

MIT-, GEGEN- ODER ÜBERLAUFENDE BILDER? PROZESSE DER TRANSKULTURATION INNERHALB DER KOREANISCHEN MALEREI

BIRGIT MERSMANN

Die kulturpolitische Kolonialisierung Koreas durch Japan ist für den Diskurs über Hybridität, wie ihn die postkoloniale Kulturtheorie führt, ein besonders lohnendes Untersuchungsfeld. Denn zur dualen Machtkonstellation zwischen kolonialer und kolonialisierter, japanischer und koreanischer Kultur gesellte sich von Anfang an eine dritte Kultur hinzu, die westliche, die zwischen den beiden unmittelbar beteiligten Kulturen beständig oszillierte – und damit das stetige Gleiten vollzog, das der Kolonialisierung als einem Prozess der Hybridisierung notwendig eingeschrieben ist.¹

Im Jahre 1910 hatte Japan Korea annektiert und dazu gezwungen, sich gegenüber dem Westen zu öffnen, eine Öffnung, die in einer unheiligen Allianz Modernisierung mit Kolonialisierung gleichsetzte und daher als folgenschwerer Identitätsbruch erfahren wurde.² Die innere und äußere Verfasstheit der koreanischen Moderne resultiert aus dem Widerspruch, dass Korea die westliche Kultur ausschließlich japanisch vermittelt und überformt kennen lernte. Vermutlich ist es dieser spezifischen historischen Situation geschuldet, dass Korea, eine bis dahin völlig isolierte Nation, die westliche Kultur relativ leicht und widerstandslos rezi-

-
- 1 Der Begriff des permanenten Ent-/Gleitens (*slippage*) wurde von Homi Bhabha in die postkoloniale Theorie eingebracht. In Abgrenzung zu Edward Said, der von einer binären oppositionellen Machtstruktur zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten ausgeht, hat Bhabha die Struktur der Ambivalenz im kolonialen Diskurs aufgezeigt. Seiner Ansicht nach handelt es sich beim kolonialen Stereotyp um eine »widersprüchliche Form der Repräsentation, die ängstlich und assertorisch zugleich ist«, Homi Bhabha: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg 2000, S. 103. Koloniale Identitäten seien immer »als im Fluss«, als zwischen der Identität der Kolonisierten und derjenigen der Kolonisatoren gleitend zu begreifen.
 - 2 Die Kolonialzeit dauerte von 1910 bis 1945.

pierte, dass es aber in Nachbeben umso heftiger gegen die oktroyierte Kultur revoltierte, indem es die eigene Nation und Kultur in Relation zu und in Abgrenzung von Japan und dem Westen zu reanimieren und neu zu bestimmen suchte. Es kam zu zwei kulturellen Eroberungsschüben, die man in historischer Perspektive als ›kolonial‹ und ›postkolonial‹ periodisieren könnte: Auf die imperiale japanische Eroberung der koreanischen Kultur folgte die nach Unabhängigkeit strebende Rückeroberung der koreanischen Kultur durch die Koreaner selbst, die bezeichnenderweise über zwei ›Vermittlungskulturen‹ als ›dritte‹ Verbindungsräume³ gesteuert war: die westeuropäische Kultur und Technik als Modernisierungsfaktor auf der einen Seite sowie die ost-/asiatische Kultur als transnationale Gemeinschaftskultur auf der anderen Seite.

Wie haben sich diese komplexen kulturellen Umbauprozesse, die ich mit Pratt als Transkulturationen bezeichnen möchte,⁴ auf den Bereich der bildenden Kunst ausgewirkt und insbesondere die koreanische Malerei transformiert? Die Beantwortung dieser Frage stellt in methodischer wie kunstwissenschaftlicher Hinsicht Neuland dar. Zwar gibt es einige ertragreiche Abhandlungen über die koreanische Kunst während der Kolonialzeit und die Entwicklung derselben seit dem Koreakrieg,⁵ jedoch sind darin die bildkulturellen Transformationen, wie sie sich aus der vielschichtigen Überlagerung und Durchdringung der beteiligten Bildkultu-

- 3 Homi Bhabha hat den Überlappungsraum zwischen ungleichzeitigen und inkommensurablen Kulturen als dritten Raum (*third space*) definiert. Vgl. »The Third Space« (Interview with Homi Bhabha), in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.
- 4 Der Begriff der Transkulturation wurde bereits in den 1940er Jahren von dem kubanischen Soziologen Fernando Ortiz geprägt. Mit ihm sollte das Konzept der Akkulturation und Dekulturation durch ein reziprokes Kulturtransfermodell ersetzt werden. 1992 hat Mary Louise Pratt das Konzept der Transkulturation in die postkoloniale Literaturtheorie eingebracht (*Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge 1992). Sie bezieht den Begriff auf zumeist asymmetrisch verlaufende Prozesse der Begegnung, Kollision und Auseinandersetzung zwischen disparaten Kulturen, die sich innerhalb von Kontaktzonen als sozialen Räumen abspielen und häufig, wie im Kolonialismus, durch Herrschaft- bzw. Unterordnungsverhältnisse gekennzeichnet sind. In eben dieser Definition möchte ich den Begriff der Transkulturation für Übertragungsprozesse zwischen unterschiedlichen Bildkulturen produktiv machen.
- 5 Vgl. Jae-Ryung Roe: *Contemporary Korean Art*, St. Leonhards: Craftsman House 2001; Youngna Kim: *Tradition, Modernity, and Identity. Modern and Contemporary Art in Korea*, Seoul: Hollym 2005; dies.: *20th Century Korean Art*, London: Laurence King 2005.

ren ergeben, nur am Rande ein Thema. Und dies, obwohl die koreanischen Autoren dieser Bücher über moderne und zeitgenössische koreanische Kunst grundsätzlich für Phänomene des Transkulturellen hätten sensibilisiert sein können, denn sie wurden in der Regel in Europa oder den USA als Kunsthistoriker ausgebildet oder haben in Korea westliche Kunstgeschichte studiert – bereits dies ein Resultat der Verwestlichung, deren Implementierung mit der japanischen Kolonialisierung Koreas begann. Dass die Analysen meist in einer Erörterung der wechselseitigen Beziehungs- und Einflussgeschichte stecken bleiben, ohne Formationen kultureller Vermischung auf bildkünstlerischer Ebene in Betracht zu ziehen, stellt ein enormes Defizit dar und ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass es, nach Jahrhunderten der Fremdherrschaft in Korea, zuallererst und vordringlich um eine (verspätete, da in der Kolonial- und Postkolonialgeschichte wiederholt unterdrückte) nationale koreanische Kunstgeschichtsschreibung ging.

Indes tun sich auf der Seite des methodisch-theoretischen Zugriffs gleichermaßen Lücken auf. So umstritten der Begriff des Postkolonialen nach wie vor ist, es kann den sogenannten Postkolonialen Studien nicht hoch genug angerechnet werden, dass sie sich mit den schwer zu fassenden Prozessen und Formationen kultureller Verschiebung, Überblendung und Durchmischung auseinandersetzen und diese unter Termini wie Hybridität, Kreolisierung, Bastardisierung, Melange, Transkulturation, Transdifferenz und Interkultur zu konzeptualisieren suchen.⁶ Nichtsdestotrotz muss konstatiert werden, dass die postkolonialen Studien zahlreiche blinde Flecken aufweisen, die sowohl den Bild- und Kunstbereich als auch bestimmte geopolitische Regionen des (Post-)Kolonialismus betreffen. Da die postkolonialen Studien aus den Commonwealth Literary Studies hervorgegangen sind, mag die nach wie vor starke Fokussierung auf die Literatur in den ehemaligen Territorien des britischen Empire nicht weiter verwundern und erklärt dies auch die gewisse Einseitigkeit der kulturtheoretischen und methodologischen Ansätze. Seit einigen

6 Diese Aufzählung orientiert sich an Kien Nghi Ha: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, Bielefeld: transcript 2005, S. 13f. Dort heißt es: »Neben ›Hybridität‹ (Bhabha 2000) werden gegenwärtig auch Alternativtermini wie ›Kreolisierung‹ (Hannerz 1987), ›Bastardisierung‹ (Rushdie 1992), ›Melange‹ (Nederveen Pieterse 2004), ›Transkulturation‹ (Pratt 1992), ›Transdifferenz‹ (Lösch 2004) und ›Interkultur‹ (Auerheimer 2003) theoretisiert, um die Arbeitsweise und Entstehung von Kulturpraktiken sowie mögliche Reibungsflächen und Überlappungen im Prozess ihrer ethnisch-religiösen Differenzierung zu verstehen.«

Jahren zeichnen sich immerhin verstärkt Bestrebungen ab, den postkolonialen Diskurs aus seiner literaturwissenschaftlichen, anglozentrischen Verankerung herauszulösen und ihn für die Kunstgeschichte wie auch für die Studien zur visuellen Kultur fruchtbar zu machen.⁷ So gut wie ausgeblendet wurde bisher Ostasien, es tauchte auf der Landkarte der postkolonialen Studien – im Gegensatz zu Südasien – nur marginal auf und lässt damit die Begrenztheit der postkolonialen Studien im Hinblick auf ihre geopolitische Reichweite offen zutage treten.⁸ Dabei könnte und sollte die ostasiatische Situation für die postkolonialen Studien, insbesondere deren theoretische und methodologische Verstehenshorizonte, von besonderem Interesse sein. Denn, wie bereits beschrieben, fand hier eine Kolonialisierung innerhalb desselben (ostasiatischen) Kulturraums unter Nachbarstaaten statt und wurde die westliche Kultur als dritter Kulturraum der Vermittlung zur Durchsetzung der japanischen Kolonialisierungsansprüche instrumentalisiert. Hinzu kommt, dass Korea nach der Befreiung von der japanischen Kolonialmacht und im Anschluss an den Koreakrieg eine Art Neo-Kolonialismus erlebte: die militärisch-politische Abhängigkeit von den machtvoll in Südkorea präsenten USA, aufgrund derer die koreanische Gesellschaft und Kultur von einer neuen, zweiten Verwestlichungswelle als Modernisierungsschub erfasst wurde; dieser kollidierte einerseits mit der japanisch oktroyierten, kolonial motivierten Okzidentalisation und verschmolz andererseits mit ihr zu einem neuen postkolonialen West-Ost-Hybrid.

Diese komplexen geopolitischen Verflechtungen und historischen Überlagerungen im Bildkunstabereich aufzuspüren und theoretisch fassbar zu machen, ist ein schwieriges Unterfangen. Vor allem deshalb, weil eine grundlegende Paradoxie, die in ihrem Schlepptau eine Differenz in kulturzeitlichem wie kulturellräumlichen Sinne mit sich führt, besteht. Diese

7 Vgl. Peter Weibel/Slavoj Žižek: Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration, Wien: Passagen 2000; Jutta Held/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Kunst und Politik 4/2000, Schwerpunkt: Postkolonialismus, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch; Okwui Enwezor: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen Form, München: Fink 2002; Okwui Enwezor, Carlos Basualdo/Ute M. Bauer (Hg.): Creolité and Creolization, Stuttgart: Hatje Cantz 2003; Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg: Jonas 2005.

8 Ostasien, so mag man spekulieren, liegt nicht weiter im Blickfeld, weil es bis auf wenige historische Ausnahmestände, die zu kurz und weltpolitisch zu unbedeutend waren, als dass sie ihre Spuren im Diskurs hinterlassen hätten, keine klassisch-westliche Kolonialsituation aufweist, die auf dem Oppositionsverhältnis Okzident vis-à-vis Nicht-Okzident fußt.

ist nicht aus der Welt zu schaffen, sondern gehört zur Bedingtheit der Diskurssituation. So gilt es, sich wiederholt bewusst zu machen, dass ›bildende Kunst‹, insbesondere der Begriff der Kunst, eine abendländische Erfindung der europäischen Neuzeit ist. Auch die auf ihm basierende und mit ihm operierende Kunstgeschichte stellt eine westliche Wissenschaftsdisziplin dar. Bis zur Berührung mit der westlichen Kunst existierte in Ostasien weder der Begriff der ›bildenden Kunst‹ noch Kunstgeschichte als theoretischer Fachdiskurs. Der Begriff *bijutsu*, der sich an die französische Begriffsprägung ›beaux arts‹ anlehnt,⁹ wurde in Japan kurz nach der Meiji-Restaurationsepoche geprägt. Seine Neuschöpfung verdankt sich der Übersetzung eines Buches über deutsche Kunst und deutsches Kunsthandwerk ins Japanische (1873). *Misul* wiederum ist eine begriffliche Übertragung des japanischen Ausdrucks *bijutsu* ins Koreanische. Das Wort taucht erstmals 1911 in der Bezeichnung *Sohwa-misul-hoe* (Name einer koreanischen Künstlervereinigung) auf, die sich aus *sohwa* = westliche Malerei und *misul* = bildende Kunst zusammensetzt. Bereits hier findet sich die symptomatische Gleichsetzung von bildender mit westlicher Kunst. Schrittweise wurde die Bedeutung von *bijutsu* und *misul* dann von den schönen Künsten auch auf den Unterricht in westlicher Malerei und Skulptur, auf Kunstakademien und alle weiteren Institutionen ausgeweitet, die im Westen mit der Fundierung der bildenden Kunst entstanden waren, so z.B. Museen, Galerien und Ausstellungen. Vor der von Japan eingeleiteten Verwestlichung existierten in Ostasien nur Einzelbegriffe für bestimmte Bildtraditionen bzw. Bildtechniken wie die Kalligraphie und Tuschemalerei, jedoch kein Sammelbegriff, der die verschiedenen Bereiche bildnerischer Produktion von der Malerei, Skulptur und Grafik bis hin zum Kunsthandwerk subsumiert hätte. Auch spezifische Institutionen der öffentlichen Zurschaustellung, Vermarktung und Theoriebildung von Kunst bestanden nicht.

Aufgrund dieses Fehlens empfanden es die Japaner beispielsweise in der ersten Phase ihrer Begegnung mit westeuropäischer Kunst der Moderne und Avantgarde als angemessen, diese in einem shintoistischen Tempel zu präsentieren. Darüber hinaus lässt sich ein starkes West(europa)-Ost(asien)-Gefälle zwischen einem theorie- und praxisorientierten Zugang konstatieren. Zwar gibt es in China, Japan und Korea eine lange Tradition der Malereitraktate, jedoch sind diese vorwiegend auf malpraktische, technische Fragen fokussiert. Ein kunsttheoretischer und kunstwissenschaftlicher Diskurs, wie er sich im Westen mit der Renaissance herausgebildet hat, wurde traditionell nicht geführt und tritt erst mit der

9 Vgl. Noiraki Kitazawa: »Establishment of the Conception of ›Bijutsu‹ and Rearrangement of Realism in Japan«, in: Art History Forum, Vol. 2, Seoul 1995, S. 43-78.

Einführung des westlichen Kunstbegriffs und Kunstgeschichtsverständnisses in Ostasien in Erscheinung. Für die Analyse bedeutet dies, dass man den ostasiatischen Bildphänomenen als Kunsthistoriker, unabhängig, ob westlicher oder ostasiatischer Provenienz, immer schon einen westlichen Kunstdiskurs aufpropft. Die Situation wird noch dadurch verkompliziert, dass dieser Diskurs, der aufgrund seiner Konstellation bereits als Hybriddiskurs definiert ist, selbstreferentiell operiert. Denn sein Gegenstand sind eben jene Prozesse der Transkulturation, die zur Hybridisierung zwischen ostasiatischer Bildtradition und westlicher Bildkunst geführt haben.

Fast zeitgleich mit der postkolonialen Kulturtheorie, in deren Zentrum von Anfang an die Frage nach dem kulturell Hybriden stand, tritt die Bildwissenschaft auf den Plan, die sich aus der (historischen) Umklammerung der Kunstwissenschaft zu lösen und jenseits von ihr zu etablieren sucht. Möglicherweise kann dies als Reaktion auf eine verunsicherte, durch Export und Expatriierung an ihre eigenen Grenzen gestoßene ›westliche‹ Kunstgeschichte interpretiert werden. Vielleicht ist es die Infragestellung ihrer eigen(tlich)en Legitimation, die schleichende Untergrabung des Kunstsystems¹⁰ durch den Kontakt mit anderen bildlichen Repräsentationssystemen, die als Gegenreaktion und Kompensationsstrategie eine notorische, neokolonial anmutende Überbehauptung provoziert. Der Siegeszug der westlichen (Medien-)Kunst, ihrer Kunstförderinstrumente und Kunstvermarktungsinstitutionen scheint in ganz Asien unaufhaltsam zu sein. Dies bestätigen die unzähligen Neugründungen von Museen und Galerien für zeitgenössische Kunst sowie die Initiierung von Biennalen und Kunstfestivals. Hinzu kommt, dass sich die größten Sammlungen zeitgenössischer ostasiatischer Kunst im Besitz westlicher Kunstsammler und Unternehmer befinden. Dies gilt vor allem für die chinesische Gegenwartskunst, die an sich bereits ein Produkt der Verwestlichung ist. Da sich die Kunst- und Medienformate inzwischen stark angeglichen haben, scheinen der westlichen Vereinnahmung ostasiatischer Kunst – zumindest was die Erwartungshaltung gegenüber der Kunst anbelangt – kaum noch bildkulturelle Grenzen gesetzt zu sein.

Vor dem Horizont dieser augenscheinlichen, kunsthegemonialen Verwestlichungstendenz gilt es jedoch im Gegenzug die Frage aufzuwerfen, wie westlich eigentlich die westliche Kunst ist – die meist blockartig, und zwar sowohl im Westen selbst als auch in der ostasiatischen Wahrnehmung, als unveränderliche historische Konstante und kulturstereoty-

10 Zur westeuropäischen Geschichte der Entwicklung vom Bild zur Kunst und zur Kunstgeschichte der Autopoesis, vgl. Beat Wyss: Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Walther König 2006.

pes Paradigma aufgerufen und instrumentalisiert wird. So ist diese Frage wiederholt gestellt und darauf hingewiesen worden, dass insbesondere die moderne abstrakte Kunst ›westlicher‹ Provenienz ihre Entstehung der Inkorporation nicht westlicher, außereuropäischer Artefakte und Bildvorstellungen aus Afrika, Asien und Ozeanien verdankt. Bemerkenswerterweise sind es diese De-Okkzidentalierungs- als De-Europäisierungstendenzen innerhalb der als westlich kategorisierten modernen Kunst, die diese für nicht westliche Bildkulturen anschlussfähig machen.

Ostasiatische Bildkünstler, Maler wie Grafiker, haben im Expressionismus etwas von ihrer eigenen Bildkultur wiedererkannt, sie haben darin das Asiatische aufgespürt, so dass ihnen die ›westliche‹ moderne Kunst nicht abstoßend fremd, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar vertraut erschien. Dies spricht für die These, dass die moderne Kunst westlicher Provenienz als Hybrid gezeugt wurde und gerade aufgrund dieser Konstitution in der Lage war, Bildprozesse der Transkulturation von globalem Ausmaß wie eben die Verwestlichung der ostasiatischen Bildkultur, ihre öffentlichkeitswirksame Vermarktung als internationale Kunst zu bewirken.

Kolonialer Triumph des Transkulturellen

Da die Gattung der Malerei traditionell als Bindeglied und Brückenkopf zwischen Ost-/Asien und West-/Europa fungiert, wird sie – noch vor dem Einzug der ›neuen‹ Medienformen¹¹ – zum eigentlichen Experimentierfeld erster bildkultureller Umbauten. Diese finden an der Demarkationslinie zwischen zwei Malkulturen statt: der ostasiatischen Tuschemalerei auf der einen Seite, die in der Tradition des Literatentums steht, und der westlichen Tafelbild- bzw. Ölmalerei auf der anderen Seite, die sich in die Tradition einer Kunstgeschichte einfügt. Wie manifestieren sich diese Verschiebungen und Hybridisierungen nun konkret innerhalb der koreanischen Malerei? Wie werden Bildmedialität,¹² Kunstverständnis und

11 Gemeint ist hier die sogenannte Medienkunst mit ihren Formaten Performance, Installation, Fotografie, Film, Video, Internet etc.

12 Die Kollision zwischen westlicher und koreanischer Bildkultur ereignete sich vor allem als Zusammenprall unterschiedlicher Bildgestaltungstechniken, also als ein im Kern medialer Konflikt. Medialität soll hier sowohl auf das Trägermedium bezogen sein als auch kulturspezifische Praktiken umfassen, die für die Übertragung des (Vorstellungs-)Bildes ins Medium sorgen. Diese Definition rekurriert auf den bildanthropologischen Medienbegriff von Hans Belting, der aus einer Analogie zwischen Körper- und Bildwahrnehmung abgeleitet ist: »Die mediale Erfahrung, die wir an Bil-

Nationalkultur im komplexen, hegemonial aufgeladenen Spannungsfeld zwischen den Kräftevektoren Westen und Ost(asi)en, (Am-)Europa, Japan und Korea neu verhandelt?

Die koreanische ›westliche‹ Malerei (*Soyanghwa*)¹³ ist ein Kolonialisierungsprodukt. Ab 1910, dem Stichdatum der Annexion Koreas durch die Japaner, siedelten sich japanische Künstler in Korea an und eröffneten dort eigene Kunstakademien und Kunstschulen, um westliche Malerei zu unterrichten. Hierdurch angeregt gingen koreanische Künstler nach Japan, um dort westliche Malerei zu studieren. Die Berührung mit der westlichen Malerei, ihre schnelle Aufnahme und Verbreitung, ließen es notwendig erscheinen, die traditionelle Tuschemalerei als eigene Bildpraxis abzugrenzen. So wurde als Gegenbegriff zur westlichen Malerei der Ausdruck ›östliche Malerei‹ (*Tongyanghwa*) geprägt.¹⁴ Es kam also zu einer Parallelausprägung zweier getrennter Malkulturen. In Japan wurde eine ähnliche Unterscheidung vorgenommen zwischen ›westlicher Malerei‹ (*Yoga*) und ›japanischer Malerei‹ (*Nihonga*). Die *Bunten*-Ausstellung von 1907 differenzierte zwischen *Nihonga*, *Yoga* und Skulptur, was deutlich macht, dass es durch die Begegnung mit dem Westen zu einer Abgrenzung der unterschiedlichen Bildtraditionen und zu einer Neuordnung der Bildgattungen kam. Auffällig ist, dass in Japan das nationale Element betont wird, während in Korea, das damals unter japanischer Kolonialherrschaft stand, der umfassendere Begriff der östlichen bzw. ostasiatischen Malerei (*Tongyanghwa*) Verwendung findet. Mag diese koreanische Bezeichnung in ihrer oppositionellen Begrifflichkeit zur westlichen Malkultur auch identitätsstiftend klingen, sie ist es umso weniger, als es sich bei ihr um ein Ausweichmanöver, einen – im wörtlichen Sinne – ›Kunstgriff‹ der japanischen Kolonialherrscher handelt, der dazu diente, unter dem Deckmantel eigenkultureller Identitätsstiftung die Bildung einer nationalen koreanischen Malschule zu verhindern – und umgekehrt den japanischen Künstlern Zugang zum koreanischen Kunstmarkt zu verschaffen.

dern machen (die Erfahrung, dass Bilder ein Medium benutzen), ist in dem Bewusstsein begründet, dass wir unseren eigenen Körper als Medium benutzen, um innere Bilder zu erzeugen oder äußere Bilder zu empfangen [...] Die Medialität der Bilder ist ein Ausdruck unserer Körpererfahrung.« Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 29.

13 Koreanisch *Soyang* = Westen; *hwa* = Malerei.

14 Der Begriff *Tongyanghwa* taucht erstmals 1920 in einem Zeitungsartikel der Tageszeitung *Tonga-Ilbo* auf. Der Titel des von Byun-Young Ro verfassten Beitrags lautete »Zur Theorie von *Tongyanghwa*«.

Der Kulturbegriff des Westens war zur geopolitischen Eroberungsstrategie mutiert, er legitimierte den japanischen Vorstoß Richtung Westen, die angestrebte ›Westerweiterung‹. Die transnationale respektive östliche Definition wurde als kulturpolitische Strategie eingesetzt, um den japanischen Imperialismus rechtfertigen zu können. Hinter der Ostiasiatisierung als Ausdruck transnationaler Bestrebungen verbarg sich ein japanischer Nationalismus, der jede Regung koreanisch-nationalen Widerstands im Keim zu ersticken suchte. Das Gleiche galt für die Instrumentalisierung der ›West‹-Kategorie als Modernisierungs- und Internationalisierungsfaktor; im Grunde diente der Westen in seiner Wahrnehmung als Ursprungsregion einer aufgeklärten und technophilen Moderne, als alternatives kulturelles Paradigma im geopolitischen Kräftefeld der Weltmächte und potentieller ›dritter Raum‹ den Japanern als Vorwand zur Durchsetzung der eigenen nationalen Interessen. Diese Wendung des Transnationalen ins Nationale spiegelt sich in den unterschiedlichen Bewertungen und Definitionen der westlichen Moderne und modernen Kunst in Japan wider. Während in der ersten Phase der Begegnung mit dem Westen, der Meiji-Ära (1868-1912), Modernisierung mit Europäisierung gleichgesetzt wurde, kam es in der zweiten Phase zu einer Japanisierung, die sich dadurch als Gegenbewegung konstituierte, dass sie sich die westliche moderne Kunst und ihre vielfältigen Strömungen bild- und machthungrig einverleibte, ihnen ihren japanischen Stempel aufdrückte. Es gibt wohl kaum eine europäische Avantgardebewegung – von den Impressionisten und Expressionisten über die Kubisten bis hin zu den Dadaisten und Surrealisten –, die nicht von den Japanern eigennützig vereinnahmt wurde. Alle westlichen Kunstrichtungen wurden in japanischer Aneignung durchgespielt (vgl. Abb. 1, Shimizu Toshi).

Dass die Bezeichnung ›japanische Ölmalerei‹ eine gewichtige Zäsur auf dem Weg zur Integration der ›fremden‹ westlichen Malkunst in die eigene Bildkultur darstellt, liegt angesichts der Tatsache, dass die Ölmalerei aus japanischer/ostasiatischer Perspektive als Domäne der westlichen Kunst wahrgenommen wurde, auf der Hand. Vor diesem Horizont wird auch verständlich, warum sich die koreanischen Künstler nach der Unabhängigkeit von Japan des Begriffs *Tongyanghwa* entledigten, ihn durch die mit Japan (und übrigens auch China) gleichziehende nationale Variante *Hangukhwa* (= koreanische Malerei) ersetzten. Die Unterscheidung zwischen *Hangukhwa* und *Soyanghwa* gründete vor allem auf einer bildmedialen Differenz; sie betraf die Opposition ›Tusche auf Papier‹ versus ›Öl auf Leinwand‹. Da sich die koreanische Malerei jedoch den Malstil und die Abstraktionsformen der westlichen Malerei mit der Zeit aneignete, gestaltete sich die Differenzierung zunehmend schwieriger.

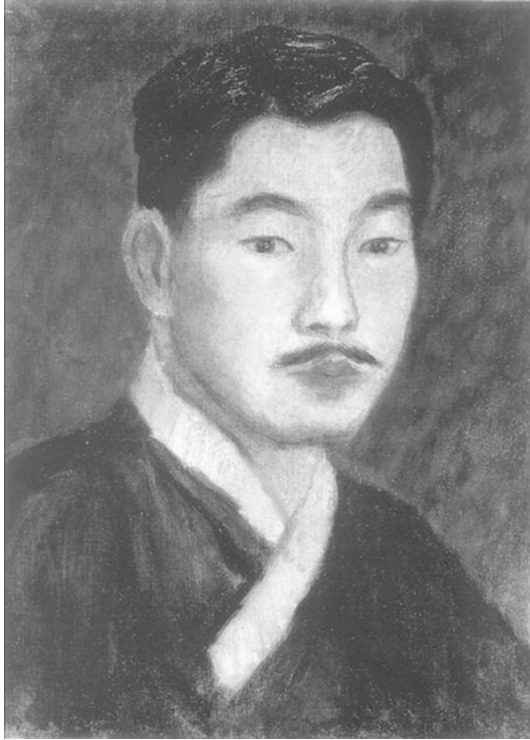


Abbildung 1: Shimizu Toshi, Segler im Café, Öl auf Leinwand, 1926

Unter dem Vorwand der Modernisierung als westliche Schutzmacht auftretend, setzten die Japaner ihre koloniale Integrationspolitik auch im Bereich der Kunstmarktpolitik mit aller gebotenen Härte in Korea durch. So wurde 1922 die Chosun-Kunstaussstellung mit dem Ziel ins Leben gerufen, japanische und koreanische Kunst zu ›harmonisieren‹. Durch die Einführung der westlichen modernen, insbesondere abstrakten Kunst versuchte die japanische Kulturkolonialpolitik koreanische Künstler davon abzuhalten, ihre eigene politische und gesellschaftliche Realität, ihre nationale Geschichte und Gegenwart bildlich darzustellen. Landschaften, Porträts und Stilleben wurden gefördert, um von der Fremdherrschaft abzulenken. Dies führte zur Paradoxie, dass koreanische Künstler den westlichen Modernismus begrüßten, weil sie ihn als eine Möglichkeit begriffen, sich von ihrem eigenen Traditionalismus – der seinerseits fremdbestimmt war – zu verabschieden.

Ko Hui-Dong, einer der bekanntesten Vertreter westlicher Malerei in Korea, kritisierte, dass koreanische Künstler mehr als 50 Jahre lang nichts anderes getan hätten, als chinesische Kunst und Künstler nachzu-

ahmen, dass sie niemals genuin koreanische Themen und Stile entwickelt hätten.



*Abbildung 2: Ko Hui-Dong, Selbstporträt,
ohne Datumsangabe*

In der Absicht, eine koreanische Kunst der Moderne zu begründen, sie jedoch keinesfalls als japanische Gabe anzunehmen, versuchten sich die koreanischen Künstler als die besseren Modernisten zu präsentieren. Sie argumentierten, dass es eine weitaus größere Affinität zwischen der westlichen Moderne und der koreanischen Tradition als zwischen der japanischen Tradition und der westlichen Moderne gäbe. So heißt es bei Oh Ji-Ho:

»In der japanischen Natur wird das Licht durch Wasserdampf gefiltert. Es gibt so gut wie keinen prismatischen Effekt. In Japan kann man weder irisierenden Farben noch opalisierendes Licht finden. [...] In Korea hingegen ist die Atmosphäre so rein, dass man die Dinge allein aufgrund ihrer Eigenfarbe perspektivisch erfassen kann. [...] Folglich sollte man nicht nur auf dasjenige Licht achten, das die Oberfläche der Dinge erstrahlen lässt, sondern gleichermaßen auch auf jenes Licht, das die Dinge von innen erleuchtet. Die Komplexität die-

ser Reflektion bringt die Farben in ihrer ganzen Leuchtkraft und Reinheit zum Vorschein.«¹⁵

Der Pleinairismus und Kolorismus der westlichen modernen Kunst, insbesondere des Impressionismus, wird als hochgradig kompatibel mit der koreanischen Natur und Kultur angesehen. Ein sehr ähnliches Argument wird angeführt, um die Affinität zwischen Expressionismus und asiatischem Orientalismus herauszustellen.

Um sowohl dem japanischen Einfluss zu entkommen als auch der Gefahr, völlig von der modernen westlichen Kunst absorbiert zu werden, mobilisieren einige koreanische Künstler die asiatische Kultur als Zufluchtsort und synthetisierenden ›dritten‹ Kulturraum. Insbesondere Shim Yeong-Seop hat diesen transnationalen Aspekt von *Tongyanghwa* hervorgehoben: »Wir praktizieren westliche Malerei, aber wir folgen niemals blind dem westlichen Stil« – dieser Vorwurf richtet sich gegen die japanischen Künstler. »Unsere Malerei ist gleichzeitig asiatisch und koreanisch, weil wir, Asiaten und Koreaner, sie hervorbringen [...]«.«¹⁶

In seinem Artikel *Asianismus und Kunsttheorie* interpretiert Shim den Expressionismus als eine Kreuzung aus westlicher und östlicher Kultur:

»Die Expressionisten neigen dazu, das einfache Kopieren der Natur durch eine Betonung des Eindrucks zu überwinden. Oberflächlichkeit, Relativität und Objektivität sind charakteristische Eigenschaften, die mit den bereits bestehenden künstlerischen Prinzipien des Westens korrespondieren. Aus diesem Grund fällt es uns leicht festzustellen, dass die westliche Kunst in ihrem Entwicklungsgang zum subjektiven Ausdruck und zum schöpferischen Prinzip des Universums zurückkehrt – der Essenz fernöstlicher Kunst. Dies bedeutet, dass der Expressionismus das Erscheinen eines Asianismus impliziert.«¹⁷

Auf der Grundlage einer vorausgesetzten transkulturellen Identität kann koreanische Identität gestiftet werden und mit ihr eine spezifisch kore-

15 Oh Ji-Ho: *The essential Problems of Modern Art*, Seoul 1968; zit.n. Oh Kwang-Su: *The assimilation and interpretation of the Western fine arts*, Korean magazine, Korean National Commission for the UNESCO, Tongbang, Seoul, 1988, S. 62 (Übersetzung der Autorin).

16 Shim Yeong-Seop: »Report of Fine Arts« (1928), zit.n. Hong Won-Ki: »Quarante-cinq années de peinture coréenne contemporaine (1900-1945). L'introduction de la peinture de style occidental en Corée«, Toulouse 1994, S. 325 (Übersetzung der Autorin); Shim Yeong-Seop: »Report of Fine Arts«, Nr. 2, in: Dong-A Ilbo vom 15. Dezember 1928.

17 Shim Yeong-Seop: »Asianism and the Theory of Fine Arts« (1929), zit.n. Hong Won-Ki (1994), S. 326.

anische moderne Kunst entstehen, die beides zugleich ist: koreanisch wie asiatisch, national wie transnational. Die Dreiheit der visuellen Kontakt-kulturen, also die trianguläre Kolonialkonstruktion aus koreanisch, japanisch und westlich/europäisch, wird in eine potentielle Tertiärität gewendet, die durch den fließenden Übergang zwischen Asianismus und Okzidentalismus gekennzeichnet ist. Die koreanischen Reaktionen auf die koloniale Implementierung europäisch-japanischer Kunst zeigen, dass die koreanische Kunst aufgrund der Überpräsenz verschiedenster Kunstströmungen dazu gedrängt wurde, sich aus den Fesseln ihrer Fremdbestimmtheit zu befreien und zu einer eigenen Identitätsdefinition zu gelangen.

Der japanische Sieg über die koreanische Kunst war insofern erfolgreich, als er den externen institutionellen Rahmen, die Unterwerfung der Kunstszene unter das organisatorische Regiment der japanischen Kunstmarktpolitik, betraf. Nichtsdestotrotz scheiterte die japanische Kunstkolonialpolitik daran, den gordischen Knoten zu zerschneiden, der koreanische Kunst und Nation, künstlerischen und nationalen Selbsta Ausdruck zusammenband. Für den koreanischen Künstler Kim Hwan-Ki sind die Künste die vitalen Gesänge einer Nation. Wollte man die Künste kolonialisieren, so Kim, müsste man erst die Seele des koreanischen Volkes kolonialisieren. Wie schwer es fällt, die bildkulturellen Grenzen zu überschreiten und mit wie vielen äußeren und inneren Widerständen die Ost-West-Passage verbunden ist, kann an Ko Hui-Dong, einem der ersten koreanischen Maler, der die westliche moderne Malerei adaptierte, beispielhaft illustriert werden: Mit den Jahren entfernte er sich zunehmend von der westlichen Malerei, bis er sie schließlich ganz aufgab. Er begründete diese Entscheidung damit, dass es nicht der Mühe wert sei, in einem Stil zu malen, der in der koreanischen Gesellschaft keine Wurzeln hätte.

Postkoloniale Zusammenstöße und Überläufertum an den Grenzen der Malkulturen

Die postkolonialen Zusammenstöße und Grenzverschiebungen zwischen der koreanischen und westlichen Malkultur, die sich seit den 1950er Jahren in der südkoreanischen Bildkunst ereignen, lassen sich vor allem an den Darstellungsmitteln und Gestaltungstechniken ablesen. Zum einen geht von den Bildmaterialien, hier vor allem vom Trägermedium und den dieses bearbeitenden Werkzeugen, eine gewisse Resistenz aus, die sich sowohl gegen fremde Bildkunsteinflüsse als auch gegen die Konventionen der eigenen Malerei richten kann. Die koreanische Bildtradition, wie auch die gesamte ostasiatische, hat – abgesehen vom Kunsthandwerk

– zwei prominente Bildgenres hervorgebracht, zwischen denen sie unaufhörlich oszilliert: die Kalligraphie und die Tuschemalerei. Die Bildfrage stellt sich damit nicht nur in enger Anlehnung an die Schrift(kunst), die Poesie und die Bildungsidee eines Literatentums, sie kreist, und das können die unzähligen Malereitrate belegen, zentral um das Zusammenspiel von Pinsel und Tusche auf Papier oder Seide. Da in der ostasiatischen Kultur nicht grundlegend zwischen Körper und Geist, Materialität und Immaterialität, Technik und Ausdruck unterschieden, sondern vielmehr diese als reziprok gedacht werden, ist auch die Maleritheorie fest in der Praxis verankert: sie befasst sich mit Pinsel- und Tuschetechiken als Körpertechniken, widmet dem Interagieren zwischen Mal-/Schreibwerkzeug, menschlichem Körper und Bildkörper große Aufmerksamkeit. Die traditionsreiche Dominanz der Trägermedien Papier und Seide sowie des Malmittels Tusche hat ein Bildverständnis begründet, das von demjenigen in der westlichen Kunst, das nachhaltig durch die Tafel- und Ölmalerei auf Holz oder Leinen geprägt wurde, stark abweicht.

Ölfarbe ist pastös und opak, sie schließt die Poren des Trägermediums, verdeckt, schichtet, übertönt und übertüncht, sie versiegelt, dichtet nach außen ab und verweist auf ein Innen, das Raumöffnung simuliert. Die Rahmung der Ölbilder unterstreicht diese Abschließung nach außen und markiert die Abschottung des Bildfeldes gegen sein Umfeld, den Außenraum. Tusche hingegen ist von fluider und lavierender Qualität; sie ist nie wirklich deckend, so dass die Oberflächenstruktur des Trägermediums bzw. Bildgrundes durchscheint und die Reaktionen, die das Agieren des tuschegetränkten Pinsels auf dem Grund hinterlässt, sichtbar gemacht werden. Dieses Zusammenspiel ist dort besonders lebendig, wo Tusche auf Papier angewandt wird, denn je nach Beschaffenheit des Papiers – ob es gefasert, gefleckt, gemustert oder gefärbt ist, ob es grundiert oder ungrundiert ist – kommt es zu sehr unterschiedlichen Reaktionen. Papier ist kein toter Bildträger, sondern ein lebendiges Trägermedium, das aktiv mit den anderen beteiligten Medien, dem Körper des Malers als spirituellem Medium und dem Pinsel als Extension des Mediums Körper interagiert. Entscheidend ist, dass das Papier nicht abweist, sondern dass es aufnimmt und einschreibt, was es empfängt.¹⁸ Es übernimmt damit eine quasi indexikalische Funktion. Papier absorbiert, saugt durch seine Poren Tusche auf und weist überflüssige ab, atmet wie ein Körper, reguliert durch seine Öffnungen den Austausch zwischen außen und in-

18 Dementsprechend wird das Papier in der ostasiatischen Maltheorie als empfangendes Element mit Yin, dem Weiblichen identifiziert, während umgekehrt der Pinsel, als das gebende Element, dem männlichen Yang zugeordnet ist.

nen. Es fungiert als durchlässige Membran – nicht als Wand, Mauer, Begrenzung, unhintergebar Grund; es öffnet das Bild, schafft Raum für Immersion. In vielen chinesischen Malerlegenden wird diese Offenheit und Durchlässigkeit des Bildes, das ganzkörperliche Eindringen in und Austreten aus dem Bild thematisiert.

Wenn bei der überwiegenden Mehrheit der koreanischen Künstler, die der westlichen, dem Minimalismus und Informel verpflichteten Malerei (*Soyanghwa*) zugeschlagen werden, der Bildträger Papier eine gewichtige Rolle spielt, dann muss dies als Anknüpfung an die eigene koreanische Tradition der Kalligraphie und Tuschemalerei gewertet werden. Neu ist jedoch, und das verdanken die *Soyanghwa*-Künstler sicher dem westlichen, auf Sprengung der Malkonventionen gerichteten Einfluss, dass Tusche und Pinsel als traditionsreiche Komplemente zum Papier über Bord geworfen und teils durch Ritzinstrumente, moderne Schreibinstrumente wie den Bleistift, Ölfarbe und Mixed Media, sowie den Einsatz von Körperteilen ersetzt werden. Während einerseits vom Papier als Bildträger eine gewisse eigenkulturelle Resistenz ausgeht, die auf eine Verdrängung der klassischen Tuschemalerei durch die Ölmalerei westlicher Provenienz reagiert, wird andererseits dort, wo sich koreanische Künstler der westlichen Maltechnik ›Öl auf Leinwand‹ bedienen, die Tradition der klassischen Tuschemalerei stark gemacht, um sich einen gewissen Eigenanteil bildkultureller Identität zu sichern. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Werken von Yun Hyung-Keun (vgl. Abb. 3) und Moon Beom (Abb. 4), die Öl auf Leinen wie Tusche auf Papier behandeln.

Wie sehr der Umgang mit Tusche und Wasser bzw. Wasserfarben den Bildbegriff der ostasiatischen Bildkultur geprägt hat, gelangt in dem Moment ins Bewusstsein, wo sich die bestehende Malpraxis mit einer anderen, komplementären, hier der westlichen Ölmalerei, konfrontiert sieht. Dass die Wassertechnik ideologisch besetzt ist, dass sie als Ursprungs-, Speicher- und Ausdrucksquelle kultureller respektive ostasiatischer Identität fungiert und so ein gewisses Resistenzmonopol besitzt, wenn es um die Zurückweisung einer westlichen Kunstideologie bzw. die Befreiung vom Vorwurf einer widerstandslosen Übernahme derselben geht, darauf haben koreanische Kunstwissenschaftler des Öfteren hingewiesen: »[I]f East Asian watercolors are something that exist within our culture's tradition, they are an original archetype that was fused into our aesthetic and our culture before the import of western art. In that respect, they have an ›ideological‹ value beyond that of just scenic images.«¹⁹

19 Kwangju Biennale 2000. Man + Space. The Special Exhibition (Ausstellungskatalog), Kwangju: Kwangju Biennale Press 2000, S. 306.

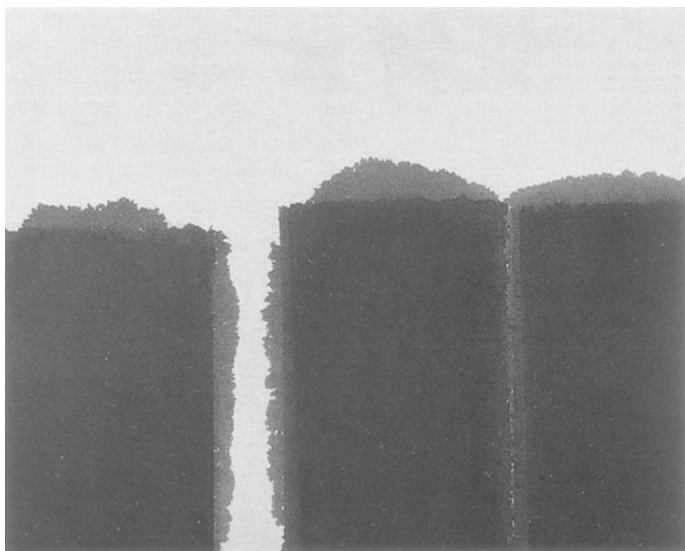


Abbildung 3: Burnt Umber 91, Öl auf Leinwand, 1991



Abbildung 4: Slow, Same # 5090, Öl auf Leinen, Firnis, 1997

Die technische Medialität des Bildes gibt die direkteste Auskunft über den Status quo der bildkulturellen Bestimmung, darüber, wie weit die fremde Bildkultur in die eigene eingelassen und ob sie bereits inkorporiert wurde. Ikonische Fusionen zwischen ostasiatischer Schriftbild- und westlicher Tafelbildkultur beginnen dort, wo Tusche und Farbpigmente vermischt werden. Transkulturalität bricht inmitten der Mixed Media auf, dort, wo sich zwei komplementäre Bildmedialitäten vereinigen und dadurch kulturelle Alterität in Identität ›eingebaut‹ wird.

Aus westlicher Sicht mag es erstaunlich erscheinen, dass integrale Bestandteile der westlichen Bildkunst in die bestehende ostasiatische Bildtradition eingeschmolzen wurden, ohne dass dies zu ernsthaften Konflikten oder einer schwerwiegenden kulturellen Identitätskrise geführt hätte. Trotz oder vielleicht auch wegen der enormen Differenzen zwischen den beschriebenen Bildkulturen, der westlich-europäischen und ostasiatischen, gibt es eine starke Anziehungskraft, sich zu vermischen und zu vereinigen. Alterität manifestiert sich dabei als treibende Kraft, sie setzt Bildprozesse der Transkulturation in Gang. Die westliche Kunst wird aus ostasiatischer Perspektive gerade nicht in ihrer Andersheit wahrgenommen – ein Begriff, der Abgrenzung und Gegensatz impliziert –, sondern in ihrer Alterität. Als solche ist sie, wie *ipseitas* und *alteritas* in der trinitarischen Spekulation, grundsätzlich mit der ostasiatischen verbunden und regt dadurch Übertragungen und Austauschprozesse an. Die Idee der Alterität, die, in Bachtin'scher Deutung, Voraussetzung alles Dialogischen ist, impliziert Übertragungen über Kulturgrenzen und andere Differenzen hinaus; sie ist in der ostasiatischen Kultur fest verwurzelt und hat ihren wohl tiefgründigsten Ausdruck im daoistischen Yin-Yang-Symbol gefunden, das alternierende Prinzipien darstellt: ein Paar aus Komplementen, die sich wechselseitig durchdringen, austauschen und dadurch eine Ganzheit bilden.

Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass die Nicht-Existenz einer Subjekt-Objekt-Dichotomie, das Fehlen eines Binarismus in der ostasiatischen Kultur²⁰ die Prozesse der Transkulturation prädisponiert und befördert. Die Malerei als *techné* der ›Verflüssigung‹ und Topos des Ineinanderfließens ist Spiegel dieser Hybridität:

»The flowing body thinking sees the ever emerging and merging of notions and things (such as the Yin-Yang, the I-Thou, the here-there). [...] Fluidity (the water nature) bespeaks flowing motion, shift and change. Paintings come alive

20 Vgl. hierzu die Schriften von François Jullien, insbesondere sein Buch: Das große Bild hat keine Form. Vom Nicht-Objekt durch Malerei, München: Fink 2005.

because of this fluidity; to enhance this moving quality there is the montage, the scroll, and the like, which are paintings in a peripatetic perspective. A painting is a movie. Likewise, interpersonal relation is a reciprocity of personal interaction and inter-flowing between the It and the Thou. All this constitutes history [...].²¹

Das Hybrid(e) der koreanischen Malerei reflektiert in dieser Hinsicht das Gleiten zwischen Identifikation und Distanzierung, Konversion und Subversion, das Transkulturationen im Rahmen kolonialer wie postkolonialer Umbauprozesse stets begleitet.



Abbildung 5: Kim Ho-Suk, Geschichte des koreanischen Widerstandes gegen den japanischen Kolonialismus: Die Trostfrauen, Tusche auf Papier, 1990

- 21 Kuang-Ming Wu: *On Chinese Body Thinking. A Cultural Hermeneutic*, Boston: Brill Academic Publishers 1997, S. 74. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Bilder vom Wasser«, in: François Jullien: *Über die Wirksamkeit*, Berlin: Merve 1999.

Literatur

- Auernheimer, Georg: Einführung in die interkulturelle Pädagogik, Darmstadt 2003.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München: Fink 2001.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenberg 2000.
- Bhabha, Homi K.: »The Third Space« (Interview with Homi Bhabha), in: Jonathan Rutherford (Hg.): Identity. Community, Culture, Difference, London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207-221.
- Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld: transcript 2005.
- Connolly, William: Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.
- Enwezor, Okwui: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen Form, München: Fink 2002.
- Enwezor, Okwui/Basualdo, Carlos/Bauer, Ute M. (Hg.): Creolité and Creolization, Stuttgart: Hatje Cantz 2003.
- Ha, Kien Nghi: Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, Bielefeld: transcript 2005.
- Hannerz, Ulf: »The World in Creolisation«, in: Africa. Journal of the International African Institute 57 (4), S. 546-559.
- Held, Jutta/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): Kunst und Politik 4/2000, Heft mit dem Schwerpunkt: Postkolonialismus, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.
- Hong Won-Ki: Quarante-cinq années de peinture coréenne contemporaine (1900-1945). L'introduction de la peinture de style occidentale en Corée, Toulouse: Univ. Diss. 1994.
- Jullien, François: Über die Wirksamkeit, Berlin: Merve 1999.
- Jullien, François: Das große Bild hat keine Form. Vom Nicht-Objekt durch Malerei, München: Fink 2005.
- Kim, Youngna: Tradition, Modernity, and Identity. Modern and Contemporary Art in Korea, Seoul: Hollym 2005.
- Kim, Youngna: 20th Century Korean Art, London: Laurence King 2005.
- Kitazawa, Noiraki: »Establishment of the Conception of »Bijutsu« and Rearrangement of Realism in Japan«, in: Art History Forum, Vol. 2, Seoul 1995, S. 43-78.
- Kwangju Biennale 2000. Man + Space. The Special Exhibition, Ausstellungskatalog, Kwangju: Kwangju Biennale Press 2000.

- Lösch, Klaus/Zapf, Harald (Hg.): Cultural Encounters in the New World. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu kulturellen Begegnungen in der Neuen Welt. Tübingen: Narr 2003.
- Neverdeen Pieterse, Jan: Globalization and culture: global mélange, Lanham: Rowman & Littlefield 2004.
- Oh, Kwang-Su: »The assimilation and interpretation of Western fine arts«, in: Korean magazine, Korean National Commission for the UNESCO, Tongbang, Seoul 1988, S. 59-68.
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London/New York: Routledge 1992.
- Roe, Jae-Ryung: Contemporary Korean Art, St. Leonhards: Craftsman House 2001.
- Rushdie, Salman: Imaginary Homelands. Essays and Criticism, London: Granta Books 1992.
- Uerlings, Herbert/Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg: Jonas 2005.
- Weibel, Peter/Žižek, Slavoj: Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration, Wien: Passagen 2000.
- Wu, Kuang-Ming: On Chinese Body Thinking. A Cultural Hermeneutic, Boston: Brill Academic Publishers 1997.
- Wyss, Beat: Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Walther König 2006.