

Koreanische Musik und Transkulturalität

Im Spannungsfeld zwischen
Verwestlichung und
Koreanisierung



Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft

Wissenschaftliche Beiträge
aus dem Tectum Verlag

Reihe Musikwissenschaft
Band 18

Jieun Kim

Koreanische Musik und Transkulturalität
Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung
und Koreanisierung

Tectum Verlag



Nomos

Jieun Kim
Koreanische Musik und Transkulturalität
Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag,
Reihe: Musikwissenschaft; Bd. 18

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022
ePDF: 978-3-8288-7846-4
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4746-0
im Tectum Verlag erschienen.)
ISSN: 1861-7549

Zugl.: Diss. an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2020
Originaltitel: Koreanische Musik und Transkulturalität: Untersuchungen zum
Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung exemplifiziert am Beispiel
früher Liederbücher (1894–1923) und dem Schaffen von Young Jo Lee (*1943)

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung einer Abbildung von Dayeon Kim

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für meine Eltern

Dank

Diese Dissertation ist möglich geworden, da viele Personen mich auf verschiedene Art und Weise unterstützt haben. Ich möchte nachstehenden Personen meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Ein besonderes Dankeschön gebührt meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. phil. Dorothea Redepenning. Sie stand mir immer mit konstruktiver und vertrauensvoller Beratung sowie freundlicher Hilfe während der gesamten Promotionsphase beiseite und ihr verdanke ich viele Ideen zu diesem Thema. Die vielen Gespräche auf wissenschaftlicher und persönlicher Ebene werden mir als bereichernder Austausch und Ermutigung in Erinnerung bleiben.

Frau Prof. Dr. phil. Stephanie Schroedter möchte ich von Herzen für die Übernahme des Zweitgutachtens sowie für ihre hilfsbereite Begleitung und wissenschaftliche Betreuung während des Dissertationsverfahrens danken. Ihre konstruktive Kritik und Aufmunterungen haben mir sehr geholfen.

Ein herzliches Dankeschön geht an Herrn Prof. Dr. Young Jo Lee für die persönlichen Interviews und die Bereitstellung von Notenmaterialien, die eine umfangreichere Untersuchung ermöglicht haben.

Außerdem möchte ich mich bei der Independence Hall of Korea bedanken, die die Genehmigungen zur Untersuchung von unentbehrlichen Liederbüchern erteilt hat.

Ich bedanke mich auch bei meinem Lehrer in Korea, Herrn Prof. Dr. phil. Jung Soo Hong für die Ermutigung zu meinem wissenschaftlichen Weg. Seine Unterstützung hat maßgeblich zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen.

Ich danke meinen Kollegen und Kolleginnen im Doktorandenkolloquium und bei den Konferenzen in Deutschland und Korea für ihre fachlichen Anmerkungen und die persönlichen Ermutigungen.

Auch Frau Pfarrerin Carmen Sanftleben soll für die Seelsorge während meiner Promotionszeit und für die Durchsicht der biblischen Worte in der Arbeit gedankt werden.

Des Weiteren möchte ich mich ganz herzlich bei Frau Dr. Sabine Bayerl bedanken, die viel Zeit für die Korrektur meiner Arbeit aufgewendet hat.

Mein aufrichtiger Dank gilt außerdem meinem Tandempartner Herrn Prof. Dr. Jens-Matthias Bohli für das sorgfältige Korrekturlesen und die Erstellung des Layouts von LaTeX.

Herzlich danken möchte ich Frau Camilla Kutzner, M. A., die mit großem Interesse und fachlichem Können diese Dissertation aufmerksam korrigiert hat.

Allen voran möchte ich mich ganz besonders bei meinen Eltern in Korea bedanken, Gwangsook Yang und Heuseog Kim, die für mich beten. Ich bin für ihre Geduld, ihren Zuspruch und für die unaufhörliche Unterstützung in jeder Hinsicht von Herzen dankbar. Ihre Liebe ist mir sehr wichtig, vor allem während meines Lebens in Deutschland und im Prozess dieser Dissertation.

Tief verbunden und dankbar bin ich meiner Schwester, Sungeun Kim, M. A., für ihre emotionale Unterstützung und ihre Anwesenheit bei der Anfertigung dieser Dissertation.

Heidelberg, April 2022

Inhalt

Dank	VII
Vorbemerkung	XIII
Teil 1	
Transkulturalität und Musikforschung	1
Kapitel 1	
Einleitung: Koreanische Musik und Transkulturalität	3
1.1 Motivation der Forschung	4
1.2 Probleme in den Studien zu koreanischer Musik	6
1.3 Das Konzept der Transkulturalität nach Wolfgang Welsch	14
1.4 Konzeptvorschlag zur Transkulturalität in der Musikforschung	20
1.5 Zielsetzung und Aufbau der vorliegenden Studie	30
1.6 Forschungsmethoden, Forschungsstand und Quelle	34
Kapitel 2	
Methode: Leitfaden zur Analyse von Musik unter koreanischem Einfluss	37
2.1 Drei Musikbereiche in Korea: <i>Yangak</i> , <i>Gugak</i> und <i>Daejeungeumak</i>	38
2.2 Transkulturalität als Konzept der Musikforschung	42
2.3 Kategorien des koreanisch-transkulturellen Ansatzes	47
2.4 Schlussfolgerung	57

Teil 2

Verwestlichung und Koreanisierung. Beginn der musikalischen Transkulturalität am Anfang des 20. Jahrhunderts in Korea 59

Exkurs

Einführung westlicher Musik in Korea 61

Kapitel 3

Patriotische Lieder (1896): Erste schriftliche Bearbeitung evangelischer Lieder durch Koreaner 63

3.1 Historische Betrachtung: Erstes Gesangbuch mit Notenausgabe *Chanyangga* (1894) und Umdichtung *Nogaba* 64

3.2 *Hwangjetansingyunchukga* (1896): Die erste medial erwähnte *Nogaba* und *Aegukga* (Nationalhymne) Koreas 71

3.3 Drei patriotische Lieder bei der Zeremonie zur Grundsteinlegung des Unabhängigkeitsbogens (1896) 80

3.4 Schlussfolgerung 92

Kapitel 4

Aegukchangga (1916): Erstes patriotisches Liederbuch mit Noten der koreanischen Diaspora in Hawaii 95

4.1 Allgemeine Angabe 96

4.2 Zweck von *Aegukchangga* 97

4.3 Zielgruppe von *Aegukchangga* 99

4.4 Analyse 100

4.5 Schlussfolgerung 120

Kapitel 5

Chyanggajip (1915): Erstes von Missionarsfrauen herausgegebenes Gesangbuch in Korea 123

5.1 Allgemeine Angaben 123

5.2 Herausgeberinnen und Mitwirkende 133

5.3 Für Koreaner „geeignetes Liederbuch“: Zielgruppe und Zweck 136

5.4 Analyse: Koreanisierung von Texten, Musik und Bildern 142

5.5 Schlussfolgerung: Kulturelle Bedeutung von *Chyanggajip* 156

Kapitel 6

Yeonkyeongjwadam (1923): Gesungene Evangelien im *Pansori*-Stil 159

6.1 Allgemeine Angabe 159

6.2 James Scarth Gale und die traditionelle koreanische Musik 172

6.3	<i>Yeonkyeongjadam</i> als <i>Pansori</i>	181
6.4	Schlussfolgerung	185

Teil 3

Young Jo Lee (* 1943) und seine Musik **187**

Exkurs

Biografie von Young Jo Lee	189
----------------------------	-----

Kapitel 7

<i>Kyung</i> (1975): Das „eigentliche Erstlingswerk“	191
--	-----

7.1	Einleitung	191
7.2	Identitätsfindung als koreanischer Komponist durch persönliche Begegnungen	192
7.3	Werkbesprechung	194
7.4	Analyse	199
7.5	Thematisierung des Buddhismus durch einen evangelischen Komponisten	214
7.6	Schlussfolgerung	219

Kapitel 8

<i>Korean Requiem</i> (2004): Kombination unterschiedlicher Religionen	223
--	-----

8.1	Einleitung	223
8.2	Zusammensetzung der Texte und Materialien verschiedener Religionen	224
8.3	Analyse	228
8.4	Religiöse Elemente als musikalische Bestandteile und kulturelles Erbe	258
8.5	Schlussfolgerung	261

Kapitel 9

Mehrsprachige Volksliedbearbeitungen	265
--------------------------------------	-----

9.1	Einleitung	265
9.2	Volks- und Kinderlieder im Werk Lees	268
9.3	Musikalische Merkmale	272
9.4	Werkbesprechung	283
9.5	Schlussfolgerung	301

Kapitel 10

Die koreanischen Opern	303
------------------------	-----

10.1	Einleitung	303
10.2	Lees Opern mit koreanischen Themen	304
10.3	Analyse von <i>Tcheoyong</i> (1987/2013) – Oper in drei Akten	308
10.4	Schlussfolgerung: Betrachtung von <i>Tcheoyong</i> mit transkulturellem Ansatz	329

Fazit	331
Wege zum Gesamtbild koreanischer Musik	333
Zusammenfassung	333
Ausblick	341
Epilog	345
Literaturverzeichnis	347
Primärquellen	347
Sekundärquellen	348
Persönliche Interviews	353
Verzeichnis der koreanischen Termini	355
Abbildungsverzeichnis	357
Tabellenverzeichnis	359
Verzeichnis der Notenbeispiele	361
Stichwortverzeichnis	367

Vorbemerkung

In dieser Dissertation werden verschiedene koreanische Wörter verwendet. Darunter befinden sich nicht nur Fachbegriffe, sondern auch Wörter aus dem Alltag. Definitionen dieser Wörter finden sich zwischen den Fließtexten unter der Überschrift „Terminus“. Eine Auflistung befindet sich im Verzeichnis der koreanischen Termini.

Für die Transkription des Koreanischen wurde die *Revised Romanization of Korean* (2000) verwendet, die dem in Südkorea am häufigsten gebrauchten und allgemein anerkannten System der Umschrift für Koreanisch entspricht. Zu ergänzen sind des Weiteren folgende Hinweise zur Übersetzung, Umschrift und zu koreanischen Namen: Koreanische Personennamen erscheinen im Text in der Reihenfolge Vorname Familienname, auch wenn im Koreanischen die umgekehrte Reihenfolge (FamiliennameVorname, ohne Leerzeichen) verwendet wird. Koreanische Texte und Interviews wurden zur Verdeutlichung so wörtlich wie möglich übersetzt. Ergänzungen der Verfasserin wurden in eckigen Klammern hinzugefügt. Bestimmte Ausdrücke werden in dieser Dissertation entweder auf Deutsch oder Englisch wiedergegeben, wie Termini der koreanischen Musik, Instrumente und die Übersetzung der Werktitel. Soweit nicht anders vermerkt, wurden die Übersetzungen der koreanischen Literatur, Interviews und Songtexte ins Deutsche oder Englische von der Verfasserin angefertigt. Koreanische Termini sowie Werktitel werden nur bei erstmaliger Nennung in folgender Reihenfolge dargestellt: *Transkription* Koreanisch (deutsche Übersetzung). Titel von koreanischen Referenzen wurden in Umschrift wiedergegeben und die deutsche oder englische Übersetzung in eckigen Klammern hinzugefügt. Wenn das Liedtext-Zitat mehr als zwei Zeilen umfasst, enthält es nur die deutsche Übersetzung. Sofern nicht anders angegeben, ist mit Korea in dieser Arbeit Südkorea gemeint.

Teil 1

Transkulturalität und Musikforschung

Kapitel 1

Einleitung: Koreanische Musik und Transkulturalität

„Es war sehr koreanisch, oder?“ – „Nein! In meinen Ohren klang es ganz europäisch!“ Diesen kurzen Dialog führte ich mit der Frau neben mir bei der Premiere der vier Sieger des dritten Wettbewerbs des Younghi Pagh-Paan International Composition Prize.¹ Für die Dame hatte sich die im Konzert präsentierte Musik durch und durch koreanisch angehört. Leider konnte ich ihr nicht zustimmen. Während der ganzen Aufführung hatte ich das Gefühl, dass die Werke wie europäische zeitgenössische Musik klingen. Eine wichtige Bedingung dieses Wettbewerbs war, das Ensemble-Werk mit mindestens einem traditionellen koreanischen Instrument zu besetzen. Die vier uraufgeführten Werke stammten von jungen Komponisten, drei Koreanern und einer Schwedin. Die Werke wurden für *westliche* und *koreanische* Instrumente geschrieben. Meine Sitznachbarin stellte sich mir als Berlinerin und Liebhaberin der koreanischen Kultur vor. Sie erzählte, dass sie jedes Jahr dieses Preisträgerkonzert besuche, um neue *koreanische* Musik zu hören. Vielleicht erwartete sie Empathie von mir als Koreanerin, die dazu noch koreanische Musik und Komponisten erforscht.

1 Das Preisträgerkonzert des dritten Younghi Pagh-Paan Composition Prize fand am 19. Dez. 2018 im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie statt. Dieser jährliche Wettbewerb wurde unter Leitung der Kulturabteilung der koreanischen Botschaft in Berlin veranstaltet, mit dem Ziel, „das kreative Schaffen junger Komponistinnen und Komponisten sowie die Entstehung neuer Werke fördern, die eine Auseinandersetzung mit traditionellen koreanischen und westlichen Instrumenten bedeuten“. Die Preisträger sind: 1. Preis Junsun Park (Korea), *It tags all* für Fl., Fg., Geomungo (sechssaitige Zither) und Kb.; 2. Preis Do-Yoon Yoon (Korea), *Some resonance* für Geomungo, Vc. und Kb.; 3. Preis Yeonju Kim (Korea), *Shade; on the run* für Ob., Piri (Holzblasinstrument mit Doppelrohrblatt), Haegeum (zweisaitige Röhrenspießgeige), Bkl., Vl., Br., Vc., Kb.; Special Jury Award Jenny Hettne (Schweden), *Trio* für traditionelle koreanische Schlz., präp. Klav. und präp. Vl. Vgl.: Preisträgerkonzert des 3rd Younghi Pagh-Paan Composition Prize 2018, <https://kulturkorea.org/de/veranstaltungen/preistraegerkonzert-des-3rd-younghi-pagh-paan-composition-prize-2018>, abgerufen am 4. Jan. 2022.

1.1 Motivation der Forschung

Wieso klingen diese Werke für mich als Koreanerin *europäisch* und für sie als Deutsche *koreanisch*? Dies war für mich eine schwierige Frage, die ich mir früher in meiner koreanischen Heimat noch nicht gestellt habe. Obwohl ich Situationen dieser Art öfter bei Uraufführungen koreanischer Komponisten in deutschen Konzertsälen erlebte, war ich mit meiner Antwort unzufrieden. Um der Ursache für so gegensätzliche Meinungen über dieselbe Musik auf den Grund zu gehen, begann ich meine wissenschaftliche Reise zwischen zwei Kulturen.

Seit meiner Studienzeit in Korea habe ich mich mit *koreanischer* Musik von *koreanischen* Komponisten beschäftigt. *Koreanische* Musik bedeutet in diesem Zusammenhang, dass diese Komponisten im Vergleich mit anderen *koreanische* Elemente beim Komponieren verstärkt einsetzen. Grundsätzlich verwenden die Komponisten europäische Formen (Symphonie, Sonate, Variation etc.). Weil europäische Elemente in Bezug auf Instrumente und Tonsatz zum Einsatz kommen, wird diese Musik in Korea als *westliche* Musik bezeichnet.

Durch meine Bildungswanderung nach Deutschland lernte ich viele deutschsprachige Publikationen über koreanische Komponisten kennen, wie Isang Yun (* 1917; † 1995), Younghi Pagh-Paan (* 1945) und andere junge Komponisten. Darauf aufbauend habe ich zwei Merkmale herausgearbeitet, die für mich eine neue Perspektive darstellen. Daraus ergibt sich folgender Forschungsansatz.

Erstens wird die Musik koreanischer Komponisten unter den Aspekten Interkulturalität, Multikulturalität, Hybridisierung, musikalische Globalisierung, kulturelle Integration usw. dahingehend untersucht, ob sie mit mindestens einem Element der traditionellen koreanischen Kultur zusammenhängt. Zweitens werden solche Werke häufig als koreanische Musik von koreanischen Komponisten beschrieben. Die meisten Komponisten wollen ihre eigene musikalische Identität im Zusammenhang mit ihrer Nationalität deutlich machen, indem sie koreanische Materialien verwenden. In der deutschen Musikwissenschaft ist beispielsweise bekannt, dass Yuns und Pagh-Paans musikalische Wurzeln in der koreanischen traditionellen Musik liegen. Abgesehen von Identitätsproblemen finden sich in der zeitgenössischen Musik koreanischer Komponisten immer noch häufig koreanische Elemente.

Ausgangsfrage: Koreanische Musik von koreanischen Komponisten?

Als Erstes muss das Adjektiv *koreanisch* näher betrachtet werden. Der Hauptgrund dafür ist, dass diese neue Musik für die meisten Koreaner nicht koreanisch klingt. In der europäischen Musikanalyse werden koreanische Elemente jedoch eingehend behandelt. Koreanische Musik wird im Ausland meistens auf zwei Arten wahrgenom-

men: Erstens als traditionelle Musik, die in Korea entstanden ist, überliefert wird und die Hof- und Volksmusik umfasst. Zweitens als mit koreanischen Eigenschaften komponierte Musik, die frühestens Anfang der 1900er Jahre entstanden ist und in verschiedene Musikgebiete unterteilt werden kann, wie klassische, traditionelle oder populäre Musik. Die Bedeutung des Adjektivs *koreanisch* muss in der zeitgenössischen Musik genauer untersucht werden.

Es gibt mehrere ambivalente Möglichkeiten, den Anteil des Koreanischen an Musikwerken festzustellen. Neben individuellen Kriterien für das Koreanische gibt es Stereotype, die mit dem Koreanischen in Verbindung gebracht werden. Es wird vorausgesetzt, dass das Einsetzen und Verwenden von *koreanischen* Materialien beim Komponieren für einen *koreanischen* Komponisten offensichtlich und natürlich sind. Das ist aber nicht immer der Fall. Zusätzlich gibt es Meinungsverschiedenheiten darüber, was als *koreanische* Musik bezeichnet werden kann. Diese Diskussion existiert besonders zwischen Koreanern und Nichtkoreanern. Die meisten Forschungen über koreanische Komponisten basierten auf den genannten kulturellen Konzepten oder versuchten, diese Konzepte zu belegen. Eine häufige Forschungsfrage in der Musikanalyse lautet: Welche (traditionellen) koreanischen Elemente werden durch die westliche Musiksprache in welcher Art und Weise dargestellt? Dabei wird von dem ausgegangen, was allgemein als *koreanisch* bzw. hauptsächlich *traditionell koreanisch* gilt.

Die Definition des *Koreanischen* ist nicht nur von der Ethnie des Publikums abhängig, sondern auch von der Generation. Wie das *Koreanische* in der Musik ausgedrückt wird, unterscheidet sich bei jedem Komponisten. Einige koreanische Komponisten setzen beliebte koreanische Elemente ein, andere schließen diese vollständig aus. Viele koreanische Komponisten widmen sich ein Leben lang der koreanischen Musik, während sich andere überhaupt nicht damit beschäftigen. Manche Komponisten leben in Korea und interessieren sich für koreanische Elemente, andere leben außerhalb Koreas und arbeiten mit koreanischen Elementen für ein internationales Publikum. Es ist kein Widerspruch, dass auch nichtkoreanische Komponisten von traditionellen koreanischen Elementen angezogen werden.

Es kann geschlussfolgert werden, dass die genannten Konzepte nicht dafür geeignet sind, zeitgenössische Musik zu erklären. Zum einen gibt es wegen der individuell unterschiedlichen Erfahrungen und Hintergründe Unterschiede in der Wahrnehmung des Koreanischen. Zum anderen sind die geografischen Grenzen der Kulturen aufgehoben. Kulturelle Vernetzung ist ein aktiver Prozess. Bei der Entwicklung des kulturellen Hintergrunds eines Individuums ist seine Umgebung maßgeblicher als seine Nationalität.

1.2 Probleme in den Studien zu koreanischer Musik

Beispiel Isang Yun: Vorläufer koreanischer Musik

Das Hauptproblem vergangener Studien stellen deren Methoden dar. Der Ursprung dieser aktuellen konzeptionellen Komplexität des *musikalisch Koreanischen* bzw. *koreanisierten Komponierens* findet sich bereits bei dem koreanisch-deutschen Komponisten Isang Yun.² Er gehört zur ersten Generation der koreanischen Komponisten, die künstlerische Musik mit westlichen Einflüssen schrieben. Als erster koreanischer Komponist ließ er sich in der europäischen Musikgesellschaft nieder. Schon zu seinen Lebzeiten war Yuns Musik häufig Gegenstand von Diskussionen rund um das *Koreanische* oder *Westliche* und wird als Verschmelzung der beiden Elemente verstanden.³ Dabei ist bemerkenswert, dass es im Œuvre von Yun keine Musik für koreanische Instrumente gibt. Das *Koreanische* in Yuns Musik ist beispielsweise von koreanischer Hofmusik (*Réak* für Orchester 1966) inspiriert, er thematisierte koreanische Legenden (Oper *Sim Tjong* 1971/72) oder Ereignisse (*Exemplum in memoriam Kwangju* für großes Orchester 1981), verwendete koreanische Titel (*Garak* 1963, *Gasa* 1963 und *Gagok* 1972) und ahmte die musikalischen Merkmale der traditionellen Musik Koreas (wie Spieltechniken und Tonsatz) mit europäischen Instrumenten nach. Diese klingen im Vergleich zur heutigen *koreanischen* Musik weniger *koreanisch*. Im ersten Sammelband über Yun *Der Komponist Isang Yun* (1987/1997) werden folgende Fragen gestellt: „Ist Yun Isangs Musik koreanisch?“⁴ und: Was ist das Koreanische in seiner Musik? Bis heute sind diese Fragen Teil der prominenten Debatte zu Yun.

2 Isang Yun wurde am 17. September 1917 in Tongyeong, Korea (damals Joseon) als Koreaner geboren und starb am 3. November 1995 als Deutscher in Berlin. 1956 ging er im Alter von 39 Jahren ins Ausland, um europäische Musik in Europa zu studieren, zuerst in Paris und ab 1957 in Berlin. Beim Verlassen seines Heimatlandes plante er die Rückkehr nach einigen Jahren, um mit seinem Leben etwas zur Entwicklung Koreas beizutragen. Aus patriotischen Gründen im Ausland zu studieren war in den 1950er Jahren bei den meisten koreanischen Auslandsstudenten üblich, die zuvor die japanische Kolonialzeit erliden mussten. Yun durfte jedoch nicht seinem Wunsch entsprechend nach Korea zurückkehren. Er besuchte 1963 die nordkoreanische Volksrepublik Korea über die nordkoreanische Botschaft in Ost-Berlin, weshalb er 1967 von einer Geheimorganisation Südkoreas (in Südkorea East Berlin Incident genannt) nach Seoul entführt wurde und einige Zeit im Zuchthaus absitzen musste. 1969 konnte Yun durch die Unterstützung seiner internationalen Musikgenossen nach West-Berlin zurückkehren und musste schließlich 1971 westdeutscher Staatsbürger werden. Diese politischen Ereignisse trugen dazu bei, seinen Namen in Europa bekannt zu machen.

3 Vgl. Kyong Pun Lee, „Review on the 2001 Conference of Korean Musicological Society“, in: *Music and Culture* 6 (2002), S. 165–172.

4 Dieter Eikemeier, „Ist Yun Isangs Musik koreanisch?“, in: *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: Ed. Text u. Kritik, 1987/1997, S. 29–39.

Ein wichtiger Grund dafür ist, dass Yun selbst seine Musik mit traditionellen koreanischen Instrumenten und traditioneller koreanischer Musik verglich und die Differenzen zwischen dem Ostasiatischen/Koreanischen und Westlichen/Europäischen⁵ beschrieb. Obwohl seine Musik ausschließlich für westliche Musikinstrumente geschrieben wurde, enthält sie sowohl thematisch als auch materiell traditionell Koreanisches. Der zweite Grund ist, dass Yuns Musik viele symbolische und emotionale koreanische Elemente beinhaltet. Yun komponierte beispielsweise das Werk *Memory* 1974 für drei Stimmen und ein Schlagzeug mit dem Gedanken an seine Heimatstadt Tongyeong.⁶ Wegen seines Besuchs bei einem Freund in Nordkorea 1963 wurde ihm Spionage vorgeworfen und er wurde angeklagt. Yun wurde aus Deutschland nach Korea entführt, wo er gefoltert und vor Gericht gestellt wurde. Nach seiner Einbürgerung in Deutschland 1971 konnte er nicht mehr in seine Heimatstadt zurückkehren. Durch sein kompliziertes politisches und soziales Umfeld war das Koreanische in Yuns Musik Ausdruck von Sehnsucht und Leiden. In diesem Kontext ist es nicht verwunderlich, dass seine Musik in Bezug auf die koreanische Tradition analysiert und diese hervorgehoben wird.

Yun hatte großen Einfluss auf spätere koreanische Komponisten. In der Yun nachfolgenden Komponistengeneration gab es wenige, die sich nicht mindestens einmal mit koreanischen Materialien beschäftigt haben. Koreanisches in der Musik von koreanischen Komponisten ist nicht nur dem musikalischen Einfluss des in der BRD erfolgreichen Yun geschuldet. Es wird allgemein als ein nationales Phänomen Koreas betrachtet und ist auch eine Reaktion auf die rasch fortschreitende Globalisierung des 21. Jahrhunderts.

Interkulturalität und Synkretismus in der Yun-Forschung

In vorherigen Studien über Yun wurde häufig mit den Konzepten Interkulturalität oder Synkretismus gearbeitet. Diese beruhen grundsätzlich auf dem kulturellen Kugel-Konzept von Johann Gottfried Herder: „(...) jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!“⁷ Herders Aus-

5 Vgl. Isang Yun, „New Music and Traditional Modes“, in: *Final Report to the ACL Conference and Festival 1981*, S. 35: „European music is really only conceivable and performable through rational understanding, but Asian music can be sensed by instinct – through intuition“; ders.: „Über meine Musik. Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum“ (Mai 1993), in: Heister/Sparrer 1987/1997, S. 305: „Der Westen ist mehr werkbezogen, Asien mehr von der Intuition getragen, mit all den kleinen Färbungen, Melismen und Verzierungen. Der Westen akzentuiert die Struktur und die Form, der Osten die tragende Lebendigkeit der Musik.“

6 Vgl. Jung Soo Hong, „Jungsimeum Umak“, in: *Lee Young Jo Umak*, hrsg. von dems., Seoul: Taesung, 2012, S. 25–52, S. 37.

7 „Im Lorbeerkranze, oder am Anblicke der gesegeten Heerde, am Waarenschiffe und erbeuteten Feldzeichen liegt nichts – aber an der Seele, die das brauchte, darnach strebte, das nun erreicht hat,

sage wird aus musikalischer Sicht wie folgt verstanden: Jedes Land hat seine eigene Musik, die dort vom Volk geschaffen und entwickelt wird (Mittelpunkt der Glückseligkeit). Die verschiedenen Musikgattungen/unterschiedlichen Musiken des Landes bilden eine Art Kugel. Davon ausgehend werden die musikalischen Merkmale verdichtet und als Stereotype der landesspezifischen Musik abgeleitet (Schwerpunkt). Daraus wird ersichtlich, dass in vorherigen Forschungen die klare Unterscheidung zwischen zwei Welten/Kugeln vorausgesetzt wurde. Diese gegensätzlichen Faktoren entsprechen in der Yun-Forschung der westlich-klassischen Musik versus der koreanisch-traditionellen Musik. Im Folgenden wird die Perspektive von Christian Utz und Jung Soo Hong beschrieben, die sich Yuns Musik mittels der Konzepte Interkulturalität bzw. Synkretismus nähern.

Interkulturalität wird in den deutschsprachigen Forschungen zu Yun (und auch anderen ostasiatischen Komponisten) häufig behandelt, wie z. B. in den Dissertationen *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun* des deutschen Musikwissenschaftlers Christian Utz (2002), *Zwischen zwei Musikwelten: Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns* von Shin-Hyang Yun (2002) sowie *Interkulturalität in der Neuen Musik Koreas: Integration und Hybridität in der Musik von Isang Yun und Byungki Hwang* von Insook Han (2009). In diesen Arbeiten wird Interkulturalität in der Musik als Mischung oder Dialog zwischen dem Westen/Europäischen und dem Osten/Koreanischen interpretiert. Christian Utz wendet das Konzept der Interkulturalität in der Musik des 20. Jahrhunderts auf die von ihm geschaffenen „Kategorien interkultureller Rezeption im Kompositionsprozess“⁸ an. In seinen vier Kategorien (Konfrontation/Repräsentation, Integration/Assimilation, Synthese und Differenz) spielt die „Unterscheidung zwischen dem kulturellen Selbst und dem kulturellen Anderen“⁹ von Komponisten eine große Rolle. Utz ist nicht der Meinung, dass man sich Yuns Musik mit dem Konzept der Interkulturalität annähern sollte:

„Nur ein kleiner Teil des Œuvres Yuns kann so wohl in Hinsicht auf interkulturelle Rezeptionsprozesse innovativ genannt werden. Der Grund dafür liegt darin, dass sein Bezug auf koreanische Modelle einerseits zu pauschal ist und nur selten (wie in *Gagok*) wirklich konkrete Modelle wahrnehmbar aufnimmt, andererseits darin, dass er innerhalb des westlichen Diskurses größtenteils bereits

und nichts anders als das erreichen wollte – jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!“ Johann Gottfried von Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Riga, 1774, http://www.deutschestextarchiv.de/herder_philosophie_1774/60, abgerufen am 10. Sep. 2019, S. 56.

8 Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*, Archiv für Musikwissenschaft, Stuttgart: Steiner, 2002, S. 67.

9 Ebd., S. 67.

akademisch gewordene, retrospektiv akzentuierte musikalische Techniken einsetzt (Entwickelnde Variation; Zwölftontechnik; Dur-Moll-Tonalität ab 1975).¹⁰

Die Äußerung von Utz kann so verstanden werden, dass die koreanischen Elemente in Yuns Musik für das Publikum schwer zu erkennen sind. Sie klingt grundsätzlich eher wie westliche Musik. Die Unterscheidung zwischen eigener Kultur (koreanische Musik) und fremder Kultur (europäische Musik) in Yuns Musik ist erschwert.

Trotzdem betont Utz, dass „der interkulturelle Rezeptionsprozess bei Yun etwas sehr Wesentliches ist“.¹¹ Nach Utz wurden die von Yun verbal artikulierten Gegensätze zwischen koreanischer und westlicher Musik in dessen Kompositionen zu einer musikalischen Einheit.¹² Yuns Musik ist daher nicht das beste Beispiel für Interkulturalität in der koreanischen Musik. Interessant ist die Interpretation von Utz auch insofern, als Yun das Koexistieren beider Musikwelten komponieren wollte und vielleicht an mangelnden Ressourcen gescheitert ist:

„Eine heutige koreanische Musik kann nur neu sein, wenn sie koreanische und westliche Tradition in einem umfassenden Umwertungsprozess erneut erfindet. Yun mag selbst viel davon gewusst haben, aber es fehlten ihm wohl die praktischen Mittel und der Kontext zur Umsetzung.“¹³

Der Begriff Synkretismus (kor. *Honhabjueui*) stammt ursprünglich aus den Religionswissenschaften. Mit diesem Begriff wird in der koreanischen Musikwissenschaft die Musik Yuns beschrieben. Der Terminus wurde erstmals vom koreanischen Musikwissenschaftler Jung Soo Hong (2006/2008) eingeführt. Nach Hong ist Synkretismus in der koreanischen Musik eine Mischung aus drei ästhetischen Ideen: Familiarisierung bedeutet die tonale Musik (Dur-Moll-Tonalität mit klarer Melodie, die Koreanern vertraut ist). Koreanisierung beschreibt die Verwendung traditioneller koreanischer Musikmaterialien. Modernisierung meint die atonale Musik.¹⁴ Nach Hong mischten die koreanischen Komponisten Anfang des 20. Jahrhunderts traditionell koreanische und europäische Materialien in ihrer Musik, um diese drei ästhetischen Ideen zu erfüllen. Der Unterschied zwischen Synkretismus und Interkulturalität besteht darin, dass Synkretismus die westliche Musik in tonale und atonale Musik (Familiarisierung und Modernisierung) unterteilt. Nach Hong weisen

10 Ebd., S. 251.

11 Ebd., S. 252.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 254.

14 Vgl. Jung Soo Hong, „The Aesthetic Points of View of the Korean Music of the Early 20th Century: Familiarization, Koreanization and Modernization (1)“, in: *Journal of Society for Music and Korea* 32 (2006), S. 9–53.

die meisten koreanischen Kompositionen Anfang des 20. Jahrhunderts das Merkmal der Koreanisierung auf, dazu wurden Familiarisierung oder Modernisierung kombiniert.¹⁵ Das kann als Versuch der frühen koreanischen Komponisten verstanden werden, koreanisierte westliche Musik zu komponieren. Im Gegensatz zu Utz vertritt Hong den Standpunkt, dass die Musik Yuns in Bezug auf traditionelle koreanische Musik erklärt werden kann. Dies betrifft insbesondere die *Sigimsae*-Technik (Art der Verzierungstechniken der koreanischen traditionellen Musik, detaillierte Erklärung zum Terminus *Sigimsae* s. Kap. 6.1):

„Yuns Musik verwendet die Technik *Sigimsae*. Diese Technik besitzt als Merkmal die Annahme, dass umgebende Töne (neben dem Hauptton) miteinander verbunden sind. Dies unterscheidet die Technik von der Zwölftontechnik oder atonaler Musik, bei der die jeweiligen Töne separat betrachtet werden. (...) *Sigimsae* war ursprünglich keine Theorie, sondern ein Teil der Praxis der traditionellen koreanischen Musik. (...) Unabhängig davon, welches Werk von Yun gewählt wird, es hängt mit der *Sigimsae* zusammen. Insofern ist *Sigimsae* in seiner Musik sehr gebräuchlich.“¹⁶

Yun war damit ein einzigartiger koreanischer Komponist seiner Generation, dessen Schwerpunkt auf Modernisierung lag. Das folgende Zitat von Hong zeigt, wie Yuns Musik in Korea wahrgenommen wird:

„Es ist wahr, dass die Musik von Isang Yun sanfter ist als die atonale Musik (oder Klangflächenkomposition) der zeitgenössischen westlichen Komponisten. (...) Der sanfte Teil von Yuns Musik reicht jedoch für das Publikum nicht aus, um eine Familiarisierung zu erreichen. Dies gilt insbesondere für das allgemeine Publikum in Korea. (...) Das Element der Familiarisierung wurde abgeschwächt, als die Koreanisierung mit Modernisierung kombiniert wurde.“¹⁷

Im Vergleich zu den europäischen Komponisten seiner Zeit ist Yuns Musik nicht progressiv. Für koreanische Ohren klingt seine Musik jedoch fremd. Die Perspektiven von Utz (das Fehlen der praktischen Mittel und des Kontextes zur Umsetzung¹⁸) und Hong (geschwächte Familiarisierung wegen verstärkter Koreanisierung und Modernisierung) sollten kombiniert betrachtet werden: Yuns Musik ist im Vergleich

15 Vgl. ebd.

16 Jung Soo Hong, „Aesthetic Viewpoints on Korean Music in the Early 20th Century (9): Syncretism“, in: *Journal of Society for Music and Korea* 36 (2008), S. 61–110, S. 74–75.

17 Ebd., S. 81.

18 Vgl. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, 2002, S. 254.

zu anderen europäischen Komponisten seiner Zeit nicht experimentell. Yun wollte eine Musik schaffen, die für das europäische Publikum vertraut klingt. Die in Korea wahrgenommene Schwäche der Familiarisierung von Yuns Musik könnte in Europa eher als das Vertraute angesehen werden. Yun komponierte keine Musik für koreanische Instrumente. Das koreanische Thema oder die *Sigimsae*-Technik ermöglichen die harmonische Verbindung des Koreanischen und Westlichen in seiner Musik.

Diese Arbeit basiert in den Grundsätzen auf dem Kugel-Konzept von Herder, zeigt aber auch dessen Grenzen auf: Es gibt Stereotypen, die als koreanisch gelten. Traditionelle Musik steht im Mittelpunkt der authentischen koreanischen Materialien im Musikbereich. Es sollte jedoch berücksichtigt werden, dass neu geschaffene Musik ebenso in die Stereotypen koreanischer Musik aufgenommen werden kann. Beispiele hierfür sind K-Pop oder Besetzungen sowohl von traditionellen als auch von westlichen Instrumenten. Die vorliegende Studie würdigt zwar die Konzepte der Interkulturalität und des Synkretismus in den Grundzügen, betrachtet sie aber als ungeeignet für die zeitgenössische klassische Musik und die deutschsprachige Forschung. Das Konzept der Interkulturalität wird in vorherigen Forschungen als eine Mischung oder ein Dialog von zwei Kugeln verstanden, wie Westliches/Europäisches versus Koreanisches/Ostasiatisches oder westliche klassische versus koreanische traditionelle Musik. Es erweist sich teilweise als schwierig, dies in den Werken zuzuordnen bzw. zu unterscheiden. Wird das Koreanische als Material für das Schaffen einer Komposition verwendet, sind die Methoden, Kategorien und Ergebnisse des Umgangs mit den Materialien bei jedem Komponisten anders. Wenn ein zu einem Stereotyp gehörendes Material verarbeitet wird, kann ein völlig anderes Ergebnis erzielt werden, das weit von seinen ursprünglichen Eigenschaften entfernt ist.

Interkulturalität und Synkretismus sind schwer auf zeitgenössische Musik anwendbar. Die meisten Studien befassen sich mit dem Konzept traditioneller koreanischer Inhalte im Rahmen westlicher klassischer Musik und orientieren sich an der europäischen Musik bzw. der europäischen Perspektive. Es müssen jedoch internationale Beziehungen und Märkte sowie die Mobilität im Lebensalltag berücksichtigt werden. Der folgende Teil gliedert sich in drei Punkte: die Notwendigkeit einer auf die Komponisten und ihre Werke zugeschnittenen Recherche, die Probleme der erwähnten Kulturkonzepte und eine Gattungsdefinition.

Komponisten

Aufgrund der Internationalisierung und des raschen Wandels der Welt sind die Kompositionstrends heute sehr unterschiedlich.

Erstens entspricht die *eigene Kultur* heutzutage nicht mehr der *Kultur des Landes*. Das ist ein Unterschied zu den Komponisten der 1970er und 1980er Jahre. Nicht alle Koreaner haben die (traditionelle) koreanische Kultur internalisiert. Viele koreani-

sche Musiker sind in Korea geboren und aufgewachsen und kennen die traditionelle koreanische Musik oder Kultur kaum. Das liegt daran, dass ihre musikalische bzw. kulturelle Umgebung westlich geprägt ist.

Zweitens ist der Umfang bzw. die Definition des Koreanischen abhängig von der Generation und individuell geprägt. Zum Beispiel erlebte die Generation von Isang Yun eine kulturelle Verwestlichung Koreas. Vieles, das heute als traditionell koreanisch definiert wird, ist der Yun-Generation durch diese Erfahrung der Verwestlichung genommen worden. Die heutigen Generationen haben diese Traditionen erlernt. Daher wird heutzutage durch Integration koreanischer Elemente in die Musik nicht nur die traditionelle, sondern auch die aktuelle Kultur mit eingebracht. Beispielsweise fließen K-Pop, die neueste Literatur oder populäre Kultur in die Musikwerke mit ein.

Drittens ist eine detaillierte individuelle Recherche zu den Komponisten erforderlich. In diesem Kontext äußerte die deutsche Sinologin Barbara Mittler Folgendes über die neue chinesische Musik, das sich auch auf Korea beziehen lässt: „Chinas Neue Musik [sollte und kann] auch und vor allem als Musik von Individuen eher als von ‚Chinesen‘ verstanden werden.“¹⁹ Das ist eine wichtige Voraussetzung für die Musikforschung. Es muss die individuelle Sprache der Komponisten untersucht werden.

Mittlers Äußerung kann wie folgt auf Korea übertragen werden: Die Beschäftigung von koreanischen Komponisten mit traditionellen Inhalten sollte nicht als nationales Phänomen, sondern als persönliche Disposition betrachtet werden. Die koreanischen Elemente variieren und sind verschieden, daher werden sie musikalisch sehr unterschiedlich eingesetzt. Das ist unabhängig davon, ob es sich um koreanische Komponenten oder um die einer anderen Kultur aus einem anderen Land handelt. Am Ende entsteht die eigene Sprache des Komponisten, der ihm eigene Stil. Früher waren von der koreanischen Kultur beeinflusste Komponisten eng mit dem jeweiligen Herkunftsort und damit dem Land Korea verbunden. Heute verwenden nicht nur gebürtige Koreaner koreanisches Material, sondern auch Koreaner der zweiten Generation und Nichtkoreaner, die außerhalb Koreas geboren wurden. Es sind daher Forschungen notwendig, die diese individuellen Voraussetzungen und Faktoren näher beleuchten.

Kulturkonzepte

Die früheren kulturellen Konzepte der Musikforschung folgen im Wesentlichen Herders Kugel-Theorie der Kulturen. Nach heutigen Interpretationen des Modells wird die Kultur geografisch aufgeteilt und ihre Merkmale werden voneinander unterschieden.

19 Barbara Mittler, „Wider den ‚nationalen Stil‘: Individuelles und Internationales in Chians Neuer Musik“, in: *Musik und kulturelle Identität*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kasel/Basel [u. a.]: Bärenreiter, 2012, S. 603–607, S. 604.

Beispielsweise können typische Merkmale der Koreaner in Sprache, Bräuche, Traditionen und Kulturen unterteilt werden. Das wird durch die globale Vernetzung jedoch immer schwieriger. Im Bereich der Musik kann eine lange Geschichte des traditionellen Musikrepertoires das markante Merkmal eines Landes sein. Es ist allerdings teilweise problematisch, die neue Musik in die traditionellen Richtungen einzustufen.

Zum Beispiel handelt es sich bei einem Werk um europäische Musik, weil es eine Symphonie ist. Ein anderes gilt als koreanische Musik, weil es für ein *Gayageum* (traditionelles koreanisches Instrument, zwölfsaitige Zither) geschrieben ist. Diese Logik berücksichtigt verschiedene Faktoren wie Form, Besetzung oder Musiksprache des Komponisten nicht. Die Verdrängung musikalischer Elemente aus verschiedenen Kulturen erschwert es, ihren Ursprung zu finden. Wird beispielsweise eine aus einer anderen Kultur stammende musikalische Idee in die Musik integriert, ist es schwierig, diese in ihre kulturellen Bestandteile zu unterteilen und zu analysieren. Selbst wenn die musikalische Idee in Elemente aufgegliedert und deren Herkunft bewiesen ist, unterscheidet sich das klangliche Ergebnis oft von dem der Ursprungsform.

Daher müssen gemischte Materialien, Musiknutzung, Musikausgabe und die Trends der Zeit berücksichtigt werden. Es greift zu kurz, von einer gemischten Form zu sprechen. Das wird der Komplexität nicht gerecht. Vermischung bedeutet auch Fusion. Im Koreanischen meint es zudem eine Sammlung von Krimskrams, was eine negative Konnotation im Sinne von nicht original besitzt. Aus verschiedenen Genres oder Kulturen gemischte Musik wird als Fusionsmusik bezeichnet. Dieser Begriff ist nicht unbedingt positiv konnotiert. Es ist zudem nicht anzunehmen, dass Musik vollständig in ein anderes Genre oder eine andere Kultur integriert oder in diese transplantiert werden kann.

Gattungsdefinition

Die Gattung eines kulturell durchmischten Werks ist schwer zu definieren, insbesondere wenn es sich um Musikmaterialien von verschiedenen Kontinenten handelt. Die ursprünglichen musikalischen Eigenschaften der Materialien können sehr unterschiedlich sein.

In den Bereichen der populären und traditionellen Musik gestaltet sich die Mischung zwischen Gattungen und Kulturen flexibler. Der Hauptgrund dafür ist, dass diese im Gegensatz zur klassischen Musik zusammen komponiert werden dürfen. Die musikalische Mischung in den Bereichen der klassischen, traditionellen und populären Musik erschafft manchmal ungewöhnliche und einzigartige Musik. Man denke zum Beispiel an einen traditionellen koreanischen Sänger, der ein traditionelles *Pansori*-Gesangsstück²⁰ zur westlichen Orchesterbegleitung singt. Er singt mit

20 Terminus *Pansori* s. Kap. 2.1.

traditioneller Stimmgebung, während das Orchester in westlicher Dur-Moll-Tonalität spielt. Beispielhaft ist auch, wenn ein Opernsänger Giuseppe Verdis *Rigoletto* zu einer Besetzung mit traditionellen koreanischen Instrumenten singt. Der Gesang des Opernsängers ist zusammen mit dem traditionellen festlichen Klang der koreanischen Hofmusik zu hören.

In diesen beiden gegensätzlichen Beispiele werden Werke arrangiert, die jeweils aus einem traditionellen und einem westlichen Stück bestehen. Diese Methode unterscheidet sich von der üblichen Vorgehensweise, bei der ein Werk (Original) einer (eigenen) Kultur vollständig als Musiksprache einer anderen (fremden) Kultur interpretiert wird. Beispielsweise werden koreanische Volkslieder für einen westlichen Chor in nicht koreanischer Stimmgebung oder für ein westliches Orchester arrangiert. Daraus ergibt sich ein Problem in Bezug auf die Gattungen, die derartige neue Musik im Wesentlichen unterscheiden. Die meisten Musiker bzw. Musikgruppen schätzen es nicht, wenn ihre Art der kulturellen Vermischung in der Musik als Weltmusik oder Fusionsmusik definiert wird. Obwohl ihre Musikmaterialien kulturell vielfältig sind, sehen sie selbst ihre musikalische Identität im Rahmen der konventionellen Musikgebiete.

Im nächsten Teil wird das Transkulturalitätskonzept eingeführt. Mit dessen Hilfe sollen blinde Flecken der veralteten Kulturkonzepte in der Musikforschung aufgedeckt werden. Gleichzeitig ermöglicht das Konzept eine Annäherung an die individuelle Musiksprache und den kulturell vielfältigen Kontext der einzelnen Komponisten.

1.3 Das Konzept der Transkulturalität nach Wolfgang Welsch

Das Konzept der Transkulturalität wurde 1992 vom deutschen Philosophen Wolfgang Welsch entwickelt.²¹ Welsch erarbeitete das Konzept der Transkulturalität unter Berücksichtigung folgender zwei Aspekte: Erstens haben die Kulturen Herders Kugel-Charakter längst hinter sich gelassen. Zweitens sind sie durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet. Die Definition des Konzepts und Beispiele dafür finden sich in seinem im Jahr 2017 erschienenen Buch *Transkulturalität*:

„Transkulturalität‘ sollte, dem Doppelsinn des lateinischen *trans-* entsprechend, darauf hinweisen, dass die zeitgenössische Verfassung der Kulturen *jenseits* der alten, kugelhaften Verfassung liegt und dass dies eben insofern der Fall ist, als die kulturellen Determinanten nunmehr *quer* durch die Gesellschaften *hindurchgehen*, so dass kulturellen [sic!] Verhältnisse inzwischen durch Verflech-

21 Wolfgang Welsch, *Transkulturalität, Realität – Geschichte – Aufgabe*, 1. Auflage, Wien: new academic press, 2017, S. 9.

tungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind. Unser kulturtheoretisches Leitbild sollte daher nicht mehr das von Kugeln, sondern das von Geflechten oder Netzen sein.“²²

Welschs Buch *Transkulturalität* gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil „Transkulturalität – Realität und Aufgabe“ legt Welsch die Theorie der Transkulturalität dar; im zweiten Teil stellt er Künstler und Werke aus verschiedenen Kunstbereichen als Beispiele für „Transkulturalität in der Geschichte“ vor. In dem folgenden Abschnitt werden die Aussagen Welschs, die das Transkulturalitätskonzept auf der Makroebene und Mikroebene darstellen (S. 12–21), und der Teil, der sich mit Beispielen aus der Musikgeschichte befasst („Transkulturalität in der Musik – von Mozart bis Zappa und darüber hinaus“, S. 39–40), überprüft. Daneben wird die Meinung der Verfasserin zur Interpretation und Anwendung von Welschs These aus musikalischer Perspektive dargelegt.

Transkulturalitätskonzept auf der Makroebene

Welschs Konzept zu „Makroebene: der veränderte Zuschnitt zeitgenössischer Kulturen“ weist drei Merkmale auf. Erstens widerlegt „a. Interne Differenzierung“ die alte Theorie der Homogenität. Es wird erklärt, dass die moderne Gesellschaft vertikale (je nach sozialer Klasse) oder horizontale (weibliche und männliche, heterosexuelle, lesbische oder schwule) Unterschiede aufweist. Welschs Aussage, „So einheitlich lebt man in der Moderne nicht mehr“²³, kann aus der musikalischen Perspektive wie folgt interpretiert werden: Auch innerhalb eines Landes (oder einer Nationalität) werden verschiedene Arten von Musik (entweder von einem Musikfeld oder einem Genre) rezipiert und kreiert. Solche verschiedenen Gruppen werden entsprechend dem Musikgeschmack und der Neigung (horizontal) oder der Prägung durch die soziale Herkunft und den Bildungsstand (vertikal) gebildet: Der horizontale Unterschied besteht darin, dass selbst Menschen in einer ähnlichen Umgebung einen unterschiedlichen Musikgeschmack haben, weil ihre musikalische Disposition und Sozialisation unterschiedlich ist. Die Musik, das Genre und die Komponisten, die Liebhaber klassischer Musik oder Studenten mit klassischer Ausbildung bevorzugen, unterscheiden sich. Andererseits besteht der vertikale Unterschied darin, dass individuelle Musikgeschmäcker nach angeborenen oder erworbenen Faktoren gebildet werden (je nachdem, ob sie einer bestimmten Kultur stärker ausgesetzt sind). Zum Beispiel ist es natürlich, dass ein koreanischer Senior, der sein ganzes Leben als Bauer auf dem Land gelebt hat und in seinem Leben noch nie westliche Orchestermusik

22 Ebd., S. 12.

23 Ebd., S. 13.

erlebt hat, Beethovens 9. Symphonie nicht kennt und gerne traditionelle Bauernlieder auf Koreanisch zum Reispflanzen singt.

Wie in Zusammenhang mit dem zweiten Merkmal „b. Externe Netzwerke und hybride Merkmale der Kulturen“ erläutert wird, überschreiten Kulturen, die in der Vergangenheit als homogen definiert wurden, die Grenzen, die ihnen durch diese Definition gesetzt wurden. Sie werden folglich mit anderen Kulturen hybridisiert. Welschs Aussage, „Die heutigen Lebensformen sind eher berufstypisch als national geprägt“²⁴, wird wie folgt verstanden: Die verschiedenen Musikarten werden nicht nach der Nationalität des Komponisten (oder Musikliebhabers) klassifiziert, sondern unabhängig von der Nationalität nach der behandelten Musikgattung. Vor über 100 Jahren galt es in jedem Land als Besonderheit, wenn asiatische Komponisten europäische Musik komponierten oder europäische Komponisten asiatisch inspirierte Werke schrieben, aber heute ist dies nicht mehr der Fall. Versuche, die in der Anfangszeit als einzigartig galten (d. h. in der Zeit, als neue Musik in das Land aufgenommen wurde, oder durch eine Person aus einer unbekanntenen Kultur, die in eine neue Kultur eintrat), werden diversifiziert und hybridisiert, wodurch sich ihr Anwendungsbereich erweitert. Ein weiteres Beispiel ist die berühmte koreanische Boyband BTS, die heute Fanclubs auf der ganzen Welt hat. Sie wurde 2013 gegründet und war zunächst auf dem koreanischen Popmusikmarkt tätig. Als sich ihre Tätigkeit und ihre Popularität auf mehreren Ländern ausbreiteten, wurden auch die Fans international. Welsch beschreibt Hybridisierung auch folgendermaßen: „Für eine jede Kultur sind die anderen Kulturen tendenziell zu Binnengehalten geworden.“²⁵ Darunter kann die Lokalisierung der neuen/fremden Kulturen, die Auswahl dessen, was aufgenommen wird, oder die Reproduktion der neu importierten Kultur verstanden werden. Beispielweise wurde mit westlicher Musik in Korea tendenziell die Musik von Bach, Mozart, Beethoven oder Schubert assoziiert.

Im dritten Merkmal „c. Vieldimensionalität des Wandels“ werden fünf detaillierte Beispiele für „neuartige Durchdringungen und Verflechtungen der Kulturen“²⁶ vorgestellt. Das erste Beispiel ist die Zunahme der östlichen Medizin in westlichen Ländern, während die westliche Medizin östliche Länder erreicht. Zweitens ist die nationale Zuordnung in der Popkultur ein veralteter Gedanke. Als drittes Beispiel wird eine multinationale Fußballmannschaft angeführt – dies erinnert an die heutigen klassischen Orchester, die aus Künstlern verschiedener Nationalitäten bestehen. Die beiden folgenden Beispiele beziehen sich auf die klassische Musik, die Welsch als „hohe“ Kultur bezeichnet.²⁷ Das vierte Beispiel beschreibt das musikalische Charakte-

24 Ebd., S. 14.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 15.

27 Ebd.

ristikum der Komponisten und dessen Wahrnehmung durch den Konzertbesucher. „Wer häufig Konzerte besucht,“ – so Welsch – „empfindet so unterschiedliche Musiken wie die von Mozart und Mahler, Ives und Bernstein oder Debussy und Takemitsu als Teil seiner Identität.“²⁸ Bemerkenswert sind hier die Worte „unterschiedliche Musiken“ und „als Teil seiner Identität“ sowie die Eigenschaften der zusammen genannten Komponisten. Mozart und Mahler, Ives und Bernstein gelten in Korea als die typisch österreichischen bzw. typisch amerikanischen Komponisten. Die Musik von Debussy und Takemitsu beinhaltet eine gewisse asiatische Prägung, die von ihrer Nationalität unabhängig ist. Daher könnte jeder, der gerne Konzerte mit Werken von Debussy und Takemitsu besucht, sagen: Ich mag asiatische Musik (oder Musik mit asiatischen Merkmalen). *Asiatische* Musik steht hier im selben Kontext wie die oben erwähnte *koreanische* Musik (zeitgenössische Kunstmusik von koreanischen Komponisten oder mit koreanischen Materialien). Diese Unterscheidung von Komponisten innerhalb eines nationalen (kulturellen) Rahmens galt lange als selbstverständlich. Aber wenn man sich jeweils einzelne Musikwerke (oder das Gesamtwerk jeweils eines Komponisten) ansieht, kann man sehen, dass die individuellen Merkmale jedes Komponisten (und manchmal auch je nach seiner Lebensphase) unterschieden werden müssen. Als letztes Beispiel nennt Welsch die schwierigen Proben von 10.000 Hobbysängern in Osaka, um jedes Jahr Beethovens 9. Symphonie aufzuführen. Die Kombination von japanischen Sängern und deutschen Werken sollte nicht als interkulturelles Phänomen angesehen werden. Es kann vielmehr als transkultureller Trainingsprozess verstanden werden. Dieser Prozess (der sprachlichen/musikalischen Transformation) besteht darin, dass japanische Muttersprachler lernen, deutsche Texte zu verstehen und sie musikalisch auszudrücken.

Transkulturalitätskonzept auf der Mikroebene

Welsch geht die Mikroebene der Transkulturalität unter drei Aspekten an. Der erste Aspekt ist „a. Transkulturelle Prägung der Individuen“. Welschs Meinung ist: „Wir sind kulturelle Mischlinge. Das gilt nicht nur, wie man oft meint, für Migranten und Postmigranten, sondern zunehmend für alle heutigen Menschen.“²⁹ Dies erinnert an frühere Studien, die herausfanden, dass Komponisten mit Migrationshintergrund tief mit ihrer nationalen Identität verbunden sind. Die Stellungnahme von Welsch aus dem Jahr 2017 zur Anwendung seiner Theorie auf kulturell oder technologisch geschlossene Gebiete wird im Jahr 2021 als selbstverständlicher angesehen. Jeder, der heute über einen Internetanschluss verfügt, kann eine neue Kultur (Musik) kennen lernen und genießen. Beispielweise sind die Fanclubs und Fandoms berühmter Boygroup wie BTS international. Im Vergleich zu anderen Kunstbereichen scheint es in

28 Ebd.

29 Ebd., S. 17.

der Musik nicht schwierig, sich ihr aus transkultureller Sicht anzunähern. Musik kann also frei von Kugel-Kultur und Nation sein. Wie Welsch betont, sollte die Untersuchung der „Internen Transkulturalität der Individuen“³⁰ zentral für das Studium von kulturell gemischter Musik sein. Nicht nur die Musikschaffenden, sondern auch die Liebhaber dieser Musik (im Detail s. Kap. 1.4) werden untersucht.

Der zweite Punkt „b. Interne Transkulturalität erleichtert den Umgang mit externer Transkulturalität“ zeigt uns, warum die Analyse einer internen (individuellen) Veränderung zuerst behandelt werden sollte. Wenn eine individuelle Identität gemäß einer einzelnen Kulturkugel definiert wird, die bereits festgelegt wurde, lassen sich viele Variablen finden, die vom bekannten Rahmen abweichen: „Kugelidentitäten haben nichts miteinander gemeinsam. Transkulturelle Identitäten hingegen weisen Schnittmengen auf.“³¹ Daraus lässt sich schließen, dass Kompositionen von Debussy und Takemitsu eher als Musik eines individuellen Komponisten mit übernommenen asiatischen Merkmalen (Musik Debussys und Takemitsus mit asiatischen Elementen), nicht als asiatisch geprägte Musik (Gruppierung als asiatisch charakterisierte Musik) angesehen werden sollten.

Der letzte Punkt „c. Obsoletheit der nationalen Stereotype“ wurde in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiet der Musikforschung und -schöpfung einerseits als selbstverständlich angesehen und ist andererseits Gegenstand ständiger Debatten. Welsch meint hierzu:

„Wichtig ist, sich von den nationalen Stereotypen zu befreien. Man sollte sich im Umgang mit anderen auf deren Individualität einlassen, ihnen also nicht als erstes einen Nationalstempel aufdrücken, sondern sie als Individuen perzipieren. Es ist noch immer zu sehr unser Habitus, bei Kultur automatisch an Nationalkultur zu denken.“³²

Diese Stereotypisierung eines nicht westlichen Künstlers (eines Komponisten oder auch einer Person als Musikliebhaber) geht sehr häufig von der westlichen (klassischen) Musikkultur aus. Beispielsweise haben zahlreiche koreanische Komponisten aus den Generationen nach Yun ihre ersten Versuche mit *koreanischer* Musik nicht aus eigenem Antrieb unternommen. Sie begannen damit meistens auf Aufforderung ihrer Lehrer in Europa oder Amerika. In ähnlicher Weise führt Welsch als Beispiel die „Forderung des Kunstmarkts: Afrikaner, macht afrikanische Kunst“³³ an. Das eingangs in diesem Kapitel vorgestellte Beispiel ist ein nationales Stereotyp, das immer

30 Ebd., S. 18.

31 Ebd., S. 20–21.

32 Ebd., S. 21.

33 Vgl. ebd., S. 22.

noch in Konzertsälen für zeitgenössische Musik zu hören ist: Bei der Premiere zeitgenössischer Musik, die von einem jungen koreanischen Komponisten für traditionelle koreanische Instrumente komponiert wurde, empfanden die meisten Koreaner diese als westliche Neue Musik, während das deutsche Publikum meinte, es klinge koreanisch. Ein weiteres Beispiel: Als ein koreanischer Pianist als Zugabe Debussys Werk *La fille aux cheveux de lin* aufführte, bewunderte das europäische Publikum die asiatische Auswahl, wohingegen Debussys Werk in Korea im Allgemeinen als französischer Impressionismus verstanden wird.³⁴ Wenn der Pianist einen asiatischen oder koreanischen Höreindruck bei der Zugabe beabsichtigt hätte, hätte er sich nicht für Debussy entscheiden sollen.

Transkulturalität in der Musik nach Wolfgang Welsch

Welsch gibt in seinem Buch mehrere Beispiele dafür, wie das Transkulturalitätskonzept in der Geschichte in Bezug auf die Kunst angewendet wurde. In einem Teil erklärt er das Konzept anhand der Musik. Als Beispiele nennt er verschiedene Komponisten: zum Beispiel die türkisch inspirierte oder mit türkischen Elementen kombinierte Musik von Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Jean-Philippe Rameau; den ungarisch, amerikanisch und asiatisch beeinflussten Joseph-Maurice Ravel; Igor Strawinskys Kompositionen, die Unterhaltungsmusik, Neoklassizismus und Zwölftontechnik miteinander verbinden; Olivier Messiaen, der Vogelstimmen ebenso wie gregorianische Choräle sowie Rhythmen in seine Kompositionen integrierte; das Album *Mozart in Egypt* (1997) von Hughes de Courson & Ahmed al Maghreby, in dem klassisch-europäische mit türkisch-arabischer Musik vereint wird; oder das Silk Road Ensemble von Yo-Yo Ma. Welsch sagt, dass diese Kulturen schon in der Vergangenheit miteinander verschmolzen sind. Diese Verschmelzungen nehmen immer stärker zu. Nach seiner Interpretation können sich die meisten Werke der „transkulturelle[n] Verschmelzung der unterschiedlichen kulturellen Ingredienzien“³⁵ nicht entziehen.

Welsch zufolge existierte das Transkulturalitätskonzept bereits in der musikalischen Klassik und setzt sich in der zeitgenössischen Musik fort. Heute interpretieren wir Mozarts oder Ravels Musik nicht in einem bestimmten kulturellen Rahmen, sondern in der dem Komponisten eigenen Sprache. Dem Transkulturalitätskonzept folgend wird aus koreanischem Material bestehende zeitgenössische Musik daher von vielen Menschen als *koreanische* Musik bezeichnet. Die Beschreibung koreanischer Komponisten mittels früherer kultureller Konzepte hängt eng mit der Geschichte der Verbreitung westlicher Musik in Korea zusammen und erläutert gleichermaßen das

34 Persönliche Erfahrung der Verfasserin und Weitergabe der Erfahrungen von koreanischen Musikstudenten in Deutschland.

35 Welsch, *Transkulturalität*, 2017, S. 41.

transkulturelle Konzept. Im frühen 20. Jahrhundert breitete sich die westliche Musik in Korea aus. Gleichzeitig komponierten Koreaner koreanisierte Musik in westlichen Musikgattungen. Die koreanische Musikkultur wurde innerhalb eines halben Jahrhunderts durch die japanische Kolonialherrschaft, den Koreakrieg und die US-amerikanische Militärregierung vollständig verwestlicht. In dieser Zeit wurde die traditionelle koreanische Kultur unterdrückt. Unter Transkulturalität kann dabei verstanden werden, dass die westliche Musik Korea förmlich eingeflößt wurde und bei den Koreanern ihre Spuren hinterlassen hat. Seit den 1970er Jahren wurde damit begonnen, *traditionelle koreanische* Elemente in die neue klassische Musik einzubeziehen. Dies wird als Rekoreanisierung der bereits verwestlichten Musikkultur Koreas durch individuelles Musikschaffen verstanden. Die koreanische Musikkultur wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts streng in die drei Gebiete der klassisch westlichen, traditionellen und populären Musik unterteilt. Im 21. Jahrhundert vermischten sich diese drei Bereiche miteinander, aber auch mit Traditionen anderer Kulturen. Die koreanische Musik mit transkulturellen Elementen ist heutzutage oft nicht mehr von traditionellen Musikgattungen zu unterscheiden, unabhängig davon, ob sie im klassischen, traditionellen oder populären Genre beheimatet ist. Solche Werke gehen über die historisch definierten Musikgattungen, die in bestimmten Regionen entstanden sind, hinaus. Die Mischformen sind zunehmend komplexer geworden und haben die kulturellen Grenzen überschritten.

1.4 Konzeptvorschlag zur Transkulturalität in der Musikforschung

Wie kann man das Konzept der Transkulturalität in der Musikforschung anwenden?³⁶ Komponisten verwenden musikalische Werkzeuge, um Kultur von einer Seite zur anderen zu überführen (trans-). Im transkulturellen Konzept soll hinsichtlich

36 An dieser Stelle sollen wichtige Forscherinnen und Forscher, Exzellenzcluster und Ringvorlesungen im deutschsprachigen Raum vorgestellt werden, die Einfluss auf die Entwicklung dieses Konzepts hatten.

Zuerst sei erwähnt, dass die entscheidende Gelegenheit, sich dieser Dissertation zur koreanischen Musik mit dem Konzept Transkulturalität zu nähern, einem trans- und interdisziplinären Forscherverbund, dem Exzellenzcluster „Asien und Europa im globalen Kontext“ (2007–2019) an der Universität Heidelberg zu verdanken war. Obwohl die Verfasserin kein aktives Mitglied des Clusters war, konnte sie während ihrer Forschung an der Universität Heidelberg durch öffentliche Vorlesungen die neuesten Forschungsergebnisse von Wissenschaftlern und systematische Forschungsmethoden zur Transkulturalität lernen, durch die ihre Forschung vertieft wurde.

Insbesondere die Forschungen der Sinologin Barbara Mittler lieferten eine methodische Idee und einen Einblick in den Umgang mit ostasiatischen Materialien, wie sich koreanische Fallbeispiele effektiv an Nichtkoreaner vermitteln lassen. Das in ihren Vorlesungen oft erwähnte Beispiel der

der Kultur zwischen dem Eigenen (gewohnt, bekannt) und dem Anderem (fremd, neu) unterschieden werden. Darüber hinaus sollen die Kultur der eigenen Nationalität und die individuell gebildete Kultur gemäß den persönlichen Umständen streng voneinander getrennt werden. Dies kann beispielsweise durch die Verwendung von Worten mit der Vorsilbe trans- geschehen. Der Komponist übersetzt die Kultur in seine Musiksprache (Translation); eine Kultur wird durch die Musik des Komponisten auf eine(n) andere(n) Kultur(kreis) übertragen (Transfer); der Komponist transformiert die Musik einer Kultur in die Musik einer anderen Kultur (Transformator). Welsch nähert sich diesem Konzept, indem er es in eine Makro- und Mikroebene unterteilt. Diese versteht er als Gesellschaft bzw. Individuum. In Bezug auf Musik handelt es sich um historische bzw. biografische Forschung.

Bevor auf die Details beider Konzepte eingegangen wird, sollen die Bedeutung der biografischen Forschung (zu einzelnen Komponisten) innerhalb der Musikforschung und ihre Relevanz für die historische Forschung (gezielt zu einer Epoche oder einem Kulturkreis) angesprochen werden. Auch Welsch legt den Fokus auf die individuelle Ebene: „Transkulturalität dringt nicht nur auf der gesellschaftlichen Makroebene, sondern ebenso auf der individuellen Mikroebene vor. Dies ist im allgemeinen Bewusstsein unterbelichtet, erscheint mir aber besonders wichtig.“³⁷ Es sei

chinesischen Fassung der Melodie *Frère Jacques* führte die Verfasserin dazu, ihre Recherchen auf koreanisierte westliche Melodien auszuweiten.

Die deutsche Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning gibt umfassende Beispiele für die Anwendung unterschiedlichster transkultureller Konzepte auf die europäische Musikgeschichte, wodurch das Interesse der Verfasserin an der Forschung geweckt wurde, die Musik aus verschiedenen Epochen, Ländern und Genres umfasst. Durch ihre Forschungen und Gespräche im Cluster und musikwissenschaftlichen Seminar in Bezug auf Transkulturalität im europäischen Kontext konnte die Autorin konkrete Methoden und Richtungen für den Umgang mit koreanischer Musik mittels kultureller Konzepte entwerfen. Redepennings Vorträge vermittelten der Verfasserin eine Vorstellung von der inneren Identität der Komponisten und den von außen (d. h. von den Auftraggebern) geforderten nationalen Stereotypen.

Zweitens muss die interdisziplinäre Ringvorlesungsreihe „Transkulturalität_mdw“ (2014–2018) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien erwähnt werden. Die Verfasserin hörte von 2017 bis zum letzten Symposium im Mai 2021 mehrere Vorträge, Performances und Künstlergespräche dieser Veranstaltungsreihe und gewann daraus einen Einblick in eine Forschungsmethode mit musikethnologischer Perspektive und eine praktische Art der Wissensvermittlung an die Öffentlichkeit.

Schließlich waren die Aufsätze der koreanischen Musikwissenschaftlerin Jin-Ah Kim, deren Beschäftigung mit in Deutschland tätigen koreanischen Komponisten wie Isang Yun und Younghy Pagh-Paan vom Konzept Transkulturalität geleitet ist (vgl. „Migration im Wandel. Isang Yun, Younghy Pagh-Paan und Unsuk Chin“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/2018, S. 12–15; „Erinnerte Heimat und Transkulturalität. Zur Korrelation von Person und musikalischem Schaffen“, in: *Auf dem Weg zur musikalischen Symbiose. Die Komponistin Younghy Pagh-Paan*, hrsg. von Claudia Zenck, Mainz 2020, S. 43–53), in der Endphase meiner Recherche wichtig.

37 Welsch, *Transkulturalität*, 2017, S. 17.

außerdem daran erinnert, dass in Mittlers zuvor erwähnter Äußerung die Musik von Individuen betont wurde.³⁸ Individuen (Komponisten/Künstler) sind Teil einer Gesellschaft oder Kultur (Feld der klassischen/populären/traditionellen Musik). Ein einzelner Künstler kann jedoch ein Repräsentant eines Genres oder einer künstlerischen Richtung sein. Beispielweise gilt die weltberühmte koreanische Boy-Band BTS im Jahr 2021 als Vertreter eines koreanischen Musikgenres namens K-Pop. Der einzigartige Charakter von BTS sollte jedoch nicht einfach mit den Merkmalen des K-Pop-Genres gleichgesetzt werden. Bevor BTS als Teil der Geschichte von K-Pop definiert wird, sollte die Band als Akteur verstanden werden, der Geschichte erschafft. Musikgeschichte muss sich dem Studium einzelner Komponisten oder Künstler (Sänger, Instrumentalisten oder Bands) widmen und dadurch das Mosaik vervollständigen.

Korrelation zwischen biografischer und historischer Forschung

Zu beachten ist, dass biografische und historische Studien in der Praxis parallel durchgeführt werden. Die Reihenfolge der beiden, vom Einzelnen zum Ganzen oder umgekehrt, sollte sorgfältig festgelegt werden. Dies wird in den folgenden allgemeinen Punkten der Musikforschung deutlich: Bei der Musikforschung geht es darum, die Geschichte der Musik genau zu untersuchen und zu beschreiben. Dies schließt über Jahrhunderte hinweg erfolgreiche und beliebte Werke sowie neu- bzw. wiederentdeckte und neu geschaffene Werke ein. Es sei darauf hingewiesen, dass bekannte Musik berühmter Komponisten in Lehrbüchern als repräsentative Beispiele für Gruppen (Schulen), Trends, Zeiten oder Regionen dargestellt werden. Das heißt, wenn ein Komponist in die Geschichte eingeht, wird er als Vertreter einer bestimmten Epoche oder Region angesehen (Ives und Bernstein sind bekannte Beispiele für amerikanische klassische Musik). Beim Studium der zeitgenössischen Musik nähert man sich Werken, indem man sie mit früheren Werken und Komponisten (d. h. in Bezug auf die Geschichte) vergleicht. Da es in der Musikgeschichte bereits viele Gattungen und Formen gibt, ist es nicht unmöglich, ein neues Werk in eine (oder mehrere) davon einzuordnen. Es sollte darauf geachtet werden, Musik mit Merkmalen/Elementen einer bestimmten Kultur nicht als Repräsentanten der jeweiligen Kultur zu identifizieren (dies verhindert die Stereotypisierung von Musik mit kulturellen Elementen oder von kulturell inspirierter Musik als Musik dieser Kultur). Beispielweise wird ein zeitgenössisch komponiertes Musikstück, das mit traditionellen koreanischen Musikinstrumenten besetzt ist, nicht einfach wegen der Herkunft der Instrumente als koreanische Musik oder Musik Koreas bezeichnet. In diesem Fall

38 „Damit sind die Musikwissenschaftler, nicht mehr die Sinologen, die Japanologen oder die Koreanisten gefragt: Der asiatische Komponist muss sich neu definieren können und dürfen, nicht als *a s i a t i s c h e r* Komponist, sondern als *a s i a t i s c h e r K o m p o n i s t*.“ Mittler, „Wider den ‚nationalen Stil‘: Individuelles und Internationales in Chians Neuer Musik“, 2012, S. 607.

sollte die Analyse zunächst mit der Untersuchung der Musiksprache des Komponisten beginnen und analysieren, wie er kulturelle Elemente auf seine eigene Weise verarbeitet. Es braucht viel Zeit, bis Komponisten und Werke als Repräsentanten eines Kulturkreises eingestuft werden können.

Verfremdungs- und Aneignungsprozess im Umgang mit Eigenem und Anderem

Nach der zuvor getätigten Aussage, Neues könne in eine ursprüngliche Kategorie eingeordnet werden, scheint es schwierig zu sein, überhaupt grundsätzliche Neuheiten in der zeitgenössischen Musik zu finden. Kompositorische Kreativität, die sich zum Beispiel in Originalität, Differenzierung und kompositorischer Innovation äußert, ist ein wesentliches Kriterium für die musikgeschichtliche Bedeutung eines Werks. Sie ist ein wichtiger Faktor, der die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zieht und die Neugier der Wissenschaftler weckt. Welche Versuche unternehmen Komponisten heute, ihre Arbeit einzigartig zu machen? Die Ansätze können in zwei Kategorien aufgeteilt werden: Verfremdung der vertrauten Materialien und Aneignung von fremden Materialien (musikalische und außermusikalische Materialien wie Kompositionstechniken, Stile, Instrumente, Sprache, Kunst, Kultur etc.). Die gegensätzlichen Kategorien werden dem Eigenen (gewöhnt, bekannt) und dem Anderen (fremd, neu) zugeordnet. Künstlerische Kreativität beruht auf der Fähigkeit, mit dem Fremden, dem Neuen und dem Unbekannten umzugehen.

1.4.1 Biografische Forschung als Mikroebene

Erste Musiksprache: Identifikation eigener musikalischer Stilrichtungen

Der erste Schritt einer biografischen Studie besteht darin, die ‚erste Musiksprache‘ des Komponisten ausfindig zu machen. Es geht darum, den Musikbereich bzw. die Musikgattung zu identifizieren, auf dem bzw. der sein Kompositionsstil basiert. Damit werden zwei Ziele verfolgt: Das erste ist, das ‚musikalische Eigene‘ des Komponisten zu erfassen und dadurch zwischen dem ‚Eigenen/Vertrauten‘ und dem ‚Fremden/Neuen‘ des Komponisten zu unterscheiden, das sich in musikalische und außermusikalische Elemente unterteilt. Zweitens wird der Prozess der Schaffung und Etablierung des ‚einzigartigen Kompositionsstils eines Komponisten‘ untersucht.

Die ‚erste Musiksprache‘, ein Hauptwerkzeug eines Komponisten, ist eng verbunden mit der musikalischen Grammatik bzw. Richtung, mit der der Komponist aufgewachsen ist, die er als Erstes gelernt hat und mit der er am geschicktesten umgehen kann. Sie wird durch die geografische, nationale und pädagogische Umgebung gestaltet, mit der er ursprünglich verbunden war. Die in der Bildungsphase entwickelte Musiksprache wird zum ‚Hauptwerkzeug‘, das der Komponist am besten beherrscht. Dieser

Prozess beinhaltet die Praxis, den musikalischen Stil seines Lehrers oder berühmte Werke nachzuahmen. Nach der Lernphase inklusive der Übungsstücke beginnt der Prozess der Entwicklung einer eigenen Musik. Die Kulturen (bzw. Elemente aus Kulturen), von denen der Komponist beeinflusst oder inspiriert wurde, werden analysiert. Kultur umfasst hier verschiedene Bestandteile und dazugehörige Unterkategorien in Bezug auf Periode, Geografie und Kulturbereich. Sie schließt Sprache, Literatur, Kunst, Religion, Tradition, Bräuche, Gedanken, Musik und Musikgenres verschiedener Zeitalter oder einen bestimmten Kulturkreis ein. Die im Werk verwendeten Kulturen (oder Kulturelemente) können aus einem oder mehreren Kulturkreisen stammen, mit dem bzw. denen der Komponist verbunden ist, oder sie können aus einer völlig fremden Region übernommen worden sein. Verwendete kulturelle Elemente stammen häufig aus mehreren kulturellen Kreisen und Bereichen. Dem Komponisten vertraute Elemente entsprechen nicht unbedingt dem Stereotyp seiner geografischen Umgebung und seiner Nationalität.

Die Kompositionstechniken (erste Musiksprache) eines Komponisten und die verwendeten kulturellen Materialien sind zu unterscheiden. Daneben müssen die stereotypen Kultur- und Musikbereiche der ‚Kulturkreise‘, zu denen er gehört, und seine individuelle Musik und Kultur voneinander unterschieden werden.

Ich in der fremden Umgebung vs. Untersuchung von Fremdem in eigener Umgebung

Der zweite Schritt besteht darin, den Kontext und den Grund des Komponisten für die Schaffung von Musik, die kulturelle Elemente kombiniert, in den Blick zu nehmen. Nach dem Lernen (Übungsstücke) sammeln Komponisten verschiedene Ideen, um als Komponisten ihre eigenen einzigartigen musikalischen Farben zu kreieren. Die Verwendung von kulturellen Materialien in der Komposition kann als Übersetzung von Kultur in ihre (erste) Musiksprache verstanden werden. Der Zweck des Transfers und der Integration von kulturellen Materialien in die eigene Musik muss ebenso mit Sorgfalt untersucht werden wie das Umfeld während des Kompositionsprozesses. Der kulturelle Zugang (insbesondere zur fremden Kultur) auf der individuellen Ebene kann aus zwei Perspektiven betrachtet werden.

Erstens: Wenn ein ‚Ich‘ in eine andere (fremde) Kultur eintritt und dort komponiert, wird Kultur in Musik übertragen. In diesem Zusammenhang kann Kultur in Fremdes und Vertrautes unterteilt werden. Eine neue lokale Kultur kennenzulernen und in die eigene Musik zu transferieren bedeutet, Anderes in Eigenes einzubringen (neue Kultur wird in der eigenen Musik eingesetzt); alternativ kann auch die Kultur der Heimat während eines Auslandsaufenthalts wiederentdeckt werden. In diesem Fall kann die Heimatkultur als etwas (stereotyp) Traditionelles, aber gleichzeitig Unvertrautes wahrgenommen werden (*Gugak* für *Yangak*-Komponisten). Eine