immer höher treibenden, ekstatischen Lautstärke aufgeführt. Die Männer schreien „Wir wollen nur Spaß und uns vergnügen! [...] Die Welt ist sowieso unrettbar“. Eine Atmosphäre des verfallenden Untergangs wird hier im kollektiven Körper gezeigt.

Die *pabogaksi* nimmt an dieser kollektiven Handlung ebenfalls teil. Einen Moment später entfernt sie sich jedoch schreiend mit der „Klagestimme der Qual“. Sie klagt aus ihrem Leib heraus singend und tanzt dabei mit ihren Puppen. Hierbei wird der sogenannte *salbori*-Tanz mit der Klagestimme vorgeführt. Dieser fungiert hier als eine symbolische Handlung für die Opfergabe: D. h. er symbolisiert, dass sie ihren Körper für das Vergnügen der sozial vernachlässigten Männer sexuell geopfert hat. Hierbei wird die emotionelle Räumlichkeit des Pathos lautlich spürbar gemacht: Die pathetische Opfergabe wird in der „Klagestimme der Qual“ und parallel im symbolischen Mensch-Puppen-Tanz zelebriert.

In der dritten Landschaft „Keiner nimmt die neue Hoffnung an“ erfahren die drei Männer von der Schwangerschaft der *pabogaksi*. Hierbei wird weiterhin die Körper-Laute-Sprache im starken Konzept eingesetzt: Die Männer gehen „lautlos“ auf dem Fußabsatz, als ob sie von der Schwangerschaft nichts gehört hätten. Sie „schweigen“ erst und dann rechtfertigen sie sich, „Ich möchte ruhig leben und keinen Lärm in meinem Leben durch diese Affäre verursachen.“

Noch ein Mal wird die Klagestimme vor den Männern, die das Baby als Vater nicht aufnehmen wollen, vorgeführt: Die *pabogaksi* geht zu ihrem Planwagen, dreht diesen in dem Nebel in schnellem Tempo und klagt mit ihrem „Klangkörper der Qual“. In diesem Moment verwandelt sich der Planwagen in ein Segelschiff. Die Bühne ist immer noch voller Nebel und das Geräusch der dynamisch ans Ohr wellenden Brandung des Meeres wird als Hintergrundmusik eingesetzt. Das Segelschiff kreist in unaufhaltsamem Tempo. Die Narrenbraut erhängt sich am Segel. Die laut ans Ohr drängende Brandung, das rasende Drehen des Wagens, die Schreie der Darsteller, „Mord! Mord! Mord!“, fangen die Wahrnehmung des Zuschauenden unweigerlich mit dieser physischen und emotionalen Räumlichkeit synästhetisch ein. Die Verzweiflung der *pabogaksi* wird hier atmosphärisch dargestellt, so dass die Bühne von emotionellem Pathos erfüllt ist und sich die Wahrnehmenden in dieser Räumlichkeit des Pathos befinden.

(c) Die Klage als Anklage gegen das Zeitalter und als *puri*-Handlung der atmosphärischen Reinigung:

Die Klagestimme der Qual kehrt wieder zurück, in dem Moment, wo die drei Männer die Leiche auf dem Bahngleis zu beseitigen versuchen. Sie berühren die Leiche, man hört plötzlich eine Stimme „Aaaaaa“ auf *kuŭm*. Es ist eine Stimme der Qual, aus dem Leib, die resoniert. Die Männer sind entsetzt und schreien „Woher kommt diese Stimme? Ist das aus

dem Bauch der Leiche? Unheimlich ...“, „Ist es die Klage von Gespenstern?“ ... „Das ist ein Wunder!“. Und immer wieder die verzweifelte Frage nach der Herkunft der Stimme: „Woher kommt die Stimme?“

Die klagende Stimme wird immer lauter, aber ihre Herkunft bleibt verdeckt und unsichtbar. Aber sie resoniert den ganzen Bühnenraum. Die blinde Bettelsängerin sucht die Quelle der Stimme; dabei tastet sie den Raum ab. Die tastende berührende Handlung der Blinden beim Suchen der Laute verkörpert, dass die Stimme eine leibliche Räumlichkeit ist. Das lässt die sinnliche synästhetische Räumlichkeit verstärkend synästhetisch spüren.

Die blinde Sängerin bringt eine Skulptur des Buddhas aus dem hinten stehenden Planwagen nach vorne. In diesem Moment hört man eine fantastische, frohlockende Stimme „Hurra“. Hierbei erscheint eine faszinierende Atmosphäre: Die Stimme ist zuerst aus dem Nebel und dem hell strahlenden Licht schimmernd melodisch vernehmbar. Dann kommt sie näher und wird lauter und räumlicher. Die Stimme erfüllt die Bühnenräumlichkeit nicht mehr pathetisch wie die vorherige „Klagestimme der Qual“. Sie wird transformiert zu einer frohlockenden, hellen und hoffnungsvollen Klangräumlichkeit. Die blinde Sängerin dreht den Planwagen mit den Segeln um: Das Segelschiff zeigt sich als ein Altar, wo die *pabogaksi* als Buddha, vorne die Puppe zeigend, sitzt. Die phantastische Klangkörperlichkeit erreicht ihren Höhepunkt. Man könnte sagen, dass hier eine Epiphanie der Stimme, des Göttlichen und der Wahrheit kreiert wird: Die Identität der *pabogaksi* wird als Buddha erkannt. Die Herkunft der Klagestimme der Qual stammt aus dem Göttlichen. Daraufhin wird eine schamanistische und buddhistische Verbeugungszeremonie durchgeführt; die Männer legen die Masken, die sie bisher trugen und die ihre Verlogenheit symbolisierten, als Gabe vor der Gottheit des Buddha auf dem Segelschiff ab. Hierbei wird nicht gesprochen, die Menschen aus der heruntergekommenen Straße und die drei Männer schweigen und vollziehen die rituelle Handlung – der Vollzug dieses Aktes kreiert die Räumlichkeit der Erkenntnis. Der erkennende Akt wird nicht durch die Sprache, sondern nur durch die emotionelle Räumlichkeit vollzogen. Denn die Räumlichkeit der Bühne wird von der wellenden Brandung des Meeres und von einem die Grenze trübenden wolkigen Nebel-Effekt tangiert. Hierbei resoniert die Stimme weiterhin synchron. Das „Segelschiff der Seele“ wird in der pathetischen Räumlichkeit der atmosphärischen Präsenz in Erscheinung gebracht, wobei eine reinigende Atmosphäre erzeugt wird. Die Klage und die Atmosphäre wirken als aus der Qual befreiend und von der bisherigen Atmosphäre des Untergangs distanzierend. Somit wirkt die gesamte

Atmosphäre als Reinigung und gleichzeitig als kritisches Erkenntnis der maskierten Gesellschaft und der Atmosphäre des Untergangs. In diesem Sinne fungiert diese Klage als Anklage der gesellschaftlichen Missstände. Hong weist anhand dieses Stückes darauf hin, dass das Theater Yis ein Diskurs über die soziale Lage ist, wobei die korrupte Wirklichkeit kritisch dargestellt wird.⁵³⁴

In diesem Theater wird eine *puri*-Handlung der atmosphärischen Reinigung vollzogen, aber diese Sinnerfahrung wird nicht durch die diskursive Sprache, sondern durch die affektive Atmosphäre vollzogen. Die Bühnenwirklichkeit konstituiert eine rituelle Transformation auf der symbolischen Ebene, aber im Bühnenkontext. Hierbei wird in einer „maskierten“ Gesellschaft durch die „Körperstimme der Qual“, mit der die Totenklage synästhetisch und symbolisch angezeigt wird, gleichzeitig für die Sehnsucht und Hoffnung der seelischen Rettung eine transformative Handlung der Reinigung vollzogen. Die klagende Stimme wird als ein Medium der Erkenntnis und synästhetischen Atmosphäre eingesetzt. D. h. durch die Körper-Laute-Sprache wird ästhetisch angeklagt. Hier vollzieht sich eine Art „leidenschaftliche Klarheit“.⁵³⁵

⁵³⁴ Hong, Ch'ang-su: *Sodom-e taehan pip'an yesulga L (Kritik an sodom – Künstler L)*. In: Yön-ho Sö und Nam-Sök Kim (Hg.). Bd. 3. Seoul: 2006, S.225- 239. S. 239.

⁵³⁵ Barthes, Roland: Äußerung über das Theater. In: ders.: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Riviere. Berlin: 2001, S. 19-24, S. 19.

Resümee:

Im Stück *pabogaksi* wird eine überlieferte mündliche Geschichte in einem modernen Kontext erzählt. Hierbei wird kein *kut* als Material aufgeführt. Es ist eine mimetische rituelle Struktur zu erkennen: Das Klang-Körper-Bild „Klagestimme der Qual“ wird in variiert Form und Funktion wiederholt: als Totenklage, als Opfergabe, als reinigende Klage und als erkennender Akt.

Die Inszenierung transformiert das symbolische Konzept des *kut* auf der Bühne. Das sinnerfahrende Wirkungskonzept der Aufführung der reinigenden Atmosphäre ist analog der Funktion als symbolisches rituelles Reinigungsritual. In diesem Sinne fungiert die Aufführung als eine transformative Puri-Handlung, die durch den synästhetischen Symbol-Zeichen-Charakter vollzogen wird. In der Aufführung wird die verkommene, maskierte Gesellschaft symbolisch dargestellt und mit der synästhetischen symbolischen Materialität „Klagestimme der Qual“ verkörpert. Der Nachklang der „Klagestimme der Qual“ wirkt dabei als ästhetisch gesprochene These der Kritik: Durch die Atmosphäre werden die Zuschauenden aufgefordert, der symbolischen Klagestimme als erkennendem Akt der Lage des gesellschaftlichen Befindens zuzuhören. Vor allem wird die Untergangsatmosphäre der Gesellschaft durch die Klagestimme symbolisiert. Aufgrund des symbolischen Charakters, der rituellen mimetischen Struktur und des ritualisierten Verhaltens nimmt man die Aufführung als ästhetisches Ritual wahr. Das Stück hat sich so das transformative Wirkungskonzept des *kut* als Wirkungskonzept der Aufführung angeeignet.

4.3. 4. Feier des Toten und das energetische Theater

4.3.4.1 Geistererscheinung und Krisenlösung

Die Szene des Stückes *Hamlet*, in der der Geist des Vaters Hamlets erscheint und Hamlet die Wahrheit über dessen Tods erfährt, zeigt sich in der Inszenierung von Yi schamanistisch: Die Erscheinung des toten Königs bzw. seine Mitteilung der Wahrheit wird von Yi als Trance-Besessenheitsszene inszeniert. Hamlet wird von dem Geist des toten Vaters in einen Trance-Zustand versetzt. Hierbei wird der Körper des Hamlet-Darstellers mit dem des Geist-Darstellers in einer choreographierten Bewegung eins, und gleichzeitig gibt Hamlet trance-besessen die Sprache der Geister wieder.⁵³⁶ Es folgt eine Sprechhandlung, die mit der *kongsu* des *kut* vergleichbar ist, und bei der Hamlet die Wahrheit über den Tod ausspricht. Vergleichbare Szenen finden sich in verschiedenen Inszenierungen von Yi, in denen Totenerscheinungen, Gespenster und Geister mit Bezug auf schamanistische Elemente inszeniert sind. In diesem Kapitel soll daher anhand der verschiedenen Inszenierungen von Yi veranschaulicht werden, mit welchen performativen Mitteln bzw. in welcher Materialität und Körperlichkeit das Bildnis des Jenseits und die Geistererscheinung inszeniert werden, wie dieses schamanistische Motiv mit den rituellen Elementen verbunden ist und welche Funktion und Wirkung es Bühnenästhetisch erfüllt.

Gespenstererscheinung als possenhafte Emotionalität

Das Stück *Ogu-Totenritual* beginnt mit den Szenen der „Gespenstererscheinung“ und der „Geistererscheinung“. Hierbei wird die traditionelle Vorstellung von Gespenstern und Totengeistern im Rahmen des Alptraums der alten Mutter dargestellt. Im Folgenden wird anhand des Aspektes des Körperbildes, also ausgehend von der ikonischen Grund-Figur aufgezeigt, wie die Bildlichkeit des Toten und der Geister inszeniert werden.

A) Die alte Mutter erscheint auf der Bühne und begrüßt das Publikum; während des Sutra-Rezitierens schläft sie dann ein.

B) Der Chor ertönt aus der Dunkelheit: Es steht auf der Treppe hinter dem durchsichtigen schleierartigen Vorhang und singt das Lied *Graues Haar*. Das dunkle Licht, das Material des

⁵³⁶ Yi, Yun-t'aek (Hg.): *Der Hamlet des Ensembles "Street Theatre Troupe"*. Miryang: 2003. S. 9-50, S. 28.

schwarzen, aber durchsichtigen Vorhangs und die dahinter auf der Treppe stehenden Figuren erzeugen eine unheimliche Räumlichkeit. Dieses Lied fungiert dabei als Wiegenlied für die alte Mutter, eröffnet den ästhetischen Eingang des Traumbildes.

Eine Figur, die mit einem weißen Tuch bedeckt ist, erscheint in der Tür, und hinter den Bettlaken am Seil erscheinen die Gespenster. Die Figuren der Gespenster umhüllen ihren ganzen Körper mit einem weißen Tuch, das dem Unterrock des traditionellen *hanbok* ähnelt. Die Art ihrer Bewegung erzeugt eine Stimmung, als ob sie amorphotische Wesen wären. Die Figuren bewegen sich wie wirbelsäulenlose Wesen im Wasser, fließend und in der Luft fliegend, weich, schnell und leicht.

Auch das Gespenst *mulkwisin* („Wasser-Totengeist“) wird so dargestellt: als eine vom Schleiern bedeckte amorphose Figur, die sich ständig bewegt. Man sieht nur die Bewegung der Falten und die dynamische Oberfläche der Bewegung mittels des Schleiers. Auf der Bühne links tanzen die anderen Gespenster, die ebenfalls von langen schleierartigen Tüchern umhüllt sind. Die kollektiven Bewegungen und die flatternden Stoffe erwecken eine Assoziation von Fledermäusen, die im Dunkel flattern. Dadurch, dass die Bühne von den Gespenster-Figuren überall besetzt ist, ist auf der Bühne die Darstellung der schamanistischen Vorstellung zu erkennen: Nämlich „die Natur-Welt ist voll von Natur-Geistern erfüllt“.

Bei beiden Formen der Gespenster wird das Formlose, das in der Luft das Fließende und das Unsichtbare verkörpert. Man sieht die Bewegung der Luft, die die Tücher als Spur hinterlassen. Formästhetisch kann man das als amorphotische Windfigur beschreiben. Das Material Luft und die unwillkürliche, freie Bewegung lassen die Figur der amorphotische Windfigur „Gespenst“ ästhetisch in Erscheinung treten.

An dieser Stelle kann man feststellen, dass das Körperbild der Gespenster als amorphose Windfigur dargestellt wird, und die Stoffe hierbei als bewegte Maske fungieren. Die Materialität der „Körperbewegung mit Tuch und Schleier“ als performatives Mittel wird eingesetzt, um die anthropologische schamanistische Idee, der Raum sei mit Geistern überfüllt, sichtbar zu machen.

C) Anschließend tritt ein Schauspieler aus einer Reis-Kiste auf; er verkörpert eine Rassel-Schlange. Hierbei ist die Figur keine Windfigur, sondern eine konturenklare Figur in Form einer Schlange, die sich aber dynamisch bewegt – die Schlange ist athletisch und geht sogar in Ballett-Schritten und erschreckt possenhaft die anderen Gespenster. Dann wird die immer dunkler und tiefer werdende Stimmung der Nacht in der allmählich steigenden Spannung

dargestellt, wobei die Furcht erregenden Motive wie „Die Schlange erscheint aus der Ecke“ und „Der Wolf erscheint in der tiefen Nacht“ possenhaft durch Luftsprünge und Saltos dargestellt werden.

D) Plötzlich treten zwei Todesboten aus dem schwarzen schleierartigen Vorhang. Sie erscheinen im „Nebel“ und dem dunkelblauen Licht und schütteln dabei die *chijōn* in die Luft. Diese Szene „löscht“ die Figuren aus C) aus.

E) Nach den Todesboten in D) erscheint der im Krieg verstorbene Mann der „Mutter“ in Militäruniform als Toter. Die Toten schreiten zur Mutter und der tote Mann will sie mitnehmen.

F) In diesem Moment erscheinen die Gespenster überfallartig in dynamischem kollektivem Tanz auf der Bühne. Im immer schneller werdenden Tempo jagen sie angsteinflößend um die Mutter herum.

Die stürmisch choreographierten kollektiven Bewegungen fungieren als Löschung des bisher Gesehenen, als Suspension der Vernunft. Sie erzeugen eine chaotische Atmosphäre. Diese wird nicht nur durch die Dynamik der kinetischen kollektiven Bewegungen, sondern auch durch den durchsichtigen schleierartigen schwarzen Vorhang, den Nebel-Effekt und das blaue Licht dargestellt. Diese Komponenten üben eine maskierende Funktion aus. D. h. das Gezeigte wird hierbei verschleiert und versinnlicht, sodass die unsichtbare Welt der Toten und der Gespenster gezeigt wird.

G) Auf dieser ästhetischen Basis erscheint die letzte Figur in der ersten Szene, nämlich die stimmliche Figur „Der erschreckte Schrei der Mutter „Aaaa, ich will nicht mitgehen“. Der verstorbene Mann versucht, sie zu berühren, woraufhin die Mutter vor lauter Schreck und aus Todesangst schreit. Ihr Schrei schlägt in die nächste Szene um, in der der normale Alltag der Familie gezeigt wird. Der körperliche Kontaktmoment fungiert als ein Wendepunkt zum Umschlag, der die Szene abschließt und dynamisch in die nächste übergehen lässt. Aus diesem Grund-Figur-Verhältnis des Körperbildes heraus entsteht die Bildlichkeit des Jenseits, wobei zum einen die traditionelle Vorstellung über Gespenster als das Luftige, das Amorphotische und Ungreifbare dargestellt wird und zum anderen aber das Bild des zurückgekehrten Toten als menschliche Gestalt.

D. h. die Bildlichkeit der Gespenster besteht in dieser Szene in der Vitalität, die durch die Körperbewegung mit dem Stoff, wie z. B. dem Schleier bzw. durch die natürlich fließenden

Faltenbewegungen und die amorphotische Windfigur, mit der die Luft eingeführt wird, inszeniert wird. Diese Körperbewegungen erzeugen ein natürliches Bewegungsgefühl. Im Vergleich dazu wird die Totenerscheinung dargestellt; der im Krieg verstorbene Mann kehrt in Militärkleidung als Gottheit, aber in menschlicher Gestalt sowie in Begleitung der Todesboten zurück. Diese Körperbilder entsprechen der schamanistischen Vorstellung der Geister und der schamanistischen Gottheit: Denn die Geistervorstellung und Gottheitsvorstellung charakterisiert sich im koreanischen Schamanismus als „Verkörperung der Natur“.⁵³⁷ Die Schamanen halten den Geist für unsichtbar wie Luft oder Wind und stellen ihn sich gleichzeitig als eine menschliche Gestalt vor.⁵³⁸ Diese schamanistische Vorstellung vom Geist in menschlicher Gestalt zeigt sich insbesondere bei der Vorfahren-Gottheit im koreanischen *musök*.⁵³⁹

Die Performativität in dieser Szene besteht in den die Vernunft suspendierenden affektiven Bewegungsmaterialien und dem Rhythmus, durch den die Bildlichkeit der Totenwelt zur Erscheinung kommt. Die Figur „des verstorbenen Mannes“ in E) erscheint vor dem Hintergrund der die Grenze verwischenden Materialität des *chijönch'um* in D). Dann wird noch ein Mal die Totenwelt durch die chaotischen kollektiven Tänze in F) kreiert, wobei eine sich ekstatisch steigernde Temporalität und ein synkopischer Umschlag des Rhythmus eingesetzt wird, die auf den ekstatischen *kutch'um* („Ritual-Tanz“) und auf die synkopische Rhythmusstruktur des *kut* rekurren.

Die hier erwähnten rituellen Elemente, wie ekstatisches Tempo und synkopischer Umschlag des Rhythmus, werden nicht nur in dieser Szene, sondern auch in vielen Inszenierungen *Yis* als performatives Mittel eingesetzt. Daraus entsteht ein energetischer Präsenzraum auf der Bühne, auf den ich später noch eingehen werde.

Die Geistererscheinung bedeutet im Schamanismus das Vorhandensein ungelöster Probleme und Leiden des Toten, die durch die transformative *puri*-Handlung, also durch ein *kut* gelöst werden sollen. Das Motiv der Geistererscheinung veranlasst im Verlauf der Geschichte, das *kut* zur Erfüllung der Wünsche der alten Mutter durchzuführen. Aber diese Szene inszeniert dramaturgisch weniger einen Konflikt, sie stellt vielmehr die komische Grundstimmung her, indem die schamanistische volksverbundene Vorstellung vom Tod/Totengeist in der Vitalität dargestellt wird.

⁵³⁷ T.G. Kim 2001, S. 31.

⁵³⁸ Ebd. 24.

⁵³⁹ Ebd. S. 28.

Geistererscheinungen als Maschinerie der tragischen Gewalt

Die erste Szene des Stücks *König Yösan* (1995), in dem es um die Geschichte des Königs Yösan geht, und das den paradoxen Mechanismus der Gewalt in der Geschichte thematisiert, beginnt ebenfalls mit einer Geistererscheinungsszene: Die ermordete Mutter des Königs erscheint ihm im Traum. Aber die Geistererscheinung tritt nicht nur in dieser Traumszene auf, sondern sie wiederholt sich immer wieder: Es gibt insgesamt 6 Geistererscheinungsszenen bei insgesamt 11 Szenen. Hierbei handelt es sich, thematisch gesehen, um die Wiederkehr der Gespenster, die die Gewalt auslöst, so dass es zu einer Geschichte des gewaltsamen Wahnsinns wird.

Nach der ersten Geistererscheinung in der ersten Szene versucht König Yösan nicht als König, sondern als Sohn eine Todeszeremonie durchzuführen. Das wird jedoch von den rigorosen konfuzianistischen Untertanen abgelehnt. Dadurch wird das Scheitern einer sprachlichen Problemlösung verdeutlicht.

In der 5. Szene „Yösan und Noksu treffen die Geister“ wird eine Beschwörungsszene dargestellt, in der König Yösan mit der Hilfe seiner Geliebten Noksu den Geist der toten Mutter herbeiruft. Hierbei wird der König ein „Schamanenkönig“, der den *sindae* (traditionellen Bambusstab), und ein schamanistisches Gewand trägt. Noksu transformiert sich zum Medium der Geister und eröffnet, die historische Wahrheit, dass die Mutter ermordet wurde. Anzumerken ist, dass es nicht um die Darstellung einer transformierten Figur mittels der Beschwörungsszene geht, sondern um die Darstellung einer Geistererscheinung, die Gewalt auslöst. Das rituelle Element „Beschwörungsszene“ fungiert als ein dramaturgisches Mittel: Es hat die Funktion, Konflikte und Krisen einzuführen, zu entwickeln und gleichzeitig zu lösen, was aber am Ende scheitert.

Hierbei wird das ekstatische Tempo des *kut* in verstärktem Maße verwendet. Der König als „Königschamane“ ruft die Geister im *kut*-Tempo, wobei die schnellste Temporalität und Lautstärke verwendet wird. Diese Szene ist daher von einem extrem hohen energetischen Zustand, der aber mit dem rhythmischen Einsatz abrupt in eine Gewalthandlung umschlägt. Auf der rhythmischen Ebene zeigt sich dieser synkopische rhythmische Charakter: Die Szene wird abrupt beendet, so dass die nächste Szene mit einer kippenden Dynamik affektiv beginnt. Dieser temporäre und rhythmische Aspekt fungiert als ein die dramatische Wirklichkeit konstituierendes performatives Mittel, denn die kippende Dynamik setzt mit den folgenden Racheakten eine Gewaltkette in Gang, die eine eigene Dynamik hat. Dadurch verliert die

Figur „König Yösan“ die Kontrolle und scheitert an der selbst erzeugten Gewalt; was dadurch gezeigt wird, dass die Gewaltszene in der Dynamik eines Feedbacks inszeniert wird.

Die anderen Geistererscheinungsszenen in diesem Stück verlaufen im Grunde nach einem ähnlichen Muster; wobei die rituellen Elemente zur Darstellung der Gewalt und des mit ihr verbundenen energetischen Zustandes immer weiter verstärkt werden. Die Wiederholungen und ihre Prozessualität treiben den Vorgang zu einem Zustand des Wahnsinns. Fast jede Szene in dieser Aufführung ist dicht beladen von Spannung, Schwingung und Resonanzen. Hierbei spielt die traditionelle Lautlichkeit wie z. B. die Methode von *tusöng* („Laute aus dem Schädel“) und die Gesangsmethode *kwigokssöng* („Klagelaute der Geister“) eine zentrale Rolle: Sie erzeugt eine intensive und hohe Spannung, treibt die Dynamik voran und beendet sie auch abrupt.

Hervorzuheben ist, dass die Krise in diesem Stück, die mittels des Beschwörungsrituals und der beschriebenen Energiezirkulation eingeführt wird, nicht als transformative Lösung fungiert, vielmehr werden die Konflikte als in die Katastrophe führende Kette aus Racheakt und Mordakt dargestellt. Sie machen die Tragödie aus. Dabei wird aber keine der Katastrophe folgende Katharsis im Sinne der griechischen Tragödie vollzogen, sondern das ungelöste Problem selbst als Selbstreferenzialität dargestellt. D. h. die Problematik wird ausgestellt; wie der Originaltitel des Stückes anzeigt, „Problematischer Mensch - König Yösan“. Anders gesagt: Es wird die Präsenz der Krise und somit die Problematik der Gewaltmaschinerie mittels der ekstatischen rituellen Dynamik dargestellt.

An dieser Stelle kann man feststellen, dass das Theater von Yi ein Fest des Toten ist: Das Motiv „Geistererscheinung“ und die damit verbundenen Szenen charakterisieren Yis Theater als eine Inszenierung der Totenwelt. Die meisten Inszenierungen von Yi zeigen auf der Bühne Szenen von Töten, Sterben, Hinrichtung, Sich-Erhängen und Begräbnis: In *Ogu-Totenritual* wird die Vorstellung von Tod und Gespensterwelt dargestellt. *König Yösan* ist ein Fest gewalttätiger Tötungsakte. In *Pabogaksi* gibt es drei Szenen des Selbstmordes. Das Stück *Rufung der Seele*, das als *kutkük* bezeichnet wird, handelt von dem sogenannten historischen Ereignis „Taucherin - Widerstand am 3. April“ auf der Insel Chesu, bei dem viele Menschen ums Leben kamen. Hierbei werden die ungelösten historischen Probleme im Rahmen des *kut* auf der Bühne dargestellt. Wie der Titel sagt, wird in dem Stück die Seele der Toten gerufen. Die Bühne wird von den Toten in weißen Masken besetzt: sie erscheinen und verschwinden wieder. Die Bühne wird als eine Übergangswelt dargestellt, die als Friedhof und gleichzeitig

als Hof der Welt des Lebens fungiert. Die Inszenierung von *Hamlet* beginnt mit dem Begräbnis und zeigt die Grab-Szene, in der die Totengräber mit den Schädel der Toten spielen. Die tote Ophelia steht mehrfach aus dem Grab auf. Hierbei wird im Sinne von Heiner Müller ein Dialog mit dem Toten leiblich und sinnlich inszeniert, wodurch man paradoxerweise die Lebenslust spürt und das Leben in neuer Intensität wahrnimmt. All das wird mittels der rituellen Elemente festlich und ekstatisch inszeniert. Diese Festlichkeit ästhetisch zur Erscheinung zu bringen, ist die Funktion der *puri*. Dafür wird auf den Spielcharakter des *kut* rekurriert. Darauf verweist auch eine Regienotiz zu der Inszenierung *Hamlet* von Yi:

„*Hamlet* enthält eine komplexe Struktur, durch die viele Auslegungen zustande kommen können. Meine Auswahl davon resultiert daraus, dass das Theater zwischen Leben und Tod steht und wie ein Karneval von Menschen vollzogen wird. Liebe, Begehren, Sucht, Rachegefühl, Macht etc. sind als ein *salpuri* („Lösung des Unheils“) in Festlichkeit durchzuführen. Dieser Prozess ist für mich das Theater.“⁵⁴⁰

Die theatrale Imagination bezieht im Theater Yis das Motiv „Tod“ ein. In diesem Sinne ist es als eine „Feier des Todes“ zu beschreiben.

⁵⁴⁰ Yi, Yun-t'aek (hg.): *Der Hamlet des Ensembles "Street Theatre Troupe"*. Miryang: 2003, S. 9-50, S. 28.

4.3.4.2 Das Energetische

Bei den oben erwähnten Inszenierungen der Geisterscheinungen „Feier des Toten“ sind die rituellen Elemente der Temporalität und des dynamischen Rhythmus konstitutiv.⁵⁴¹ Diese Elemente werden als performatives Mittel zur ästhetischen Erfahrung der Emotionalität bzw. Transformation der Affekte bei den Wahrnehmenden verwendet. Die Adaption dieser Elemente bildet die Hauptcharakteristik von Yis Inszenierung, die als ein energetisches Theater zu verstehen ist. Dieser Aspekt wird von den Kritikern oft als explosive Energie beschrieben.

„Der Grund, warum das Theater von Yi Yunt’aek gelobt werden soll, liegt in der szenischen Energie seines Theaters, weil ich überzeugt bin, dass die Basis, auf der das Theater überleben kann, in der heutigen Situation, wo die verschiedenen Neuen Medien herrschen, in der primitiven Kraft der Bühne liegt.“⁵⁴²

„Die starke Theatralität und der Spielcharakter“ bei *Ogu-Totenritual* und bei *König Yōsan* bestehen in der „explosiven Energie, (die den Bühnenraum erfüllt) und in der befreienden Kraft.“⁵⁴³

Dieser mittels der kollektiven dynamischen Bewegung, des ekstatischen Tempos des rituellen Tanzes und des Rhythmus erzeugte energetische Zuständlichkeit dient als Materialität der Tragödie und der Verkörperung des katastrophalen Wahnsinns im Stück *König Yōsan* und als vitale, festliche Komödie im *Ogu-Totenritual*.

Das Motiv der Geistererscheinung und die Verwendung der rituellen rhythmischen temporären Elemente sowie die dadurch erzeugten energetischen Zustände sind auch in der Aufführung *Pabogaksi* hinsichtlich der Lautlichkeit zu beobachten. Die ständige Wiederkehr des Klangs „Klagestimme der Qual“ ist im Grunde als Geistererscheinung zu betrachten: „Woher kommt die Stimme? Ist sie eine Stimme von Gespenstern?“ Der Klang der Klagestimme ist ein energetischer Resonanzkörper, der den Bühnenraum erfüllt, somit mit seinem Pathos den Raum prägt, den ich im vorherigen Kapitel als atmosphärischen Zustand beschrieben habe. Der Zustand der Atmosphäre verschränkt sich mit dem Zustand des

⁵⁴¹ Fischer-Lichte weist auf die rituellen Elemente des koreanischen Schamanismus in der Theaterpraxis Yis hin. Fischer-Lichte, Erika: *Schamanismus und Theater*. In: Yi, Yun-t’aek: *König Chōnsan*. Berlin: 2003, S. 6-14.

⁵⁴² Kim, Pang-ok: *Yi Yun-t’aeg-e kyōnggyesōn nop’igi (Entgrenzung der Grenze bei Yi Yun-t’aek)*. Zeitschrift Koreanisches Theater. 1995. Nr.10. S. 381-385, S. 381.

⁵⁴³ Kim, Tong-uk: *Tūramat’urūgi-ūi kŭl. Yi Yun-t’aek yōnch’ur-ūi haemnit (96 nyōn) (Text der Dramaturgie. Zur Hamlet -Inszenierung von Yi (1996). In: Yi Yun-t’aek: Yōnhūidangōrip’ae haemnit (Der Hamlet des Ensembles “Street Theater Troupe)*. Miryang: 2003, S. 51- 55, S. 54.

Energetischen. Die emotionelle atmosphärische Räumlichkeit bzw. ihr Zustand wird dadurch energetisch, dass die rituelle Temporalität und die Lautstärke verstärkt und immer mehr kinetisch eingesetzt werden. Im Sinne von Lyotard wird der Überschuss der Dynamik spürbar und erlebbar. Z. B. in der Szene „Nacht der Strasse“, in der die Untergangsatmosphäre verdeutlicht wird, zeigt sich ein Zustand des energetischen Überschusses: Ein christlicher Sektenführer schreit mehrfach „Halleluja! Halleluja“ und hält eine demagogische Predigt über den Untergang der Welt. Die involvierten Straßenleute singen ein bekanntes Gospel und tanzen im kollektiven Rhythmus. Dabei wird der kollektive Zustand dynamisch mit der lauten und schnellen Temporalität der Metallmusik wie „wahnsinnig“ vollzogen. Es wird ein Zustand kreiert, der über die die Bühnenräumlichkeit erfüllende Atmosphäre hinausgehend, explodierend wirkt und die Befindlichkeit des Wahrnehmenden durch die energetische Strömung und Spannung leiblich beeinflusst.

Die Adaption der rituellen Elemente zeigt sich bei Yi als energetisches Theater, indem eine starke körperliche, affektive Wirkung und Wirksamkeit hervorgebracht und eine hohe Intensität des Erlebens und der Ergriffenheit bei den Wahrnehmenden hervorgerufen wird. Die spezifische Performativität wie die Vitalität und Feierlichkeit bei *Ogu-Totenritual* und die emotionelle Räumlichkeit der pathetischen Atmosphäre bei *Pabogaksi* stehen im Hinblick auf die Wirkungsästhetik bzw. die unverfügbare Involviertheit zwischen dem Wahrnehmenden und der Bühne im gleichem Zusammenhang. Es ist ein energetisches Theater im Sinne der Mimesis, nicht jedoch im Sinne der Nachahmung, sondern im Sinne einer ansteckenden affektiven Mimesis des Spiels.⁵⁴⁴ Hierbei werden die rituellen Elemente, die den Unterhaltungscharakter und Spielcharakter des *kut* ausmachen, auf der Bühne je nach Thematik und Inszenierungskonzept in variiertes Form transformiert. Sie stellen einen „energetischen Körper“ dar, der als bühnenästhetischer Spielcharakter transformiert wird. Dieser energetisch und ekstatische unterhaltende Spielvollzug führt eine Transformation des Wahrnehmenden im Sinne einer Veränderung seines körperlichen und emotionalen Zustandes herbei, durch die die emotionelle ästhetische Erfahrung zustande kommt⁵⁴⁵, die als *sinmyöng* (‘ekstatische Freude und Emotion’) zu beschreiben ist.

In diesem ekstatischen und energetischen Theater bleibt die Semantisierung und Diskursivierung bei Yi meistens auf der symbolischen Ebene. Sie vollzieht sich als synästhetisches Zeichen, wie ich oben dargelegt habe. Dieser vitale Überschuss und die Wirkkräfte, die mittels der rituellen Elemente zustande kommen, sind ein Vorschlag zur

⁵⁴⁴ Lehmann, Hans Ties: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: 1999, S. 56-58.

⁵⁴⁵ Vgl. Fischer-Lichte. 2001 und 2004.

neuen Sinnerfahrung, in der Subjekt und Objekt nicht getrennt sind, und psychologische oder intellektuelle vernunftorientierte Themen nicht dominieren, sondern in der das Dasein mit seiner leiblichen Präsenz hervorgehoben ist. Dieser Aspekt des beschriebenen Energetischen Theaters in Bezug auf das *kut* findet sich auch in den Schriften Yi; „Die Explosion der unbewiesenen Energie des Menschen! Dem vitalen Primitivismus versuche ich, mich durch die Form des *kut*, das die ganzheitliche Weltanschauung und die archaische Erkenntnis der ostasiatischen Menschen zu erkennen gibt, anzunähern. Und ich versuche die Botschaft weiter zu geben, die aber nicht mittels der logischen rationellen Sprache, sondern als Gefühl und Emotion mitgeteilt wird.“⁵⁴⁶ Die Ausdrücke wie „unbewiesene Energie“ oder „primitive Energie“ erklärt Yi als das Prinzip des ostasiatischen *ki*⁵⁴⁷, das ich als energetischen Zustand erkläre.

Resümee: Das Geistererscheinungsphänomen bedeutet im Schamanismus das Vorhandensein einer Krise: Es existieren ungelöste Probleme und Leiden der Toten, die die Lebenden beeinflussen und deshalb durch eine transformative *puri*-Handlung gelöst werden müssen. Die Einführung dieses Phänomens auf der Bühne dient zuerst als Einführung der Krise und der rituellen Elemente. Andererseits fungiert es zur Konfliktherstellung durch die Wahrheitserfahrung, die aber nicht durch die sprachliche Auseinandersetzung oder die psychologische Entwicklung dargestellt wird; das ungelöste Problem wird verkörpert durch die Figur der Geister. Aber die Transformation der Konflikte und der Krise vollzieht sich nicht auf der produktionsästhetischen Ebene des dramatischen Geschehens, sondern auf der wirkungsästhetischen energetischen Ebene, wobei die ekstatischen Unterhaltungselemente des *kut* auf der Bühne eingesetzt werden. Die so hervorgebrachte Performativität erzeugt, Bühnenästhetisch gesehen, einen besonderen Energiezustand, der bei den Wahrnehmenden eine Transformation und eine ästhetische Erfahrung hervorruft. Diese rituellen Elemente auf der Bühne stellen keine psychologische, rationale und intellektuelle Theaterästhetik her, sondern eine affektive und energetische Performativität in der intermedialen und totalen Ekstase der Körperlichkeit, durch die eine affektive, miteinander mimetisch angesteckte, theatrale Gemeinschaft ereignishaft gebildet wird.

⁵⁴⁶ Yi. 1997. S. 174.

⁵⁴⁷ Ebd.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK

Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit besteht aus zwei Schwerpunkten. Zum einen handelt es sich um die Frage, worin die spezifische Performativität und das ästhetische Körperinszenierungskonzept des schamanistischen *kut* bestehen, zum anderen um die Frage, wie das *kut* bzw. die rituellen Elemente im koreanischen Gegenwartstheater transformiert werden. D. h. welche Funktion und Auswirkung hat die Transformation auf die Performativität des Gegenwartstheaters?

5.1 Die Ästhetik des *kut* - Der Vollzug der Emotionalität und die ästhetische Transformation der Luft

Die Performativität des *kut*, die im Bezug auf die ästhetischen Körperinszenierungskonzepte analysiert wurde, weist folgende Aspekte auf:

1) Transformation der Krise

Die Wirkung und das Transformationspotenzial des *kut* zeigen sich je nach Anlass und Zweck unterschiedlich. Im Allgemeinen kann man sagen, dass das Transformationskonzept des *kut* in dem *puri*-Konzept besteht, dessen Vollzug Unheil abwenden und Glück bringen soll. Insbesondere zeigt das Totenritual den Kern des schamanistischen Transformationskonzeptes, nämlich die Lösung der Krise, die aufgrund eines unnatürlichen Todes, durch Naturgewalt, unerklärliches Unglück oder Unfall entsteht. Aber das Konzept der Lösung der Krise ist nicht nur in dem Totenritual, sondern auch in den initiativen sowie in den gemeinschaftlichen *kut*-Ritualen zu erkennen. Hinsichtlich des Körperinszenierungskonzeptes des *kut* bestätigt sich, dass das Wesentliche der Krisenlösung in der Transformation der Emotionen und Gefühlszustände wie Trauer, existenzielle Sorge, Angst vor Unglück und ungelöste emotionelle Konflikte liegt. Unter der Krise ist also ein Zustand des Problematischen und der Konflikte zu verstehen, die gelöst werden sollen.

Durch die rituelle Lösung der Krise, also der *puri*, konstituiert sich eine neue emotionelle und ästhetische Wirklichkeit und ein neuer Status der Beteiligten, falls die *puri* nicht scheitert.

In diesem transformativen Prozess der Krisenlösung ist die Übergangsphase bzw. das Schwellenphänomen konstitutiv, durch die sowohl die rituelle als auch die ästhetische Erfahrung zustande kommen kann. Die performativ hervorgebrachten

Körperinszenierungskonzepte des Rituals zeigen die Schnittstellen, an denen die anthropologische Kategorie und die ästhetische Kategorie miteinander verschränkt sind.

2) Pathos und Ekstase. Der Vollzug der Emotionalität und ihre Transformation

Die transformative Performativität des *kut* besteht in der Emotionalität, die in zweifacher Weise zum Ausdruck kommt. Zum einen handelt es sich um die Emotionalität, die als *han* bezeichnet wird. Das ist ein komplexer Gefühlszustand, der als Qual und Leiden sowie als eine Art der unterdrückten, bedrückenden und mit Hass erfüllten emotionellen Konflikte zu beschreiben ist, die gelöst werden sollen, z. B. die ungelösten emotionellen Konflikte der Familie, der einzelnen Person sowie das individuelle Tragische. Das zeigt sich in den Gebärden des Pathos im *kut*. Diese Emotionalität des *han* wird als ein affektiver und pathetischer Zustand bzw. als Konfliktzustand vollzogen und zugleich transformiert, wodurch die Krisenlösung zustande kommt. Die Lösung der vorhandenen emotionellen Konflikte ist als Wirkungskonzept des normalisierenden integrierenden Performanz-Konzeptes zu betrachten. Diese Transformation bezeichne ich als schwaches Konzept der transformativen Performativität. Denn hier bleibt die Wirkung bzw. die Transformation auf der individuellen emotionellen Lösungsebene.

Zum zweiten handelt es sich um den Vollzug jener Emotionalität, die ich als *sinmyöng* bezeichnet habe und die insbesondere durch die kollektive Körperlichkeit zustande kommt. Dieses emotionelle Transformationskonzept ist als ein starkes Performanz-Konzept zu betrachten, weil es nicht nur die Lösungsdimension des Individuellen aufweist, sondern auch eine starke Transformationsdimension auf der Ebene der kollektiven Gemeinschaft und des Gemeinschaftsgefühls enthält. Hierbei werden über die Lösung des kritischen und des tragischen Gefühls des Lebens hinaus die Vitalität und die „primitive“ Lebensenergie im kollektiven Rahmen hergestellt. Das Individuum tritt aus sich, aus den Alltagsorgen heraus auf die allgemeine gemeinschaftliche Ebene. Hierbei spielt insbesondere der Unterhaltungs- und Spielcharakter eine wichtige Rolle, so dass die Transformation selbst mittels der Spielfreude und der sich vergessenden Unterhaltung vollzogen wird, was als *sinmyöngp'uri* oder *hüngp'uri* (transformative Lösung durch die Unterhaltungsfreude und *sinmyöng*) bezeichnet wird. Für diese Art der emotionellen Transformation sind zwei Erzeugungsfaktoren konstitutiv: Zum einen die elementare Sinnlichkeit, die eine Gefühlsverfeinerung hervorruft, und zum anderen die expressiven, spielerischen und

unterhaltsamen rituellen Gesänge, Musik und Tänze bzw. der die Emotion affektiv zuspitzende synkopische Rhythmus, durch den der rituelle Charakter der Redundanz erzeugt wird. Hieran nehmen die Beteiligten sowohl sinnlich als auch motorisch aktiv teil und stecken sich mit ihrer Emotionalität im mimetischen Vollzug und Nachvollzug gegenseitig an, so dass eine emotionelle rituelle Gemeinschaft gebildet wird.

Der Vollzug der Emotionalität ereignet sich mittels der rituellen Elemente wie dem ekstatischen Tempo des *kut*-Tanzes, des affektiven synkopischen Rhythmus und der Dynamik der körperlichen Bewegung. Diese Elemente sind sowohl auf der Ebene der kollektiven Körperlichkeit der *sinmyǒng*, als auch auf der Ebene der einzelnen rituellen Körperlichkeit des Tanzes beobachtbar. D. h. die *sinmyǒng*, die Ekstase, kann sowohl als emotionelle Räumlichkeit der kollektiven Körper verstanden werden als auch auf der Ebene der ästhetischen Körperlichkeit, durch die die Schamanen zur Trance-Besessenheit transformiert werden. Dieses ekstatische Tempo der korporalen Dynamik weist eine Repetitivität und Redundanz auf, welche der Hervorbringung der Gefühle bzw. der emotionellen Attitüde und der Gebärde dient. Die Beteiligten werden eine emotionelle Gemeinschaft, wobei sie im Tempo kopräsent sind und von diesem getragen werden. Diese rituellen Elemente wie Tempo und Rhythmus im Gesang und Tanz sind das performative Mittel zur transformativen Getragenheit der Emotion und zur „Artikulation der Gefühle“, durch die die Wahrnehmungsweise des Körpers auf die Welt verändert und transformiert wird.

Zu bemerken ist, dass das schwache und das starke emotionelle Performanzkonzept jeweils als ein Pol der graduellen Transformation fungiert. Es gibt selbstverständlich zwischen dem schwachen Performanzkonzept und dem starken Performanzkonzept der Emotionalität eine Verschränkung und graduelle Differenz. Z. B. entsteht die spielerische, aus sich heraustretende *sinmyǒng* selbstverständlich in dem privaten Totenritual mittels der rhythmischen Komponente der dynamischen Musik oder durch die possenhafte Handlung, wobei das Pathos und das erregte Trauergefühl besänftigt werden. Hierbei wird der kritische Zustand, der als Anlass des *kut* fungiert, als Gebärde des Pathos vollzogen, aber es wird stets versucht, es zur *sinmyǒng* zu transformieren. Es handelt sich hier weniger um die präzise Darstellung bestimmter Gefühle, sondern vielmehr um den Zustand des emotionellen Vollzugs, dem eine Transformationsdimension eigen ist. Die aus sich heraustretende und befreiende Ekstase zeigt sich auch als eine dynamische und explosive Gebärde, die das Pathos des Lebens widerspiegelt.

Der Vollzug der *sinmyöng* im *kut* hat als Funktion auch einen Spiel- und Unterhaltungscharakter, d. h. die kollektive *sinmyöng* erfüllt sowohl die rituelle Funktion als auch die Unterhaltungsfunktion. Somit kann sie sowohl die rituelle Erfahrung als auch die Unterhaltungserfahrung zustande bringen.

Der kollektive unterhaltende Charakter ist typisch für das Gemeinschaftsritual der Ostküste. Es wird von erblichen Schamanen durchgeführt, die sich durch einen Charakter der Künstlichkeit auszeichnen. Aber der Spielcharakter und die Unterhaltungsfunktion für die Menschen sind auch bei den charismatischen Schamanen bzw. bei den von ihnen aufgeführten Ritualen zu finden, so dass es im Grunde als allgemeiner Charakter des *kut* zu betrachten ist. Im Gemeinschaftsritual der Westküste zeigt sich dieser kollektive Spielcharakter insbesondere in der Verabschiedungsphase: Hier tanzen alle Teilnehmer nach der rhythmischen schamanistischen Musik auf dem Schiff im Kreis oder als Gruppe. Dabei tragen die Zuschauenden die Gewänder der Schamanen, die am Aufführungsort verteilt wurden. Es kommt hier so zu einer spielerischen Unterhaltungsatmosphäre, in der die Trancebesessenheit der charismatischen Schamanen von dem Beteiligten nachgeahmt wird und man sich singend und tanzend vergnügt.

Gesang, Musik und Tanz, die eigentlich für die *osin* (‘Unterhaltung der Gottheit’) aufgeführt werden, transformieren sich zu *oin* (‘Unterhaltung der Menschen bzw. für die Menschen’). Hierbei wird die Funktion der Handlung von der rituellen Wirkung zur spielerischen Unterhaltung umfunktioniert, gleichzeitig transformiert. An dieser Stelle nähert sich die Unterhaltungsszene dem Theater, wodurch die säkularisierten Aspekte stark zu Tage treten und die rituelle Wirkung in das Spiel und in die Unterhaltung verlagert wird.

3) Die mediale und materielle Transformation der Luft

Die transformative Performativität des *kut* bzw. die Emotionalität lässt sich anhand der ästhetischen Körperinszenierungskonzepte als transformative Asthetik der Luft beschreiben. D. h. die rituelle Performativität des *kut* zeigt sich in der Prozessualität, in der das Element „Luft“ und dessen mobiler Zustand „Wind“ im Vollzug transformiert werden und auf der Ebene des Ästhetischen und des Korporalen erfahrbar werden. Die Luft wird hier als substanzielle Materie, als exemplarisches Modell und als Metapher kategorisiert und funktionell begriffen. Das zeigt sich als Naturästhetik des auf elementare Weise in Erscheinung tretenden Seienden.

Die in der medialen Materialität zur Erscheinung gebrachte Asthetik der Luft im *kut* wird nach fünf Kriterien untersucht, nämlich im Hinblick auf Körperbewegung, Körperbild, Körperlaute/Körpersprache, Körpergewicht und kollektive Körper.

Körperbewegung: Das Konzept der Körperbewegung zeigt, dass die Bewegungstechnik im *kut* von der Einführung der „Luft“ geprägt ist. Die Natur(geister) und die Ekstasetechnik werden in den rituellen Tänzen mittels des Stoffs und des Tuchs inszeniert, wobei die physiognomischen Züge der Figuren in den bewegten Masken und in den Metamorphosen wie der Umschlagfigur „Im Wind fliehender Seidenschleier“ zur Erscheinung kommen. Diese Figuren werden in der Wahrnehmung dadurch hervorgehoben, dass die Substanz der Luft sich selbst zeigt, indem das Element „Luft“ in die Materie eingeführt wird. Hierbei vollzieht sich eine elementare figurale Version, wobei die „Luft“ sowohl als Material als auch als Medium fungiert, um die Naturgeister zur Erscheinung zu bringen. Durch die Erscheinung der elementaren Weise der Luft als Wind wird das unsichtbare Wesen der Gottheit, der Naturgeister, ästhetisch sichtbar und körperlich erfahrbar gemacht. Das fungiert als ein Verfeinerungsprozess der Wahrnehmung im Ritual, so dass die Wahrnehmung auf elementare Weise geweckt, in einen Flow-Zustand versetzt und so transformiert wird.

Körper-Bild: Die Asthetik der Luft zeigt sich auch deutlich in der ikonischen Inszenierung, d.h. im Konzept des Körperbildes vollzieht sich die Inszenierung der Toten und der Gottheit in der ikonischen Luft-Figur „Vogel“. Das Körperbild erscheint als Luft-Figur „Vogel“. Die Luft-Figur wird aus der Materialität hervorgebracht, die sich aus dem vorherigen Grund löst. Diese Materialität hat eine Vernunft suspendierende und die trauernde Emotion besänftigende Funktion. Ästhetisch bringt dieser ikonische Vorgang eine Leere hervor: Eine Figur entsteht in dieser bildlichen Anordnung aus dem Prozess des ästhetischen Verwischens und Verschwindens. Die metaphorische Bildlichkeit der ikonischen Figur „Vogel“ als eine Luft-Figur rekurriert auf die schamanistische Imagination: Der „Vogel“ ist zum einen sowohl im ursprünglichen nordasiatischen Schamanismus als auch im koreanischen Schamanismus ein Symboltier. Zweitens werden Naturgeister und Gottheit im koreanischen Schamanismus als „Luft“ oder als „Wind“ imaginiert, wobei der imaginierten Figur „Luft“ bzw. „Wind“ die Verwandlung zu einer menschlichen Gestalt inhärent ist. Das imaginäre Körperbild des Toten verkörpert sich in dem bildlichen Metaphercharakter der Luft.

Körpergewicht: Die schamanistische Grundphysiognomie des ekstatischen Fluges zeigt sich im *kut* hinsichtlich des Körpergewichtes. In dieser Hinsicht wird der Flugzustand als Epiphanie der Gottheit in dem Moment inszeniert, wo das Körpergewicht der Kippfigur flüchtig balanciert wird und fast gekippt wird. Mit dieser liminalen Grenzerfahrung und der Wahrnehmung des Fallphänomens wird die göttliche Epiphanie, deren Flug im Raum, ästhetisch auf ambivalente Weise inszeniert und spürbar gemacht. Diese emergierende Sinnerfahrung vollzieht sich ästhetisch, indem der blitzartige Moment des Schwerelosen, des Erhebungsmoments der Schwerkraft des „In-der-Luft-Eingetaucht-Sein“ als Ekstase und Aufstieg des Göttlichen wahrgenommen wird. Das entspricht der Auffassung von Eliade über das Wesen des Schamanismus. Eliade sieht den Schamanen als das Wesen mit Ekstase-Technik, mit der er zum kosmischen Flug fähig ist, dessen Zustand als „eingetaucht sein in die Sphären“ betrachtet wird.⁵⁴⁸ Es handelt sich hierbei um die schamanistische Sinnerfahrung, in der die Bildlichkeit und die atmosphärische Räumlichkeit als konstitutives Mittel fungieren: Die rituelle symbolische Handlung repräsentiert einerseits die Macht des Göttlichen, andererseits fungiert dieses Symbol-Zeichen in dem gemeinschaftlichen Ritual zur Herstellung der Harmonie und der harmonischen Atmosphäre. Diese Transformation der Sinnerfahrung findet in dem schwellenden, flüchtigen Zustand statt, der als eine Wahrnehmungsform „Eingetaucht-Sein-In die Späre/Luft“ markiert. Es ist festzuhalten, dass die schamanistische Sinnerfahrung ohne die transformative Ästhetik der atmosphärischen Medialität und Bildlichkeit nicht auskommt. Die schamanistische Sinnerfahrung ist die Erfahrung der Luft und ihrer Transformation. Die transformative Ästhetik der Luft versteht sich im Bezug auf dieses Körperinszenierungskonzept des Körpergewichtes sowohl im Sinne der atmosphärischen Medialität als auch der metaphorischen Sinnerfahrung.

Die Ästhetik der Luft zeigt sich im *kut* auch in der *Inszenierung der Körpersprache und des kollektiven Körpers*. Hierbei zeigt sich, dass die Emotionalität wie Pathos und Ekstase sich durch die synästhetische Atmosphäre konstituiert und durch sie transformiert wird, denn sie weist den sinnlichen Charakter der Natur auf, in dem die elementare figurale Version und die Seinsweise der Luft in Erscheinung treten: Hinsichtlich der Materialien wird die Atmosphäre auf dem Ritualplatz *kuttang* durch die Verwendung schamanistischer Instrumente kreiert, welche das Wehen der Winde sichtbar und spürbar machen. Sie ist gekennzeichnet als mobile Luft-Figur wie z. B. die Fahnen und die in der Luft fliegenden Mobile wie Drachen, Schiffe und Lampen aus Papier.

⁵⁴⁸ Eliade. 1974. S. 147ff.

Auch die Atmosphäre des Ritualplatzes ist durch die Ingression geprägt. Wer den Raum betritt, spürt das *kutp'an*, d. h. die atmosphärische affektive Räumlichkeit, in der man die ästhetische Sphäre, die Präsenz des Sinnlichen und Auratischen eigenleiblich spürt.

Der Erzeugungsfaktor dieser Atmosphäre im Ritual ist die Sinnlichkeit, die auf den fünf Sinnen Riechen, Sehen, Hören, Schmecken sowie Tasten beruht. Sie dient der Herstellung des affektiven Ansteckungszustandes im Zusammenhang mit der akustischen, optischen, tastenden und kinetischen rituellen Handlung, so dass eine körperlich ansteckende Gemeinschaft zustande kommt. Diese Medialität der Sinnlichkeit zeigt sich zugleich als sinnliche Materialität, wobei die vier Elemente, Wasser, Feuer, Erde und Luft eine wichtige Rolle spielen. Die sinnliche Inszenierung der vier Elemente ist im *kut* prägend, z. B. das Element Feuer ist als Beleuchtung für das in der Nacht aufgeführte Ritual und für die Verbrennungszeremonie der schamanistischen Instrumente konstitutiv.

Hierbei handelt es sich um die leibliche Erfahrung des Elementaren, das der sinnlichen Verfeinerung dient. Dazu wird die Sinnlichkeit des Atmosphärischen kreiert, um die unsichtbaren Naturgeister wie Luft in der Sphäre sichtbar und erfahrbar zu machen.

Insbesondere die Zirkulation der synkopischen Dynamik, durch die die ekstatische Atmosphäre hervorgerufen wird, fungiert als rhythmisches Ansteckungsmittel zur Gemeinschaftsbildung. Das Phänomen der Synkope hat eine die Emotion zuspitzende und affektive Funktion und bringt einen Erregungszustand hervor. Durch diese synkopische Zirkulation wird die Energie transformativ freigesetzt. In der starken emotionellen Expressivität wird die Emotion hervorgehoben. Diese emotionelle Erfahrung der aus sich heraustretenden ekstatischen Freude *sinmyöng* ist eine Erfahrung der Luft und ihrer Transformation, die als eine Schwellenerfahrung zu verstehen ist: Diese emotionelle Erfahrung der Luft wird als *sinbaram* (,der wehende Wind Gottes/Frohlocken,Begeistersein)' geschildert.

Der Aspekt der Luft-Wind-Erfahrung ist insbesondere hinsichtlich der rhythmischen Körperlichkeit der kollektiven Ekstase zu erkennen: Weil die kollektiven Körper in rhythmischer Repetitivität zusammen ein- und ausatmen, entsteht eine vitale Gemeinschaft. „Luft“ bzw. „Atem“ fungiert hierbei als Medium der emotionellen Ansteckung und Vitalität und Zirkulation der Energie. Durch die Zirkulation des Ein- und Ausatmens und der energetischen Spannung/Entspannung wird die synästhetische Erfahrung der Luft vollzogen, so dass man leiblich die eigene Befindlichkeit und die atmosphärische Räumlichkeit des *kutp'an* wahrnimmt und erfährt. Die „Luft“ wird zum Transfermittel der emotionellen vitalen

Ansteckung und der Erfahrung der freigesetzten lebendigen Energie. In diesem Sinne transformiert sich das elementare Medium der Luft zur vitalen Lebenskraft.

Somit betrachte ich das Element „Luft“ als ein exemplarisches Modell für die Beschreibung der Atmosphäre des *kutp’an* und der affektiven Emotionalität der *sinmyöng*.

Die schamanistischen Geister, die nach der schamanistischen Vorstellung die Natur erfüllen und die das unsichtbare Allgegenwärtige sind, werden durch die Atmosphäre erfahren. Das Medium und das Modell dieser Atmosphäre ist die sinnliche Natur des Elementes „Luft“ bzw. „Wind“. Hierbei handelt es sich um die Erfahrung der Lebensmedien Luft und Atem sowie um die spezifische Wahrnehmungsform der Menschen und Dinge, die die Naturästhetik der Ekstase ausmacht.

Die Aisthetik der Luft im *kut* beschreibt einen Zustand von Halbsein und gleichzeitig Halbnichtsein, dessen Einheit aber nicht in der Symmetrie, sondern in der Asymmetrie besteht. Die Performativität der Luft-Transformation ist markiert durch die Flüchtigkeit des Verschwindens und des Entstehens, deren Verbindung sich in der Topographie des metamorphotischen Möbiusbandes ereignet, bei dem sich das Ende und der Beginn umschlingen, wodurch ein Ort und gleichzeitig ein Nicht-Ort entsteht. Somit enthält die Wahrnehmung der Luft das Erblicken der Leere und gleichzeitig die Erfüllung, die sich aus dem Schwellenzustand und der Transformation speist. Das Modell „Luft-Wind“ und seine Erfahrung charakterisieren sich als Übergangswesen, das sich stets neu transformiert. D. h. die transformative Ästhetik der Luft-Wind ist eine Erscheinungsform des Übergangszustandes und des Schwellenzustandes im *kut*.

Meine These lautet: Die Performativität des *kut*-Rituals besteht erstens in der transformativen Lösung der Konflikte bzw. der konfliktbeladenen Emotionalität. Das zeigt sich einerseits als Gefühlszustand des Pathos *han*, bei dem die Leiden und die ungelösten emotionalen Konflikte als Gebärde artikuliert und zu lösen versucht werden, wodurch eine neue Wirklichkeit entsteht. Andererseits zeigt es sich als emotionelle Transformation zur kollektiven Ekstase des *sinmyöng*, wobei die kollektive Gemeinschaft mittels der Wirkung der Unterhaltung und des Spielcharakters gebildet wird.

Die transformative Lösung der vorhandenen emotionalen Probleme, das *hanp’uri*, wird als Wirkungskonzept des normalisierenden integrierenden schwachen Performanzkonzeptes betrachtet. Die *sinmyöng* als starkes Performanzkonzept dagegen hat hinsichtlich der Wirkung die Rolle, die Lösung nicht nur auf der individuellen Ebene zu belassen, sondern auf die

Ebene der kollektiven Gemeinschaft zur vitalen und energetischen Emotionalität zu transformieren. Die Körperinszenierungskonzepte bestehen im Hinblick auf die Wahrnehmung in der ästhetischen Transformation der Luft und des Windes und ihrer Erfahrung, wobei die Sinnerfahrung in emergierender und rekonstruktiver Weise entsteht.

5.2 Die Transformation des *kut* auf der Bühne

Anhand der Inszenierungen von Regisseuren des Gegenwartstheaters in Korea, nämlich von Oh T'ae-sök und Yi Yun-t'aek , wurden die verschiedenen Arten der Transformation des *kut* auf der Bühne betrachtet.

Anhand der Analyse der Inszenierungen von Oh T'ae-sök lässt sich für das Transformationsverhältnis des *kut* auf der Bühne Folgendes feststellen:

Erstens, hinsichtlich der Adaption des rituellen Prozesses und der Materialien lässt sich sagen, dass das Theater von Oh einen rituellen Charakter zeigt. Die Transformationsarten sind wie folgend:

A) Das Stück *Im Mondlicht am Fluss Paengma* lässt sich als rituelles Theater bezeichnen, denn die Übergangsstruktur des *kut* wird durch die rituellen Elemente auf der Bühne transformiert. Hierbei wird das Wirkungskonzept des *kut* und der darin bestehende Sinn bzw. die schamanistische Weltanschauung dargestellt, in der der kritische Zustand, also die Krise zum Zustand des harmonischen Ausgleiches transformiert wird, so dass die Ritualität auf der Bühne in Erscheinung tritt.

B) Der rituelle Prozess wird nicht gezeigt, sondern der Vollzug des *kut* am Ende des theatralen Geschehens in symbolischer Weise angesetzt, so dass die Lösung der dramatischen Konflikte als Symbol im theatralen Geschehen angedeutet wird. Diese symbolisch vollzogene *puri*-Handlung mit der schamanistischen Materialität verleiht den rituellen Charakter.

C) Das Material des *kut* wird nicht direkt dargestellt, stattdessen wird das rituelle Motiv des Opferrituals in Verbindung mit den rituellen rhythmischen Elementen des *kut* als performatives Mittel verwendet. Diese Kombination erzeugt auf der materiellen Ebene keine realen Zustände, sondern eine paradoxe und magische Räumlichkeit, die eine imaginative Verzauberung der theatralen Wirklichkeit bewirkt.

Zweitens, das Wirkungskonzept der Transformation *puri* im *kut* hat auf der Bühne eine Funktion sowohl als wirkungsästhetisches Mittel als auch als dramaturgisches Mittel. Das zeigt sich in drei Kategorien:

A) Anhand der Aufführung *Im Mondlicht am Fluss Paengma* ist zu erkennen, dass die rituelle Wirkung der Krisenlösung auf den damaligen politischen und sozialen Kontext gerichtet ist.

B) Anhand der Aufführung *Ch'un-p'ungs Frau* zeigt sich, dass die *puri* auf individueller Ebene der Figur als ein dramaturgisches Konzept der emotionellen Konfliktlösung verwendet wird.

C) Anhand der Aufführung *Warum sprang Sim-chöng zum zweiten Mal in das Indang-Meer Indang?* lässt sich erkennen, dass die Performativität der ästhetischen und der rhythmischen Elemente des *kut* auf der wirkungsästhetischen und rezeptionsästhetischen Ebene verwendet werden, so dass die Leistung der Sinnkonstruktion den Rezipienten überlassen wird. Ohne Verwendung der Materialien des *kut* fungieren die rituellen rhythmischen Elemente als performatives Mittel im Bezug auf die Sinnkonstruktionsweise der Aufführung.

Drittens, die Performativität der Emotionalität des *kut* wird transformiert. Das zeigt sich einerseits als Inszenierung der *sinmyöng*, andererseits als Inszenierung der Verwandlung der Emotionalität, d. h. es wird die Transformation der pathetischen Konflikte bzw. des Pathoszustandes zum *sinmyöng*-Zustand inszeniert. Zu dieser Performativität der Emotionalität und ihrer Transformation werden die rituellen Elemente Tanz, Gesang und Musik sowie ihr Vollzug in der kollektiven Körperlichkeit als performatives und theatrales Mittel in der Inszenierung eingesetzt: D. h. die rituellen Elemente werden auf die Formästhetik funktionell übertragen, insbesondere werden sie für die Erzeugung des zeremoniellen repetitiven Rhythmus und des emotionellen Redundanzcharakters des explosiven ekstatischen Überschusses verwendet.

Die Theaterästhetik Ohs in Bezug auf das *kut* besteht in der Inszenierung der transformativen Krise/des Todes und in der Transformation der Emotionalität, d. h. der Transformation vom Pathos zur Ekstase. Die beiden Aspekte verschränken sich miteinander. Man kann sagen, dass Ohs Inszenierung darauf ausgerichtet ist, den Tod bzw. die Übergangsphase der Krise zur Erscheinung zu bringen. Das wird aber durch die Performativität des Verschwindens inszeniert, die auf die rituelle Struktur und die rituellen Elemente sowie auf das transformative Wirkungskonzept des *kut* zurückzuführen ist. Ohs Theater ist ein transformatives Übergangstheater, in dem der Fortschritt der theatralen Entwicklung und die

Spannung durch den Drehpunkt des Verwischens und des Verschwindens markiert ist, dessen Prozessualität als Unterwegssein zu charakterisieren ist. Dieser paradoxe Charakter des theatralen Geschehens zeigt sich insbesondere in der Darstellung der Sprache, die primär als synästhetischer Chiasmus dem Verschwinden der festgelegten Logik und zur Transformation der krisenhaften Emotionalität dient.

Anhand der Analyse der Inszenierungen von Yi Yun-t'aek lassen sich für das Transformationsverhältnis des *kut* auf der Bühne folgende Punkte erkennen.

Erstens: Die Transformation des *kut* auf der Bühne in Yis Theater äußert sich insbesondere in der Übertragung der rituellen Struktur. Das zeigt sich sowohl in der Inszenierung, in der die Materialien des *kut* adaptiert werden, als auch in der Inszenierung, wo keine Materialien des *kut* adaptiert werden. Aber die rituelle Struktur weist den mimetischen Charakter des Rituals auf, der auf zwei Arten, die sich aufeinander beziehen, in Erscheinung tritt.

Die rituelle Struktur des *kut*, d. h. die Wiederholung und ihre Variante ist auf der Ebene des Handlungsmotivs „Tod der Mutter“ in *Ogu-Totenritual* und in der Szene „Klagestimme der Qual“ in *Pabogaksi* zu erkennen. Ferner vollzieht sich die Szene der ständig wiederkehrenden Geistererscheinung im repetitiven Rhythmus. Durch die Adaptionen der rituellen mimetischen Struktur der Wiederholung entsteht auf der Bühne ein zeremonieller ritueller Charakter und ein ritueller Redundanz-Charakter der Prozessualität, durch die die aus der dramatischen Kohärenz konstruierte Handlung bzw. Fabel zurücktritt. D. h. die Verwandlung der Figuren und der Zustände wird durch diese mimetische Struktur prozessuell vollzogen.

Hierbei ist insbesondere der rituelle Doppelcharakter des Rahmens bzw. der Rahmensetzung zu erkennen. Im Stück *Ogu-Totenritual* vollzieht sich die Transformation durch das Konzept „Spiel im Spiel“: Anlässlich des Kartenspiels, das von der Toten angeordnet wurde, ereignet sich die Transformation der Figur, wobei die Rauschfähigkeit des Spiels vollzogen und dargestellt wird. Der rituelle Charakter der mimetischen Doppelrahmensetzung zeigt sich, indem die Rauschfähigkeit der rituellen Festlichkeit sowohl im Rahmen der ganzen Aufführung als auch auf der Ebene des „Kartenspiels“ verkörpert wird. In Bezug auf dieses strukturelle Merkmal besteht das Konzept der Transformation darin, dass die Verwandlungspotenz nur durch das Medium „Spiel“ zustande kommt, das aber rauschfähig ist. Diese Verdoppelungsstrategie, die Selbstreflexion auf das eigene Medium und die Grenzüberschreitung ist für Yis Inszenierung, in der das *kut* aufgeführt wird, charakteristisch: Denn die *kut*-Szene auf der Bühne wird als Spiel im Spiel stets auf der Metaebene erzählt

oder kommentiert, so dass die Grenze zwischen *kut* und Theater bewusst auf der Metaebene erfahrbar und erkennbar wird. Das fungiert als Rahmensetzung des Theaters und gleichzeitig als Entgrenzung der Rahmens, was eine oszillierende Wahrnehmung ermöglicht. Das Transformationspotenzial des Theaters wird hierbei im Spiel der festlichen und vitalen Rauschfähigkeit dargeboten.

Zweitens, das transformative Wirkungskonzept des *kut*, nämlich das Lösungskonzept der Krise, wird von Yis Theater als rezeptionsästhetisches und wirkungsästhetisches Konzept verwendet: Die Aufführung *Pabogaksi* fungiert als transformative Krisenlösung, die durch die reinigende atmosphärische Räumlichkeit und den synästhetischen Symbol-Zeichen-Charakter vollzogen wird.

Die Inszenierungen Yis, in denen die rituellen Motive der Geistererscheinung und Trance-Besessenheit vollzogen werden, lassen erkennen, dass sich die theatrale Transformation der Konflikte und die Krisenlösung nicht auf der produktionsästhetischen Ebene des dramatischen Geschehens, sondern auf der wirkungsästhetischen energetischen Ebene vollziehen. Hierbei werden die ekstatischen Unterhaltungselemente des *kut* auf der Bühne als performatives Mittel eingesetzt. Die somit hervorgebrachte Performativität erzeugt einen Energiezustand, der bei den Wahrnehmenden eine Transformation und ästhetische Erfahrung ermöglicht. Somit kann man sagen, die rituelle Struktur und das darauf bezogene Transformationskonzept des *kut* wird auf der Bühne nicht im Sinne der strukturellen Transformation des Übergangsrituals, sondern unter dem Aspekt der mimetischen Struktur der Ritualität bzw. des mimetischen Handelns der Lebenswelt transformiert.

Ausgehend von dieser strukturellen Ritualität wird die Performativität des *kut*, insbesondere die Emotionalität im *kut*, Pathos und Ekstase, auf der Bühne transformiert: Hierbei werden Musik, Gesang, Rezitation, Rede und Tänze als Material verwendet und die ekstatische Temporalität des rituellen Tanzens und der synkopische Rhythmus als performatives Mittel eingesetzt. In diesem Sinne besteht die Performativität von Yis Inszenierungen im Bezug auf das *kut* in der affektiv hervorgebrachten Räumlichkeit; also der ekstatischen Festlichkeit in *Ogu-Totenritual*, der affektiven Zustände der Atmosphäre des Pathos in *Pabogaksi* und des energetischen Überschusses und der energetischen Zuständlichkeit in den Szenen der Geistererscheinungen.

Die affektive Räumlichkeit des *kut* wird also bei Yi als Zustand des Atmosphärischen und Energetischen inszeniert und wahrgenommen. Dadurch ist das Theater kein illusionistisches

psychologisches Theater, in dem die Sprache/der Dialog im Mittelpunkt steht, sondern ein intermediales Theater, in dem der eins werdende Charakter von Musik, Tanz und Gesang/Poesie erzeugt wird und somit ein totaler gattungsästhetischer Charakter entsteht. Dieser totale Charakter zeigt sich auch in der kollektiven Körperlichkeit auf der Bühne, die auf den kollektiven Tänzen und Gesängen des *kut* beruht. Dadurch stellt sich eine chorische Kollektivität her, durch die die Zuschauenden in den Unterhaltungs- und Spielcharakter der *sinmyŏng* einbezogen werden, so dass eine theatrale und emotionelle Gemeinschaft gebildet wird.

Dieser tanzende und singende Spielcharakter des *kut* und der damit verbundene totale Charakter sind als Hauptmerkmale der Inszenierungen *Yis* zu betrachten. Sie sind auf die Performativität des *kut* und dessen Spielcharakter zurückzuführen. Das Theater von *Yi* transformiert die Performativität des Rituals, insbesondere den Spielcharakter, deshalb ist es als *kutnori*-Theater (‘Theater zwischen Ritual und Spiel’) zu betrachten. Hierbei soll betont werden, dass diese unterhaltende Materialität und Performativität des *kut* nicht einfach eine Übernahme der Tradition ist, sondern sie werden als eigener Inszenierungsstil der Atmosphäre und des Energetischen theatral angeeignet. D. h. das Imaginative des *kut* wird auf der imaginären Ebene des theatralen Geschehens integriert.

Kurz: Die Performativität von *Yis* Inszenierungen besteht in der affektiven Räumlichkeit des Energetischen und des Atmosphärischen. Sie orientiert sich an einem Moment der Intensivität, an dem man das intensive Dasein im Hier und Jetzt erfährt und die theatrale imaginative Getragenheit auf der emotionalen Schwelle spürt, was den Präsenz- und Ereignischarakter ausmacht.

Generell lässt sich durch die Analysen des koreanischen Gegenwartstheaters anhand der Inszenierungen von *Oh* und *Yi* feststellen, dass die auf der Bühne aufgeführten *kut*-Rituale nicht als Ritual wahrgenommen werden, dessen rituelle transformative Wirkung verbindlich vollzogen werden muss und erwartet wird. Die Rahmenhandlung und Komponente des *kut* sowie seine transformative Performativität werden in den Kontext des theatralen Geschehens übertragen und zeigen den rituellen Charakter und die Ritualität, wobei insbesondere die Emotionalität und der Spielcharakter transformiert werden. Das erfüllt jedoch nur eine ästhetische Funktion und enthält keine Verbindlichkeit hinsichtlich der rituellen Wirkung. Denn der institutionelle Rahmen des Theaters spielt als Wahrnehmungsdisposition eine

konstitutive Rolle. Aber durch das Zusammentreffen von Ritual und Theater bereichert sich das Theater in der theatralen und Bühnenästhetischen Wirkung. Die Transformation des *kut* auf der Bühne ist ein Aneignungsprozess der Materialität der Körperinszenierungskonzepte des *kut*.

Die Gesang- und Tanz-Elemente und ihre kollektive Ausführung, die die Körperbewegung und kollektive Körperlichkeit ausmachen, werden stark transformiert und münden in den kollektiven Spielcharakter und die Emotionalität der *sinmyōng*.

Durch diese Körperlichkeit, Lautlichkeit und Kollektivität tritt die logische und psychologische Sprache, die Fabel der Handlung zurück. Die Figur wird nicht durch die Narrativität oder durch die plastische Darstellung repräsentiert, sondern sie wird als Szene bzw. szenische Landschaft des Körperbildes oder des Körperbildklanges dargestellt.

Die Struktur der Aufführung zeigt die zeremonielle rituelle Struktur und den repetitiven Rhythmus. Das Theater ist gekennzeichnet durch den selbstreflexiven und weltkonstitutiven Vollzugscharakter der Handlung, also den Charakter des Performativen, des Ereignishaften. Zum anderen zeigt das Gegenwartstheater im Bezug auf das *kut* die Physiognomie des totalen Theaters, in dem Sprache und Körper synästhetisch, atmosphärisch und rhythmisch verschränkt werden. Somit zeigt sich die Handlungsstruktur der Aufführung weniger auf der Ebene der Kohärenz, sondern vielmehr als ein dem Übergang inhärenter, paradoxer, mythischer Zustand. Jenseits der synthetischen logischen Handlung wird hier die emotionelle Räumlichkeit als Kommunikationskonzept geprägt, in dem die Kommunikationsräumlichkeit die individuelle Dimension überschreitet und eine magische, kosmische und naturhafte Dimension erfasst, wobei die oszillierende Grenzüberschreitung und die Übergänge auf der ästhetischen Ebene unverzichtbar sind.

Hinsichtlich der Formästhetik zeigen sich die rituellen Komponenten auf der Bühne in der Charakteristik der zeremoniellen Repetition, der synästhetischen Körperlichkeit und des Zurücktretens der synthetischen Handlung. Ferner weist die Transformation der Performativität des *kut* die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des emotionalen Vollzugs auf, was den Ereignischarakter ausmacht.

Fazit: Das Gegenwartstheater passt sich dem transformativen und ästhetischen Performanzkonzept des *kut* im modernen Bühnenkontext an, so dass im Rahmen des Theaters die Ritualität als ästhetisches Ereignis wahrgenommen wird. Hierbei wird das Transformationskonzept des Rituals als wirkungsästhetisches Spielkonzept umgesetzt. Ferner werden die rituellen Elemente wie Tempo, Rhythmus, Musik und Tanz als konstitutive

theatrale Mittel verwendet. In dieser Hinsicht fungieren die rituelle Performativität und Theatralität als ästhetische und theatrale Kategorien der Transformation der Aufführung und stehen in einem korrespondierenden und transformierenden Verhältnis.

Schließlich trägt die Transformation der Performativität des *kut* im koreanischen Gegenwartstheater dazu bei, dass zum Beginn des 20. Jahrhunderts von der westlichen Kultur übernommene und bis in die 1970er Jahre dominierende psychologische Sprechtheater und das vom Drama geprägte Repräsentationstheater zu überwinden. Ferner versteht sich das rituelle Theater als eine korporale theatrale Gemeinschaft, d. h. das Theater definiert sich nicht als Theater, in dem die Verstehensleistung dominiert und diese von dem Zuschauer verlangt wird, sondern es lässt durch Leiblichkeit und Sinnlichkeit den Sinn rekonstruktiv erfahren. Sinnlichkeit und Sinn bilden hier keinen Gegensatz, sondern ein verschränktes Verhältnis. Durch die Transformation des Performanzcharakters des Rituals auf der Bühne wird vor allem die Bühne ein Ort des Aufführenden. Hierbei wird das soziokulturelle Modell des Rituals als rekonstruiertes Verhalten im Akt des Ausführens auf der Bühne mimetisch rekonstruiert. Somit wird das Leben auf der Bühne transformiert. Aber dabei bleibt die theatrale Wirklichkeit des rituellen Theaters nicht auf die individuelle und soziale Dimension beschränkt, sondern sie konstituiert darüber hinaus auch eine magische Dimension, durch die die Wiederverzauberung der Welt zustande kommen kann. In diesem Kontext lässt sich das Grundverhältnis des Theaters zwischen Zuschauer und Bühne neu definieren: Der Zuschauer wird zu einem „Sich-Selbst-Konstituierenden“ und zugleich zu einem „die theatrale Gemeinschaft Mitkonstituierenden“. Somit kann man sagen, dass das Theater und die Theaterästhetik durch die Transformation des *kut* erweitert und neu definiert werden.

Umgekehrt lässt sich ebenfalls ableiten, dass das Transformationsverhältnis zwischen *kut* und dem modernen Theater im mimetischen Handeln hinsichtlich der Konstitution der sozialen Wirklichkeit besteht, denn das Theater übernimmt die ästhetische und theatrale Funktion des Rituals, indem es in der veränderten Rahmenbedingung sich stets in verschiedener Hinsicht mit dem *kut* in Beziehung setzt und es theatral nachvollzieht. Dabei spielt das Bewusstsein der Variation bzw. der Differenz und die intensive Rekonstruktion und Einrahmung eine größere konstitutive Rolle als die anderen sozialen Handlungen.

An dieser Stelle lässt sich reflektieren, welche Funktionen das koreanische Gegenwartstheater vom Schamanismus und dem schamanistischen Ritual übernimmt und welche Position und

Rolle das Theater in der modernen, säkularisierten Gesellschaft im Bezug auf den Schamanismus bzw. das Ritual einnimmt.

Das koreanische Gegenwartstheater tradiert die Funktion des *kut* in zwei Aspekten, die sich aufeinander beziehen:

Erstens, das koreanische Gegenwartstheater übernimmt das Transformationspotenzial des Rituals auf der wirkungsästhetischen Ebene. Das Wesentliche in diesem Aspekt ist das Krisen- und Konfliktbewusstsein und der Wille zur Lösung der Probleme. Dabei handelt es sich um die Transformation der sozialen Funktion des Rituals auf dem Theater. Das *kut* trug d traditionellerweise dazu bei, den Menschen, die unter einer kritischen Situation leiden, zu helfen, ihre Probleme und Konflikte zu lösen, die Grausamkeit des Lebens, existenzielle Sorgen und Ängste, unterdrückte Emotionen, freizusetzen und zu lösen. Die Schamanen versuchen, durch ihre Handlung neue Lebenskraft zu erzeugen und durch die Transformation der Emotionalität eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Diese Funktion beruht auf dem Krisenbewusstsein und dem Lösungswillen, was u.a. eine dynamische und subversive soziale Funktion hat.

Jedoch ist es wichtig anzumerken, dass das *kut* der Gegenwart nicht mehr in der Lage ist, die subversive soziale Funktion auszuüben, zum einen, da es heute überwiegend der Bewahrung der Tradition dient und als Kulturdenkmal eine repräsentative Funktion ausübt. Zum anderen wird das *kut* zwecks der individuellen *puri*-Handlung oder aus reinem Profitinteresse durchgeführt. In diesem Kontext kann man sagen, dass das rituelle Theater des Gegenwartstheaters die soziale Funktion des Rituals übernimmt. Das sogenannte Volkstheater *madanggük*, auf das in der vorliegenden Arbeit aufgrund der ausreichenden Forschungsergebnisse nicht näher eingegangen wird, ist ein typischer Fall der Transformation der subversiven und agonalen Potenzialität des *kut* als politisches Theater. Insbesondere in der Phase der Diktatur in Korea hatte diese Art des Theaters eine entscheidende subversive Funktion. Aber ab der 1990er Jahre, als die Demokratie in Korea eingeführt wurde, ein Desinteresse an Politik vorherrschte und die „Ideologie“ nicht mehr in Frage gestellt wurde, ist diese Funktion für das Theater in Vergessenheit geraten. Das *madanggük* dient so der konsumorientierten Unterhaltung. Im Vergleich dazu haben Regisseure wie Oh T'aesök und Yi Yunt'aek das Material und die Elemente des *kut* sowohl auf der dramaturgischen als auch auf der wirkungsästhetischen Ebene entsprechend des jeweiligen sozialen Kontextes und der soziokulturellen sowie der politischen Atmosphäre auf verschiedene Weise theatral angeeignet, so dass das Theater erneut eine sozial-kritische Position einnimmt. Das soziale

Krisenbewusstsein und das transformative Lösungskonzept zeigen sich hier auf der performativen ästhetischen Ebene: D. h. die Performativität des *kut*, also die Transformation der Emotionalität und die Herstellung der neuen ästhetischen Wirklichkeit wird auf der Bühne transformiert. Das hat eindeutig Berührungspunkte mit der Funktion der *puri* im *kut*.

Zweitens, die Transformation der Performativität des *kut* auf der Bühne ist insbesondere in dem Sinne von Bedeutung, dass das Gegenwartstheater sich die rekonstruktive totale Erkenntnismethode bzw. das Konzept der totalen Erfahrung des *kut* aneignet. Dieser Aspekt ist als eine der relevanten Auswirkungen der Transformation des *kut* auf der Bühne zu betrachten.

Die totale Erkenntnis und totale Erfahrung auf der Bühne kommen in erster Linie durch die Ritualität des Theaters selbst zustande. Denn die Aneignung der rituellen Performativität lässt die Grenze zwischen Theater und Ritual verwischen. Das Theater entgrenzt sich hierbei und wird zugleich durch seinen institutionellen Rahmencharakter begrenzt. Dabei ergibt sich die totale Wahrnehmung des rekonstruierten Verhaltens des Lebens auf der Bühne. Die Ritualität auf der Bühne fungiert als Träger, der die Zustände und die Situation des Lebens aus der Differenz zwischen Ritual und Theater heraus betrachten lässt. Hierbei wird das Theater selbst als eine mimetische Art der Lebensform wahrgenommen, aber nicht im Kontext der rein fiktiven Imagination, sondern durch die Differenzen. Die Wahrnehmung des Rahmens und seine Überschreitung fungieren als ein Akt des totalen Erkenntnisses, wobei das Leben bzw. seine Form und die eigene Befindlichkeit bewusst wahrgenommen werden kann.

Die totale Erkenntnis kommt nicht ohne totale Erfahrung aus. Dieser Aspekt zeigt sich in der intermedialen und totalen formästhetischen Produktionsästhetik und Sinnkonstruktion. Was das Gegenwartstheater über die konkrete totale Formästhetik hinaus vom *kut* übernahm, d. h. transformierte, ist die totale Erfahrung des Spiels: Der koreanische Schamanismus zielt auf das Einswerden im Sinne der harmonischen Totalität ab, wobei der Spielcharakter der kollektiven Ekstase als performatives Mittel dient. Im *kut* werden die totale Erkenntnis und die totale Erfahrung in der lebendigen Rauschfähigkeit des Spiels und der Spielfreude gesucht. Anders gesagt: Der Sinn des Spiels im *kut* liegt in der totalen Erkenntnis und der totalen Erfahrung, was mittels der elementaren Leiblichkeit, der Synästhesie und der Atmosphäre, der Kollektivität, des intermedialen Raum-Zeitverhältnisses inszeniert wird. Das koreanische Gegenwartstheater übernimmt diesen Spielgeist und dieses Spielkonzept des Rituals, v. a. die vitale Rauschfähigkeit des Rituals.

Es handelt sich hier weniger um die Monumentalität und die Artefakte der Erkenntnisse und der Lebensform, sondern um die flüchtige ästhetische Erfahrung, die sich ereignishaft vollzieht, d. h. das intensive Dasein im Hier und Jetzt und zugleich das auf die Ewigkeit gestellt sein, die über die Grenze des Hier und Jetzt hinaus geht, ermöglicht. In dieser Vorstellung und ihrem Vollzug liegt die Sehnsucht des Menschen als geschichtliches sterbliches Wesen nach dem Archaischen und nach dem Kosmologischen. Hier sind das Antlitz und die Aura der Menschengebärde zu spüren. Diese sind das Pathos und die Ekstase des Menschen. Und dabei ereignet sich die Imagination des Unsichtbaren im ewigen Wiederbeginn auf elementare Art und Weise.

In diesem Sinne lässt sich voraussagen, dass die ästhetischen Merkmale des *kut*, die ich hinsichtlich der ästhetischen Körperinszenierungskonzepte dargestellt habe, in zukünftigen rituellen Theater weiterhin als konstitutives Inszenierungsmittel in variiertem Art und Weise und entsprechend des neuen sozialen Kontextes wieder rezipiert werden. Insbesondere können die elementare Ästhetik der totalen Erfahrung und die unmittelbare Transformation der Emotionalität des *kut* einerseits als eine Antithese zur individualisierten, atomisierten Befindlichkeit des Menschen in der ausdifferenzierten, funktionellen und postindustriellen Gesellschaft dienen, in der die neuen Medien und die Massenmedien als wichtige Kommunikationsmittel fungieren.

Weiterhin lässt sich die Fragen stellen, inwiefern die Performativität, das korporale Wahrnehmungskonzept, das Menschen- und Dingverständnis und das synchron vernetzte Raum-Zeitkonzept des Schamanismus bzw. des Rituals in den Bereichen der neuen Medien, des Films u. a. transformiert sind. Betrachtet man den Schamanismus als kulturanthropologische Größe, könnte die Untersuchung über die Beziehung zwischen dem Schamanismus und der modernen bzw. postmodernen Kunst, dem Theater und den neuen Medien die kulturanthropologische und kulturhistorische Frage klären, ob sich der Mensch in der globalisierten Informations- und Hightechgesellschaft von der archaischen Welt entfernt hat oder ob er ihr auf veränderter Art und Weise vielleicht sogar näher gekommen ist.

6. ANHANG

6.1 Literaturverzeichnis⁵⁴⁹

Balme, Ch.: *Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven*. In: Erika Fischer-Lichte: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen : 1994, S. 45 - 58.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: 1989.

Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: 1990.

Ders.: *Äußerung über das Theater*. In: Barthes Roland: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*. Hg. von Jean-Loup Riviere. Berlin: 2001, S.19-24.

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. München: 2001.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: 1991.

Böhme, Gernot: *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: 1995.

Ders.: *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Paderborn : 2001.

Böhme, Gernot und Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: 2004.

Boehme, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Gottfried Boehme: *Was ist ein Bild?*. München: 1995, S.11-38.

⁵⁴⁹ Die Titel der koreanischsprachigen Literatur sind nach McCune-Reischauer transkribiert und in Klammern ins Deutsche von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit übersetzt.

Ders.: *Das spezifische Gewicht des Raums. Temporalität und Skulptur*. In: Gottfried Boehme: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in der Künste der Gegenwart*. Berlin: 2004, S.31-41.

Böhme, Hartmut: *Elemente*. In: Wulf: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz, 1997, S.17-45.

Ders.: *Gefühle*. In: Wulf: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz, 1997, S. 525-547.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: 1995.

Brandstetter, Gabriele/ Peters, Sibylle (Hg.) *De figura*. München: 2002.

Bruno, L. Antonetta: *The Gate of Words. Language in the Rituals of Korean Shamans*. Leiden: 2002.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main : 29. Auflage, 2003.

Ch'ae, Hŭi-wan: *Han'guk ch'um-ŭi chöngsin-ŭn muösinga? (Was ist der Geist des koreanischen Tanzes?)*. Seoul: 2000.

Chae, Sae-mi: *A Study on The Shamanism Acceptance Aspect in The Korean modern Plays*. Seoul Womens University. Dissertation. Seoul: 2001.

Cho, Tong-il: *Katharsis, Rasa, sinmöngburi (Katharsis, Rasa und sinmöngburi)*. Seoul: 1997.

Ders.: *T'alch'um-ŭi yöksa-wa wölli (Geschichte und Prinzip des Maskentanzes talch'um.)* Seoul: 1979.

Ders.: *P'ansori-ŭi ihae (Das Verstehen des p'ansori)*. Seoul: 1978.

Cho, Hŭng-yun: *Han'guk musok-ŭi segye (Die Welt des koreanischen Schamanismus)*. Seoul: 1997.

Ders. (Hg.): *Minjok yesur-üi ihae (Verstehen der Volkskunst)*. Seoul: 1998.

Ders.: *Han'guk munhwa-üi iron (Theorie der koreanischen Kultur)*. Seoul: 2001.

Ders.: *Han'guk-üi mu (Schamanismus Koreas)*. Seoul: 1999.

Ch'oe, Söng-man: *Chayön, ch'ojayön-gwa p'unngmul yönhüi-üi munhwa (Natur, Meta-Natur und Kultur der p'unngmul-Performance)* In: Cho, Hüng-yun (Hg.): *Minjok yesur-üi ihae (Verstehen der Volkskunst)*. Seoul: 1998, S.109-123.

Ch'oe, Chun-ho und Myöng, In-sö (Hg.): *Oh T'aesök-üi yöngük segye (Die Theaterwelt von Oh T'aesök)*. Seoul: 1995.

Ch'oe, Chun-yöng: *A comparison Study of Ritual drama presented in Chinogwigut (Korean Shamanistic Ritual) and the Theatre of cruelty*. Seoul: Dongguk University. 1995.

Ch'ön, Ün-söng: *A Study on the ogwigut of the Tonghaean Coast and Shaman Song*. Kwangdong: Kwangdong University. M.A., 1997.

Chu, Kang-hyön: *Tongje-wa turekus-e kwanhan yön'gu (Untersuchung zur dörflichen Gemeinschaft und zum Dorfgemeinschaftsritual)*. In: *Minjok-kwa kut (Volk und kut)*. Seoul 1987. S. 37-101.

Ch'ön Hyön-gyöng: *Schamanin im Bauch. Christin im Kopf. Frauen Asiens im Aufbruch*. Stuttgart: 1992.

Ch'ön Sin-yöng (Hg.): *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001.

Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis*. Stuttgart: 2000.

Dorson, M. Richard: *Folklore and Fakelore*. Harvard University Press: 1976.

Eliade, Mircea: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt am Main: 1974.

Didi-Huberman, Georges: *phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten. Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*. Köln: 2001

Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main: 2000.

Fischer-Lichte, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: Mirjam Schaub und Fischer-Lichte : *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: 2005, S. 35-50.

Dies.: *Grenze oder Schwelle? Zum Verhältnis von Kunst und Leben*. In: *Sprache und Literatur*. 2005/1, S. 3-14.

Dies.: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: 2004.

Dies. (2004 b): *Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff*. In: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt: *Kunst der Aufführung Aufführung der Kunst*. Berlin: 2004, S. 11-26.

Dies. (2003 a): *Ritualität und Grenze*. In: *Ritualität und Grenze*. Tübingen, Basel: 2003, S. 11-30.

Dies. (2003 b): *Schamanismus und Theater*. In: Yi, Yun-t'aek: *König Chösan*. Berlin: 2003, S.6-14.

Dies. (2003 c): *Performativität und Ereignis*. In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthisa Warstat : *Performativität und Ereignis*. Tübingen, Basel: 2003, S.11-37.

Dies.: *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel: 2001.

Dies.: E. Fischer- Lichte und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: 2000.

Dies. (1998): *Verwandlung als ästhetische Kategorie*. In: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/ Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 69er Jahren*. Tübingen, Basel: 1998.

Foucault, Michael: *Zum Begriff der Übertretung*. In: *Schrift zur Literatur*. München: 1974.

Früchtl/Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt am Main: 2001.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: 1990.

Kang, Tüng-hak (Hg.): *Han'gukkubimunhak-üi ihae (Das Verstehen koreanischer mündlicher Literatur)*. Seoul: 2000.

Gebauer, G. und Wulf, Ch.: *Spiel Ritual Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Hamburg: 1998.

Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures*. London: 1993.

Ders.: *Dichte Beschreibung*. Frankfurt am Main: 1987, S.7-43.

Ders.: *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought*. In: *Local Knowledge. Basic Books*. 1983, S. 19-35.

Gissenwehler, Michael: *Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung*. In: Erika Fischer-Lichte: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: 1994, S. 59-74.

Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion*. Köln: 1967.

Grünenwald, Hennig und Pfister, Manfred (Hg.): *Krisis*. München: 2007.

Ha, Hyo-gil: *Han'guk-üi pungöje (Das Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang in Korea)*. Seoul: 1998.

Ders.: *Han'guk-üi kut (Das kut Koreas)*. Seoul 2002.

Han'guk munhwa yesul chinhŭngwŏn (koreanischer Kultur/Kunst-Förderinstitut) (Hg.): *Han'guk-ŭi ch'ukje (Die Feste Koreas.)* Seoul: 1987.

Han, Sang-chŏl: *Yi Yun-t'aek-ŭi yŏn'gŭk (Das Theater von Yi Yun-t'aek)*. In: Yi, Yun-t'aek : *Ulta, pukch'ida, chukta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul: 1993, S. 10-13.

Ders.: *Han'gukinjŏk chŏngch'esŏng t'amgu (Suche nach der koreanischen Identität)*. In: Oh T'aesŏk *hŭigokchib 1. Paengmagang t'alpam-e (Die Dramen von Tae-sok Oh 1. In einer Mondnacht am Fluss Paengma)*. Seoul: Bd. 1, 1994, S.284-296.

Ders.: *Sindŭllin yŏn'gŭk (Besessenes Theater)*. In: Oh, T'aesŏk: *Oh T'aesŏk hŭigokchib (Dramen von Oh T'aesŏk)*. 1. Seoul: 1994, S. 273-283.

Ders.: *Han'gukin-ŭi chŏngch'esŏng-ŭl ch'ajasŏ (Suche nach der koreanischen Identität)*. In: Oh T'aesŏk: *Oh T'aesŏk-ŭi hŭigokchip (Dramen von O T'aesŏk)*. Bd. 1. Seoul: 1994, S. 284-296.

Haustein, Lydia: „Performance-Kunst“ aus der Welt imaginerter „Primitivität“. In: Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula (Hrg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London : 2000, S. 208-218.

Hong, Ch'ang-su: *Sodom-e taehan pip'an yesulga L (Kritik an sodom – Künstler L.)* In: Sŏ, Yŏn-ho und Kim, Nam-sŏk: *Yi Yun-t'aek kongyŏndaebonjŏnjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek)*. Bd. 3. Seoul: 2006, S. 225-239.

Hong, Ŭn-ji: *A Study on Mutual Relationship between kut Stage and its Spectators*. Dongguk University. M.A. Seoul: 1996.

Hong, T'ae-han: *Paridegimuga-ŭi yŏnhaengwŏlli-e taehan yŏn'gu (Untersuchung des Handlungsprinzips des schamanistischen Textes paridegi)*. In: Kim, Tae-gon (Hg.): *Volksliteratur und traditionelle Kultur*. Seoul: 1997. S. 522-566.

Ders.: *Mugayŏnhaeng-ŭi t'ŭksŏng (Die Charakteristik des Performenzen des schamanistischen Gesangs)*. In: Akademie für koreanische mündliche Literatur

(Kubimunhakhoe): *Kubimunhak-ŭi yŏnhaengja-wa yŏnhŭi (Performer und Performance in der mündlichen Literatur)*. Seoul: 1999, S.249-272.

Ders.: *Seoul-kut (Das Seoul-kut)*. In: Ha, Hyo-gil: *Han'guk-ŭi kut (Das kut Koreas)*. Seoul: 2002.

Hwang, Lucy: *Charakter des Schamanismus in Korea*. In: Chun, Sin-yong: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001, S.41-80.

Dies.: *The Dramatic Element of kut*. Ehwa University. M.A. Seoul: 1978. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Dies.: *Study on the Shaman ritual Drama*. Ehwa University. Seoul: 1987. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Dies.: *Han'gukin-ŭi kut-kwa mudang (kut und Schamane der Koreaner)*. Seoul: 1988.

Dies. und Su-nam Kim: *P'aldo kut (kut von acht Provinzen)*. Seoul: 1996.

Dies.: *Minjok-kwa han'guk musok (Volkstum und koreanischer Schamanismus)*. In: *Minjok-kwa chonggyo (Volkstum und Religion)*. Seoul: 2003, S. 21-38.

Hŏ, Wŏ-gi: *Research on sinmyŏngp'uri of p'ansori*. Department of Literature and Language Graduate School of Korea Studies. The Academy of Korean Studies. Dissertation. Seoul 2000. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Huizinga, Johan: *Homo Ludens*. Hamburg: 1987.

Im, Chae-hae: *Kubimunhak-ŭi yŏnhaengnon, kŭ munhakchŏk saengsan-gwa suyong-ŭi yŏktongsŏng (Das Performative, die Dynamik der literarischen Produktion und Rezeption)* In: *Kubimunhak-ŭi yŏnhaengja-wa yŏnhaengyangsang. (Performer und Form der Performance in der mündlichen Literatur)*. Hg. vom Han'guk Kubimunhakhoe. Seoul 1999. S. 1-48.

Im, Chin-t'aek: *Madanggŭk-esŏ madangkus-ŭro* (Vom *madang*-Theater zum *madanggut*). In: Ders.: *Minjungyŏnhŭi-ŭi ch'angjo* (Schöpfung der Volksperformance) Seoul: 1990, S. 69-87.

Im, Hye-jŏng: *Oh T'aesŏk ilkki* (Das Dramenlesen von *Oh T'aesŏk*). In: Ch'oe, Chun-ho und Myŏng, In-sŏ (Hg.): *Oh T'aesŏk-ŭi yŏn'gŭksegye* (Die Theaterwelt von *Oh T'aesŏk*). Seoul: 1995, S.21-46.

Im, Chun-sŏ: *Nori-ŭi kwihyang hogŭn chŏnhyang?* (Rückkehr oder Wendung zum Spiel?). In: *Yi Yun-t'aek kongyŏndaebonjŏnjip* (Sammelband der Aufführungstexte von *Yi Yun-t'aek*). Hg. von Yŏn-ho Sŏ und Nam-sŏk Kim. Bd. 6. Seoul: 2006. S. 211-227.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt am Main: 1991.

Chang, Hye-jŏn: *Chŏnt'ongyŏn'gŭk-ŭi ihae* (Das Verstehen des traditionellen Theaters.). Seoul: 1999.

Chang, Sŏng-hŭi: *Oh T'aesŏk yŏn'gŭk-e nat'anan chŏnt'ongyŏn'gŭk-ŭi norisŏng* (Der Spielcharakter des traditionellen Theaters im Theater von *Oh T'aesŏk*). Seoul: Universität Chungang. M. A., 1996.

Chang, Wŏn-jae: *Yi Yunt'aek-ŭi chakp'um segye* (Die Welt der Werke *Yi Yunt'aeks*). In: *Yi Yun-t'aek konyŏndaebonjŏnjip* (Sammelband der Aufführungstexte von *Yi Yun-t'aek*). Hg. von Sŏ Yŏn-ho und Kim Nam-sŏk. Bd. 9. Seoul: 2006, S. 233-246.

Chŏn, Kyŏng-uk und Park, Kyŏng-sin: *Minjokkŭk-e taehan ihae* (Verstehen zum Volkstheater). In: *Han'guk kubimunhak-ŭi ihae* (Verstehen der koreanischen mündlichen Literatur). Hg. von Kim Hŏn-sŏn. Seoul: 2000, S. 397-489.

Chŏng, Pong-sŏk: *Milleniumsidae-ŭi han'gukyŏn'gŭk chŏngch'esŏng ch'atki* (Identitätssuche des koreanischen Theaters zum Millenium). In: Ders.: *Yŏllin yŏn'gŭk-ŭi tamnon-gwa pipyŏng* (Kritik und Diskurs des offenen Theaters). Pusan: 2001, S. 20-35.

Chöng, Chi-ch'ang: *Sösagük, madanggük, minjokgük (Episches Theater, das Madang-Theater und das National-/Volkstheater)*. Seoul: 1989.

Ders.: *Minjokkük-üi saeroun sidae (Neues Zeitalter des Volkstheaters)*. In: Yi, Sang-il: *Kut, kü hwangholhan yön'gük (Das kut, das berauschende Theater)*. Seoul: 1991, S. 37-44.

Chöng, Su-yön: *Yi Yun-t'aek-üi taejunggük yön'gu (Untersuchung zum Unterhaltungs-Massentheater von Yi Yun-t'aek)*. Dissertation. Seoul: Hanyang Universität, 2004.

Kamper, Dietmar: *Bild*. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Hg. von Ch. Wulf. Beltz. 1997.

Ders.: *Rauschfähigkeit. Die Balance des Glücks*. In: Ders.: *Horizontwechsel*. München: 2001, S. 107-111.

Kim, Pang-ok: *21 segi-rül yönün yön'gük (Theater, das das 21. Jahrhundert öffnet)*. Seoul: 2003.

Dies.: *Yöllin yön'gük-üi mihak (Ästhetik des offenen Theaters)*. Seoul: 1997.

Dies.: *Kim Pang-ok: Kwagö. Iröbörin köt, itko sipün kötdüre kwanhan yuhüi - Oh T'aesöngnon (Die Vergangenheit. Spiel über das Verlorengegangene und etwas, das man vergessen möchte– Theorie von Oh T'aesök)*. In: Kim Pang-ok: *Yöllin yöngük-üi mihak (Ästhetik des offenen Theaters)*. Seoul: 1997, S. 296-341, S. 298-299.

Dies.: *Sam-gwa chugüm, kü yöksöl-kwa pyöngjon-üi nanjang- ogu (Leben und Tod, das Chaos durch Paradoxa und Koexistenz – ogu)*. In: Kim Pang-ok: *Yöllin yöngük-üi mihak (Ästhetik des offenen Theaters)*. Seoul: 1997, S. 357-362.

Dies.: *Mokhwa-üi sumswigi (Atmung von mokhwa)*. In: Kim Pang-ok: *Yöllin yön'gük-üi mihak (Ästhetik des offenen Theaters)*. Seoul: 1997, S. 342-356.

Kim, Ch'an-do: *A Study on the 'sinmyöng; Raptureness' of the Korean Traditional Performing Arts*. M.A. Seoul: Söngkyungwan University, 1998.

Kim, Chong-suk: *Oh T'ae-sök-üi yön'güngmihak (Die Theaterästhetik von Oh T'ae-sök)*. In: Myöng, In-sö und Ch'oe, Chun-ho (Hg.). Seoul. 1995. S. 47-61.

Kim, Tong-uk: *Türamat'urügi-üi kül. Yi Yun'-t'aek yönch'ur-üi haemnit (96 nyön) (Text der Dramaturgie. Zur Hamlet -Inszenierung von Yi (1996))*. In: Yi Yun-t'aek: *Yönhüidangörip'ae haemnit (Der Hamlet des Ensembles "Street Theater Troupe)*. Miryang: 2003, S.51- 55.

Kim, Ki-hyöng: *Samdonggutnori-üi pollaemosüb-e taehan ch'uron (Schlussfolgerung der ursprünglichen Aufführung von samdonggutnori)*. In: *Minsokhakhoe (Volkskunde-Akademie)*. Bd. 31. Seoul: 1999, S. 127. Vgl. M. Dorson, Richard: *Folklore and Fakelore*. Harvard University Press. 1976.

Kim, Ki-ja: *Mudang-gwa paeu-üi pyöni-wa kü kyöngno (Transformation des Schamanen und des Schauspielers und dessen Prozess)*. In: Kim, Tae-gon (Hg.): *Minsongmunkhak-kwa chönt'ongmunhwa (Volksliteratur und traditionelle Kultur)*. Seoul: 1997, S.169-240

Kim, Kyun-ok: *Tonghaeangut (Das kut an der Ostküste Koreas)*. In: Ha, Hyo-gil: *Han'guk-üi Kkut (Das kut Koreas)*. Seoul: 2002.

Kim, Hön-sön: *Kubimunhak-üi ihae (Verstehen der mündlichen Literatur)*. In: *Han'guk kubimunhak-üi ihae (Verstehen der koreanischen mündlichen Literatur)*. Hg. von Kim Hön-sön. Seoul: 2000, S. 15-36.

Ders.: *Minjokyesur-üi chöngsö-wa mihak (Das Gemüt chöngsö und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst Koreas)*. In: *Minsokyesur-üi chöngsö-wa mihak (Das Gemüt chöngsö und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst Koreas)*. Hg. von Akademie für Volkskunde (*Minsokhakhoe*). Seoul: 2000, S. 1-33.

Kim, Mi-do: *Oh T'aesök-üi yön'gük-kwa postmodernism (Das Theater von Oh T'aesök und Postmodernismus)*. In: Ch'oe, Chun-ho und Myöng, In-sö (Hg.): *Oh T'aesök-üi yön'gük segye (Die Theaterwelt von Oh T'aesök)*. Seoul: 1995, S.129-170.

Dies.: *Die Höhe und Tiefe der genialen Vorstellungen*. In: Oh T'aesök . 2000, S. 373.

Dies.: *Yöllin yön'gük, han'guk yön'gük-üro chihyang (Offenes Theater; das Gerichtetsein auf das koreanische Theater)*. In: Yi Yun-t'aek . *Ulta, pukchi'da kürigo chukta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul: 1993, S.171-181.

Kim, Myöng-gon: *Kut, minjunggük, riöllijüm (kut, Volkstheater und Realismus)*. In: Yi, Sang-il: *Kut, kü hwanghorhan yön'gük (Das kut, das berauschte Theater)*. Seoul: 1991, S.28-36.

Kim, Nam-sök: *Chakp'um-gwa chaegusöng-üi ch'ai (Der Unterschied zwischen Werk und Rekonstruktion)*. In: *Yi Yun-t'aek kongyöndaebonjönjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek)*. Hg. von Yön-ho Sö und Nam-sök Kim. Bd. 10. Seoul 2006. S. 313-330.

Ders.: *Hanguk-üi yönch'ulkadül (Die Regisseure Koreas)*. Seoul: 2004.

Ders.: *Oh T'ae-sökyön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theater von Oh T'ae-söks)*. Seoul: 2003.

Ders.: *Oh T'ae-sök yön'gük-e nat'anan yönghwajök kiböp yön'gu (Untersuchung der filmischen Darstellungsmethode in den Dramen von Oh T'ae-sök)*. In: Kim, Nam-sök: *Oh T'ae-sök yön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sök)*. Seoul: 2003, S.17-40.

Ders.: „Chajöngö“-e nat'anan tu simni chakyong-e kwanhan yön'gu (Untersuchung zu den zwei psychologischen Darstellungsweisen im Stück „Fahrrad“). In: Kim, Nam-sök: *Oh T'ae-sök yön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sök)*. Seoul: 2003, S.129-150.

Ders.: *Oh T'ae-sökyön'gük-üi ch'ayongyangsangyön'gu (Untersuchung zur Zitierweise in den Dramen von O T'ae-sök)*. In: Kim, Nam-sök: *Oh T'ae-sök yön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sök)*. Seoul: 2003, S.95-129.

Ders.: *Kongyönönö-üi chaedamhyöngsöng wöllli yön'gu (Untersuchung zum Darstellungsprinzip des chaedam als aufführende Sprache)*. In: Kim, Nam-sök: *Oh T'ae-sök yön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sök)*. Seoul: 2003, S. 41-70.

Ders.: *Han'gukönö-üi pohoja-rosö Oh T'ae-sök (Oh T'ae-sök als Beschützer koreanischer Sprache)*. In: Kim, Nam-sök: *Oh T'ae-sök yön'gük-üi mihakchök chip'yöng (Der ästhetische Horizont des Theaters von Oh T'ae-sök)*. Seoul: 2003, S. 197-199.

Ders.: *Sesang-ül pakhinün saramdül (Die Welt erleuchtende Menschen)*. In: Sö, Yön-ho und Kim, Nam-sök (Hg.). Bd. 8. Seoul: 2006, S. 277-290.

Kim, Söng-gil: *Minjungyesur-e taehan myöt kaji saenggak (Einige Überlegungen zur Volkskunst)*. In: Cho, Hüng-yun (Hg.): *Minjokyesur-üi ihae (Verstehen der Volkskunst)*. Seoul: 1998, S. 125-146.

Kim, Tae-gon: *Definition des koreanischen Schamanismus*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001, S. 13-40.

Ders.: *Han'guk musok yön'gu (Koreanische Schamanismusforschung)*. Seoul: 1995.

Kim, Yöng-ok: *Tongyanghak öttök'e hal kosinga (Wie macht man asiatische Wissenschaft?)*. Seoul: 1998.

Kim, Yöl-kyu: *Koreanische Mythologie und musok*. In: *Kultur des koreanischen Schamanismus*. Hg. von Chön, Sin-yong. München: 2001.

Ders.: *Chönt'ongmie-üi chimnyön yön'ch'ulka Oh T'ae-sök (Überzeugung an die traditionelle Ästhetik, der Regisseur Oh T'ae-sök)*. In: *Oh T'ae-sög-üi Hüigok (Dramen von Oh T'ae-sök)*. Bd. 2. Seoul: 1994. S. 317-334.

Kim, Yöl-kyu, Yi Sang-il und Hwang, Lucy: *Ein Gespräch über kut und nori*. In: Chön, Sin-yong (Hg.): *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001, S. 197-226.

Kim, Yu-mi: *Se kallae kil (Drei Wege)*. In: *Yi Yun-t'aek kongyön'daebonjönjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek)*. Hg. von Sö ,Yön-ho und Kim, Nam-sök. Bd. 5. Seoul: 2006, S. 235-245.

Dies.: *Han'guk hyöndaee hüigog-üi kujo yön'gu (Untersuchung der rituellen Struktur koreanischer Gegenwartsdramen)*. Seoul: 2001.

Kirby, Enerst Theodore: *Ur- Drama. The origins of Theatre*. New York University Press, 1975.

Kister, A. Daniel: *Salm-üi drama –kus-üi chonggyojök sangsangnyök yön'gu (Drama des Lebens - Untersuchung zur religiösen Imagination des kut)*. Seoul: 1997.

Ders.: *Schamanistisches Theater und Absurdes Theater*. Seoul: 1986.

Köpping, Klaus Peter: *Transformationen durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen*. In: Köpping, Klaus-Peter/ Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 172-191.

Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula: *Die 'performative Wende': Leben – Ritual – Theater*. In: Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London: 2000, S. 1-32.

Lehmann, Hans Ties: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: 1999.

Macho, Thomas: *Tod*. In: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Hg. von Ch. Wulf. Beltz, 1997.

Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Frankfurt am Main: 1997.

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: 2002.

Mun, Mu-byöng: *Saeroun ssaumguk-ül wihayö (Für das neue kut der Agonie)*. In: Cho, Hüng-yun (Hg.): *Minjokyesur-üi ihae (Verstehen der Volkskunst)*. Seoul: 1998, S. 19-72.

Münz, Rudolf: *Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt*. In: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: 1994, S. 25 - 45.

Myöng, In-Sö: *Oh T'ae-sök-üi konggan üisik yön'gu* (Untersuchung zum Raumbewusstsein bei Oh T'ae-sök). In: Myöng, In-sö und Ch'oe, Chun-ho (Hg.): *Oh T'ae-sök-üi yön'güksegye* (Die Theaterwelt von Oh T'ae-sök). Seoul: 1995, S. 85-103.

Nam, Söng-ho: *A Study of Role Playing in the Korean Shamanic Ritual. – mainly, in the case of rite for the spirit of a dead.* Seoul: University Chungang. M.A., 1991. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Neumann, Gerhard: *Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration.* In: *Mimesis und Simulation.* Hg. von Andreas Kablitz und Gerhad Neumann. Im Breisgau: Rombach, 1998, S. 377-418.

Oh, T'ae-sök: *Oh T'ae-sök hüigokchip 1. Paengmagang talpam-e* (Die Dramen von Oh T'ae-sök). Bd. 1. Seoul: 1994.

Ders.: *Oh T'ae-sök hüigokchip 2. Simch'öng-i-nün wae tu pön Indangsu-e mom-ül tönjyötnünga* (Die Dramen von Oh T'ae-sök 2). Bd. 2. Seoul: 2000.

Park, Chin-t'ae: *Han'guk minjungyön'gük yön'gu* (Koreanische Volkstheaterforschung). Seoul: 1998.

Park, Hwan-yöng: *Chindo ssitkimkus-üi ümakchök kujo yön'gu* (Die musikalische Struktur des ssitkim-kut auf der Insel Chindo). In: *Han'guk musok yön'gu-üi han tanmyön* (Ein Aspekt des Forschungsstandes zu koreanischem Schamanismus). Hg. v. Tae-han Hong. Seoul: 2005, S. 33- 130.

Park, Kyöng-hüi: *Hyündaee hüigok-esö-üi kus-üi suyong* (Untersuchung zur Rezeptionsart des kut im modernen Drama). Seoul: Kyunghee University M.A., 2002.

Park, Söng-suk: A dramatic study on Korean shaman Song. Chungnam National University, Dissertation, 1991. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Park, Yong-suk: *Han'guk-üi mihaksajang* (Ästhetik und Philosophie Koreas). Seoul: 1990.

Park, Yong-jae: *Yi Yun-t'aeng-non. Haech'e, pangböb, chinsil (Theorie über Yi Yun-t'aek - Dekonstruktion, Methode und Wahrheit)*. In: Yi, Yun-t'aek: *Ulta, pukch'ida kürigo utta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul: 1993, S. 16-20.

Paek, Mi-kyöng: *A Study on the Korean Ritual Theatre. Focusing on Antonin Artaud's Theory, "sanssitkim", and "ogu- The ritual of Death"*. Seoul: University Hanyang. M. A., 1999.

Sa, Chin-sil: *Yönhüi munhwa-üi chönt'ong (Tradition der Performance-Kultur)*. Seoul: 2002.

Dies.: *Han'guk yön'güksa yön'gu (Untersuchung zur koreanischen Theatergeschichte)*. Seoul: 1997.

Schechner, Richard: *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Hamburg: 1990.

Ders.: *By Means of Performance. Intercultural Studies of theatre and ritual*. Hg. v. Richard Schechner und Willa Appel. New York: 1990.

Ders.: *Environmental Theater*. New York: 1994.

Sin, Hyön-suk: *Oh T'aesök yön'gük-kwa ch'ohyönsilchuüi (Das Theater von Oh T'ae-sök und der Surrealismus)*. In: Ch'oe, Chun-ho und Myöng, In-sö (Hg.): *Oh T'aesök-üi yön'gük segye (Die Theaterwelt von Oh T'aesök)*. Seoul: 1995, S. 171-202.

So, Hwang-ok: *Han'guk musok poksik-üi yökhwar-e kwanhan nonüi (Untersuchung zur Rolle der koreanischen schamanistischen Tracht)*. In: *Minsok-kwa chonggyo (Volkstum und Religion)*. Hg. von Akademie der vergleichenden Ethnologie (Minsokhakhoe). Seoul: 2003.

Söng, Ki-suk: *Han'guk chönt'ongch'um yön'gu (Koreanische traditionelle Tanzforschung)*. Seoul: 1999.

Sö, Ma-ria Kong-ju: *Kut in Sacred and Secular Contexts. Focusing on Musical Practies of Ritual Performances*. In: *Korean shamanism*. Hg. von der Akademie des Schamanismus. Bd. 3. Seoul: 2002, S. 5-28.

Sō Yōn-ho und Kim Nam-sōk (Hg.). *Yi Yun-t'aek kongyōndaebonjōnjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek)*. Bd. 1-10. Seoul: 2006.

Sō, Yōn-ho: *Yōksa-ūi nun, kwangdae-ūi yōlchōng, si chōngsin (Blick auf die Historie, die Leidenschaft des Narren, Geist der Poetik)*. In: *Yi Yun-t'aek kongyōndaebonjōnjip (Sammelband der Aufführungstexte von Yi Yun-t'aek)*. Hg. von Sō Yōn-ho und Kim Nam-sōk. Bd. 2. Seoul: 2006, S. 227-236.

Ders.: *Han'guk chōnsūng yōnhūihak kyeron (Einführung zur koreanischer Überlieferungsperformace)*. Seoul: 2004.

Ders.: *Han'guk chōnsūng yōnhūi-ūi hyōnjang yōn'gu (Forschung zur tradierten Performance in Korea)*. Seoul: 1997.

Ders.: *Han'guk chōnsūng yōnhūi-ūi wōlli-wa pangbōp (Prinzip und Methode der tradierten Performance in Korea)*. Seoul: 1997.

Ders.: *Mugŭk-ūi wōlli-wa yangsang yōn'gu (Prinzip und Typen des mugŭk)*. In: *Han'guk musok-ūi ch'ongch'e-jōk koch'al (Betrachtung des koreanischen Schamanismus)*. Seoul: Universität Koryō, Volkskultur Institut, 1982, S. 233-264.

Sō Tae-sōk: *Kus-ūi kōri-e taehan yōn'gŭksōng yōn'gu (Die Theatralität des kōri-kut)*. In: *Han'guk mugayōn'gu (Forschung zum koreanischen schamanistischen Gesang)*. Seoul: 1980, S.255-275.

Ders.: *Koreanischer schamanistischer Gesang*. In: Chun, Sin-yong (Hg.): *Kultur des koreanischen Schamanismus*. München: 2001, S. 105-150.

Tambiah, Stanley J.: *Eine performative Theorie des Rituals*. In: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Hg. v. Belliger und Krieger. Opladen. Wiesbaden: Westdt. Verl. 1998, S. 213-250.

Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. 2. Auflage. Frankfurt und New York: 1982.

Röll, Franz Josef: *Mythen und Symbole in populären Medien. Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*. Frankfurt am Main: 1998.

U, Shil-ha: *Chönt'ongŭmak-ŭi kujo-wa wöllli (Struktur und Prinzip der traditionellen Musik)*. Seoul: 2004.

Yang, Chong-söng: *Kutch'um-ŭi yoso-wa ponjil kürigo mijök yangsang (Elemente und Wesen des kutch'um und die ästhetische Form)*. In: *Minjokyesur-ŭi chöngsö-wa mihak (Das Gemüt und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst Koreas)*. Hg. von der Akademie für Volkskunde (Minsokhakhoe). Seoul: 2000, S. 339-355.

Ders.: *Hwanghae-do kut (Das kut der Provinz Hwanghae)*. In; Ha, Hyo-gil (Hg.). *Han'guk-ŭikKut (Das kut Koreas)*. Seoul: 2002, S. 31-94.

Yang, Hye-suk: *Han'gungminjok chönt'ongchök simsöng ch'ujök (Suche nach der typischen Emotionalität des koreanischen Volkes)*. In: *Oh T'ae-sök hüigokchib (Die Dramen von Oh T'ae-sök I)*. Bd. 1. Seoul: 1994, S. 297-327.

Yang, Ŭn-ju: *Han'guk musokch'um-ŭi samjing-e kwanhan yön'gu- chindo chijönch'um-ül chungsim-ŭro (Studie zur Symbolik des koreanischen schamanistischen Tanzes – Am Beispiel des Chijön-Tanzes)*. M. A. Chöngju: 1998.

Yi, Ae-hyön: *Kut-Performance in terms of the Concept of "Performance": A comparative Analysis*. Myöngji University. Dissertation. 2000.

Yi, Po-hyöng: *Nongak-ŭi mihaksöng (Die Ästhetik bäuerlicher Musik)*. In: *Minsokyesur-ŭi chöngsö-wa mihak (Das Gemüt und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst Koreas)*. Hg. von der Akademie für Volkskunde (Minsokhakhoe). Seoul: 2000, S. 357-368, S. 364-365.

Yi, Po-hyöng: *Musok-üi simni koch'al (Psychologische Betrachtung des koreanischen Schamanismus)*. In: Kim In-hoe (Hg.). *Musok-üi chonghapchök koch'al (Totale Betrachtung des koreanischen Schamanismus)*. Seoul: 1982.

Yi, Tu-hyön: *Han'guk yön'güksa. (Theatergeschichte Koreas)*. In: *Han'guk-üi kongyönyesul (Korean Performing Arts)*. Hg. von Yi Tu-hyön. Seoul: 1999, S. 18-41.

Ders.: *Korean shamans: role playing through trance possession*. In: *By Means of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Hg. v. Richard Schechner und Willa Appel. Cambridge University Press. 1995, S. 149-166.

Yi, Hwa-wön: *Chajön'gö, kü taümsöng-üi segye (Das Fahrrad, die Welt der Polyphonie)*. In: Ch'oe, Chun-ho und Myöng, In-sö (Hg.): *Oh T'aesök-üi yön'gük segye (Die Theaterwelt von Oh T'aesök)*. Seoul: 1995, S. 105-128.

Yi, Kyun-ok: *A Study on the shamanistic Theatre from Performance Literary view point – The case of East Coast Region in Korea*. Kyungpook National University. Dissertation. 1996. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Yi, Kyöng-yöp: *Mugamunhak yön'gu (Schamanistischer Gesang – Literaturforschung)*. Seoul: 1998.

Ders.: *Mugajöngsö pyoch'ul pangsik-üi yönhaeng hyönjang-üi üimi (Darstellungsweise der Emotion im schamanistischen Gesang und seine Bedeutung hinsichtlich des Präsenzcharakters der Aufführung)*. In: *Han'guk musokhak (Koreanischer Schamanismus)*. Bd. 3. Seoul: 2001.

Ders.: *Chöllado-üi kut (Das kut der Chölla-Provinz)*. In: Ha Hyo-gil (Hg): *Hanguk-üi kut (Das kut Koreas)*. Seoul: 2002.

Yi, Ŭn-ju: *Artaud-üi yön'gük iron-gwa kus-üi drama suyong (Die Theatertheorie von Artaud und die Rezeption des kut im koreanischen Drama)*. Kyungbuk Universität. M. A. 1995.

Yi, Sang-il: *Kut, kü hwanghorhan yön'gük (Kut, das berauschte Theater)*. Seoul: 1991, S. 16-19.

Ders.: *Norimunhwa-wa ch'ukche (Spielkultur und Fest)*. Seoul: 1996.

Yi, Sang-jin. *A Study of a Function of the kut in Oh T'aesök's Plays*. Youngnam-Universität. M. A. 2001. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Yi, Sön-hüi: *Constructions and Variation Aspects with the Text in Performance of the simch'onggut*. Pusan University. M. A. 1997. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Yi, Yöng-böm: *A Study on the Concept of Gods in Korean Shamanism*. Seoul University. Seoul: 2001. (Im Koreanischen mit englischem Abstract)

Yi, Yöng-mi: *Madanggük yangsig-üi wölli-wa t'üksöng (Prinzip und Charakteristik des madang-Theaters)*. Seoul: 2001.

Dies.: *Madanggük, realism, minjokkük (Das madang-Theater, der Realismus und das National-/Volkstheater)*. Seoul: 1997.

Yi, Yun-t'aek (2003 a): *Kut-kwa yön'gük-e taehan insik-üi chönhwan-ül wihayö (Zur Wende der Erkenntnisse über kut und Theater)*. In: Ders.: *Yi Yun-t'aek yön'güngnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 10-18.

Ders. (2003 b): *Chigüm ikot uri-üi chöngch'igük (Das politische Theater von Heute und Jetzt)*. In: Ders.: *Yi, Yun-t'aek yön'güngnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 19-39.

Ders. (2003 c): *Chigüm ikot uri-üi yön'güksöng-ül ch'ajasö (Die Suche der Theatralität im Hier und Jetzt)*. In: Ders.: *Yi, Yun-t'aek yön'güngnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 58-67.

Ders. (2003 d): *Muős-i yön'gük-chög- inga, muős-i han'guk-chög- inga (Was ist das Theatrale und was ist das Koreanische?)*. In: Ders.: *Yi, Yun-t'aek yön'gügnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 77-103.

Ders. (2003 e): *Yön'gük-i chini-nün taejung sohwan-üi him (Die Kraft des Theaters, die die Masse wiederberuft)*. In: Ders.: *Yi, Yun-t'aek yön'gügnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 113-131.

Yi, Yun-t'aek (2003 f): *König Chönsan. Drei Theaterstücke*. Berlin: 2003.

Ders. (2003 g): *Chigüm ikot uri-üi yangsik-iran myöngje (These über das Konzept des Heute, Jetzt, des Wir)*. In: *Yi, Yun-t'aek yön'gügnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 104-112.

Ders. (2003 h): *Haech'e chöngsin-üro toryönaenün yön'gük-üi hwanbu (Die Wunde des Theaters, die durch Dekonstruktion behandelt werden muss)*. In: Ders.: *Yi, Yun-t'aek yön'gügnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003, S. 10-18.

Ders. (2003 i): *Der Hamlet des Ensembles "Street Theater Troupe"*. Miryang: 2003.

Ders. (2003 j): *Yi, Yun-t'aek yön'gügnon. Haech'e-wa chaegu (Die Theatertheorie von Yi Yun-t'aek . Dekonstruktion und Rekonstruktion)*. Miryang: 2003.

Ders.: *Street Theatre Troupe Acting Methode*. Miryang: 2001.

Ders.: *Ulta, pukch'ida kürigo chukta (Lachen, Trommeln und Sterben)*. Seoul: 1993.

Ders. und Kim, So-hüi (Hg.): *Chönt'ong-gwa ch'angjo (Tradition und Kreation)*. Miryang: 2003.

Yun, Kyöng-bong: *Minjungmunhwa-üi yönhüi iron (Performanztheorie der Volkskunst)*. In: *Kubimunhak-üi yöhaengja-wa yönhüi (Performer und Performance in der mündlichen Literatur)*. Hg. von Akademie für koreanische mündliche Literatur. Seoul: 1999. S. 327- 348.

Yun, Yöng-wön u.a. (Hg.): *Han'guk ümangnon (Die Theorie der koreanischen Musik)*. Seoul: 2003.

Wulf, Ch. (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*. Beltz: 1997.

Zoric, Snjezana: *Das Ereignis auf dem Geierberg: Text und Performanz in einem koreanischen buddhistischen Ritual*. In: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hg.): *Im Rausch des Rituals*. Hamburg: 2000.

Zumthor, Paul: *Körper und Performanz*. In: *Die Materialität der Kommunikation*. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: 1988, S. 703-713.

Van Gennep, A.: *Übergangsriten*. Frankfurt am Main/New York: 1999.

Vitebsky, Piers: *Schamanismus*. Köln: 2001.

Zeitschriften, Zeitungsartikel, Lexika und Wörterbücher:

Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard. (Hg.): *Theaterlexikon*. Hamburg: 1992.

Cho, U-sök: *Chönt'öngkut-kwa changnyeyösik-üi yön'gükhwa (Das traditionelle Kut und die Theatralisierung der Todeszeremonie)*. Segyeilbo (*Zeitung der Welt*). 10. 03.1990.

Eikemeier, Dieter: *Schamanismus*. In: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart-Alltag-Medien*. Hg. von Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: 200, S. 240-248.

Protokoll des Workshop-Seminars *Uri-üi yŏn'gŭksŏng-ül ch'ajasŏ* (Die Suche nach der koreanischen Theatralität). In: *Urigŭk yŏn'gŭ* 2 (Forschung des koreanischen Theaters). Hg. v. Urigŭk-Institut. Zeitschrift 5. Seoul: 1995, S. 11-90.

Protokoll der Diskussion zum Thema *Haeoegŭk-üi suyong-gwa han'guk yŏn'gŭk* (Rezeption des ausländischen Theaterstückes und koreanisches Theater). In: *Urigŭk yŏn'gŭ* (Forschung des koreanischen Theaters) 3. Hg. v. Urigŭk-Institut. Zeitschrift 3. Seoul: 1994, S. 9-36.

Urigŭk yŏn'gŭ (Forschung des koreanischen Theaters) 5 - Die Suche nach der koreanischen Theatralität. Workshopseminar. Hg. v. Urigŭk-Institut. Zeitschrift 5. Seoul: 1995.

Funke, Christopf: *Der Atem der Geister*. In: *Der Tagesspiegel*. 06.05.1998.

Minsokyesur-üi chŏngsŏ mihak (Das Gemüt und die Ästhetik der volksverbundenen Kunst). Hg. von der Akademie für Volkskunde. Seoul: 2000

Kim, Pang-ok: *Yi Yun-t'aeg-e kyŏnggyesŏn nŏlt'igi* (Die Entgrenzung der Grenze bei Yi Yun-t'aek). Zeitschrift Koreanisches Theater. 1995. 10. S. 381-385.

Kim, Ŭn-jŏng: *Seoulkus-üi mubok ch'öllik-üi pyŏnhwa yŏn'gu* (Untersuchung zur Veränderung der schamanistischen Trachtch'öllik im Seoul-kut). In: *Musokhakhoe* (Schamanismus- Gesellschaft). Nr. 8. S. 31-44.

Kim, U-ok: *Han'guk yŏn'gŭk yŏn'gu-üi pansŏng-gwa chŏnmang* (Kritik und Ausblick der Untersuchungsmethode des koreanischen Theaters). In: Zeitschrift der Akademie der Theaterwissenschaft. Bd. 6. Seoul: 1994, S. 9-18.

Lingen-Lexikon. Bd. 12. Köln: Lingen-Verlag, 1977.

Luzina, Sandra: *Die Schamanin*. In: *Der Tagesspiegel* vom 04. 05. 1998.

Meyer, Petra Maria. *Akustische Kunst – Live Event – authentisches Leben*. In: *Rundfunk und Geschichte*. 25. Jahrgang. Nr. 4. S. 229- 237.

Ok, Tae-hwan: *Pyöngbömhān saramdūr-i kyöngnūn hondon*. (*Das Chaos, das Jedermann erfährt - Verzweiflung und Rettung*). Zeitung Chosön. 16. März 1993.

Sammelband der Rezensionen für die Veranstaltung „Das Jahr des Tigers Korea“ 1998 Korea Festival. KOCIS. Seoul: 1998.

Theatertheorie. Metzler Lexikon. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar: 2005.

Yi, Po-hyöng: *Musok ūmak sinawi-e kwānhayö* (*Über die schamanistische Musik sinawi*). In: *Koreanische Kulturanthropologie*. 4. Heft. Seoul: 1971.

Yi, Mi-wön: *Chönt'ongyönhūi suyöng-ūi yöksa-wa mihak* (*Die Geschichte und Ästhetik der Rezeption der traditionellen Performance*). In: *The Korean Theatre Review*. Bd. 6. 2002, S. 82-85.

Dies.: *Hyöndae drama-e suyöng-doen kut* (*Das im modernen Drama adaptierte schamanistische Ritual*). In: *Koreanische Kulturforschung der Kyunghee Universität*. 01. Februar 1998, S. 137-154.

Yi, Yun-t'aek: *Taejungyön'gük iron* (*Theorie des „Massentheaters“*). In: *Zeitschrift 11*. Hg. vom Urigük- Institut. Seoul: 1998, S. 19-38.

Yun, Chong-sön: *Kut-kwa cheüi-ūi Möbius-tti* (*Das Möbius-Band zwischen Theater und Ritual*). In: *Zeitschrift für Theaterwissenschaft Koreas (Han'guk yön'gük hakhoe)*. Bd. 3. 1989. S. 66-83.

6.2 Videomaterial

a) Aufzeichnungen der *kut*:

- Die folgenden Materialien stammen aus der Feldforschung der Verfasserin der vorliegenden Arbeit, von April 2002 bis Juli 2002 in Korea:

1) Das Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang an der Westküste Koreas *sŏhaean p'ungŏje* 2002.

2) Das *chinjŏkkut* (*spirituelles kut*) vom Schamanen Yi Sŏng-je (2002)

3) Das *tanogut* (*Gemeinschaftsritual an der Ostküste Koreas*) der Stadt Kangnŏng (2002)

- Die folgende Videomaterialien stammt nicht aus eigener Feldforschung, sondern aus dem koreanischen Förderinstitut für Kultur und Kunst:

4) Das *ssitkingut* der Insel Chindo

5) Gemeinschaftsritual für reichen Fischfang an der Westküste Koreas *sŏhaean p'ungŏje* (1988).

B) Aufzeichnungen von Inszenierungen von Oh T'ae-sŏk und Yi Yun-t'aek

Lebenslauf

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

Publikationen:

- Theater of Robert Wilson. Miryang 2003. (Monographie)
- Das performative Körperbild im schamanistischen *ssitkingut* als ästhetische Krisenbewältigungs-Strategie. In: Hennig Grünenwald und Manfred Pfister (Hg.): *Krisis*. München 2007. S. 72-94.

Hiermit erkläre ich, Jeong Suk Kim, dass die Dissertation zum Thema „Pathos und Ekstase. Performativität und Körperinszenierung im schamanistischen Ritual „Kut“ und seine Transformation im koreanischen Gegenwartstheater“ von mir selbst verfasst wurde.