

international etablierte „Audiodiskurswelten“ fremd. Auch die Anknüpfung an kulturwissenschaftliche Ansätze der Sound Studies, die bereits zu vielen der im Band verhandelten Teilthemen maßgebliche Beiträge geleistet haben (wie Michael Bull, Karin Bijsterveld und Jonathan Sterne), erfolgt – wenn überhaupt – nur sehr randständig und auf wenige Einzelkapitel beschränkt (etwa im Kemper-Kapitel ab S. 176). Die im Titel der Einführung in Aussicht gestellte Analyse des „ästhetische(n) Eigenwert(s) von Klangtechnologien und Musikmedien“ oder der „Speicherung kulturellen Wissens“ (S. 14) bleibt uneingelöstes Desiderat. Schade, dass die wenigen Seiten, welche die Herausgeber Christofer Jost und Martin Pfeiderer zu ihrem Buch beisteuern, die notwendige diskursive Kontextualisierung nur sehr oberflächlich leisten und von den an vertiefter Detailarbeit reichen Einzelbereichen geradezu abgekoppelt wirken. Leider wird zudem – mit der strikten Abgrenzung der Sphären „populärer“ und „ernster“ Musik – die Chance vergeben, eine gemeinsame Geschichte musikalischer Apparate in E und U zu erzählen. Wahrscheinlich muss diese Vision noch einige Zeit im Kopf des Rezensenten reifen, bevor die gegenseitigen Vorbehalte scheinbar getrennter Kulturen fallen.

Insgesamt – dies soll zum Abschluss noch einmal betont werden – enthalten die „Audiowelten“ hochinteressante und gut recherchierte Einzelgeschichten über Objekte und Apparate der deutschen Kulturgeschichte populärer Musik. Im Grunde liegt hier ein Band 2 der vom Weimarer Forschungsprojekt „Musikobjekte populärer Kultur“ erstellten „Musikobjektgeschichten“ (2021) vor, auf den dieser Titel mit einer Einschränkung auf deutsche Geschichten im Untertitel wesentlich besser passen würde.

(Februar 2023)

Rolf Großmann

JIEUN KIM: Koreanische Musik und Transkulturalität. Im Spannungsfeld zwischen Verwestlichung und Koreanisierung. Baden-Baden: Tectum-Verlag 2022. 386 S. (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag: Musikwissenschaft. Band 18.)

Die vorliegende Studie stellt es sich zur Aufgabe, koreanische Musik anhand des Transkulturalitätskonzepts von Wolfgang Welsch zu untersuchen. Die Autorin Jieun Kim weist auf die Problematik bisheriger Studien zur koreanischen Musik, etwa über Isang Yun, hin, in denen ein Konzept von Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung zur Anwendung kommt, das im Wesentlichen mit der „Kugel-Theorie der Kulturen“ (S. 7f.) Johann Gottfried Herders arbeitet. „Koreanische Musik“ wird demnach als „Mischung oder Dialog zwischen dem Westen/Europäischen und dem Osten/Koreanischen“ gesehen (S. 8). „Interkulturalität und Synkretismus“ seien aber „schwer auf zeitgenössische Musik anwendbar“. Denn „die eigene Kultur“ eines Individuums entspreche heutzutage „nicht mehr der Kultur des Landes“ (S. 11). Daraus leitet sich ihre These ab: „Die eigene Kultur eines Individuums und die als typisch geltende Kultur einer Nation müssen getrennt voneinander betrachtet werden“ (S. 334).

Obwohl die erwähnte Problematik der Interkulturalitäts- und Synkretismusforschung, welche mit einem autonomen bzw. homogenen Kulturbegriff operiert, bekannt ist, und die These der Autorin, die sich gegen eine ethnisch-nationale Orientierung kultureller/musikalischer Untersuchungen wendet, inzwischen auch nicht mehr neu ist, erweist sich ihr Vorhaben als durchaus aktuell und aus folgendem Grund als ertragreich: Die Studie behandelt hauptsächlich die sogenannte *Yangak* (kr.: westliche Musik). Damit ist gemeint der Bereich der von einheimischen Komponisten auf der Grundlage ‚westlicher Musik‘ geschaffenen Musik, häufig unter Einbezug von Elementen tradierter

koreanischer Musik. Diesem Bereich wurde (mit Ausnahme der Musik von Isang Yun) von der internationalen Forschung bisher wenig Interesse entgegengebracht. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelte sich vornehmlich im Rahmen der musikwissenschaftlichen Forschungen zu Globalisierung, Interkulturalität, Transkulturalität, Kulturtransfer usw. ein ausgeprägtes Interesse an diesem Gegenstand. Dennoch bleibt die Forschung zur *Yangak* in der Musikwissenschaft eine Randerscheinung. Vor allem mangelt es an empirischen Untersuchungen, die sich mit den historischen und gegenwärtigen Akteuren sowie deren musikalischen Tätigkeiten und Konzepten befassen.

Die Autorin nähert sich der Thematik, indem sich ihre Studie gezielt an die deutsche bzw. internationale Leserschaft wendet und das Ziel verfolgt, neben dem Beitrag zur koreanischen Musikgeschichte „Wissenschaftlern und Musikliebhabern aus verschiedenen Ländern [zu] helfen, zeitgenössische koreanische Musik besser zu verstehen“ (S. 30f.). Motiviert ist diese Absicht dadurch, dass, wie sie feststellt, zwischen Deutschland und Korea radikal unterschiedliche Wissensstände zur koreanischen Musik existieren: In Deutschland verbinde man mit koreanischer Musik in erster Linie die traditionelle. In Kontrast dazu sei die „koreanische Musikkultur“ seit dem frühen 20. Jahrhundert in Folge der japanischen Kolonialherrschaft, des Koreakriegs und der US-amerikanischen Militärregierung „vollständig verwestlicht“ (S. 20). Die verbreitete Praxis, dass die dortigen Komponisten „koreanische Musik“ mit Mitteln westlicher Musik (Instrumente, Gattungen, Stile etc.) schreiben, sei im Lande selbstverständlich, aber in Deutschland kaum bekannt (S. 4f.; vgl. S. 345f.).

So ist konsequent, dass dem Hauptteil der Studie ein Abschnitt (Kapitel 1 und 2) vorangestellt ist, der nicht nur die vorgelegte Arbeit (Aufgabenstellung, Zielsetzung, Herangehensweise etc.) vorstellt, sondern auch elementare Terminologien der koreanischen

Musik (*Gugak*, *Yangak*, *Daejungumak*) erläutert und einen gewissen Leitfaden, „praktische Werkzeuge“, zur Analyse dieser Musik liefert. Und der Hauptteil ist – in Entsprechung der Aufgliederung des Transkulturalitätskonzepts von Welsch in Makro- und Mikroebene – in zwei Teile unterteilt, von dem der erste (Kapitel 3 bis 6) sich mit der „historischen Forschung als Makroebene“ und der zweite (Kapitel 7 bis 10) mit der „biografischen Forschung als Mikroebene“ befassen soll (S. 31). Im ersten Teil werden einige Liederbücher aus den Jahren 1894–1924 analysiert. Damit gelingt es der Autorin, die transkulturelle Tätigkeit koreanischer Akteure und ausländischer Missionare herauszuarbeiten, die gleichermaßen die „Verwestlichung“ durch die Einführung westlicher Lieder und die „Koreanisierung“ dieser Lieder mittels Anpassung an die örtliche Praxis vorantrieben, unterstützt durch historisches Bild-, Noten- und Textmaterial. Und der zweite Teil behandelt den Komponisten Young Jo Lee (*1943), eine kurze Biographie und ausgewählte Vokalwerke (*Kyung* [1975], *Korean Requiem* [2004], mehrsprachige Volksliedbearbeitungen [von 1994 bis 2014], *Tcheyong* [1987/2013] u. a.), um die Musiksprache des Komponisten und seine musikalische Identität zu analysieren. Leitende Fragen der Untersuchung sind u. a., wie der Komponist in seinem Werk „mit westlicher Musik/Kultur und koreanischer Musik/Kultur interagiert“, und wie sich „der transkulturelle Ansatz in einer zumeist koreanisch stilisierten Musik aus[wirkte]“ (S. 33). Die Autorin betont zu Recht, dass für Lee, so wie für viele Komponisten der *Yangak*, die traditionelle koreanische Musik zunächst fremd war und deshalb erst erlernt werden musste, während die europäische Musik die vertraute, eigene Musiksprache war (S. 219). Ihre vielseitigen und umfassenden Werkanalysen mit diversen Detailbeobachtungen stellen dar, wie der Komponist die erlernte traditionelle koreanische Musik der vertrauten europäischen verbindet, in

diese transformiert und dadurch etwas Neues hervorbringt. Auf diese Weise wird Lee in der vorgelegten Arbeit als „Vertreter eines koreanisch-transkulturellen Musikstils“ dargestellt (S. 30).

Allerdings bleibt weitgehend unklar, worin genau der transkulturelle Ansatz dieser Musik besteht. Denn die Autorin benutzt recht häufig neben ihrem Begriff „Tail Catching Melody“ (Kapitel 9) unterschiedliche Begriffe und Konzepte, die der Interkulturalitäts- und Hybriditätsforschung entlehnt sind, etwa „Dialog“, „Spannung“, „Kontrast“ und „Interkulturelles“ zwischen „zwei Gruppen entgegengesetzter Merkmale“ wie „Ost und West“ bzw. „Koreanischem und Nicht-Koreanischem“ einerseits und deren „Mischung“, „Verschmelzung“ usf. andererseits (siehe z. B. S. 329f.). So bleibt die Frage offen, wie Interkulturalität und Hybridität zur Entstehung von Transkulturalität in der Musik zusammenwirken. Überhaupt bleibt zu diskutieren, inwiefern solche Begriffe und Konzepte zur Beschreibung des transkulturellen Ansatzes dieser Musik tatsächlich angemessen sind. Diskussionswürdig ist auch die überpointierte Zuschreibung von Lees musikalischer Identität als „koreanischer evangelischer Komponist“, der einen „interreligiösen Dialog“ führen könne (S. 262). Der Komponist selbst scheint sich weniger für solche Zuschreibungen zu interessieren, sondern eher für seine Selbstbehauptung als ‚individueller Künstler‘. So sagt er etwa über sein *Korean Requiem*, er wolle es „nicht als religiöse oder weltliche Musik, sondern ausschließlich als Kunstwerk bezeichnet wissen“ (S. 259).

Insgesamt zeigt die Studie eine konzeptionelle Schwäche. Im ersten, historischen Teil wird die Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts thematisiert, während der zweite Teil, der den Komponisten Lee und seine ausgewählten Werke berücksichtigt, hauptsächlich die Zeit ab den 1970er Jahren bis zur Gegenwart behandelt. Damit werden zwei Bruchstücke aus der koreanischen

Musikgeschichte herausgegriffen. Konzeptionell wäre es sinnvoller gewesen, den Untersuchungsgegenstand auf Lee sowie seine älteren und jüngeren Komponistenkolleg:innen zu beschränken, um eine zeitliche und thematische Eingrenzung vorzunehmen. Alternativ hätte es nahegelegen, dass die Studie sich – die Thematik des ersten historischen Teils (Kapitel 3 bis 6) aufgreifend – auf die mit der Missionierung zusammenhängenden musikalischen Prozesse konzentriert hätte. So oder so, es wäre dem Verständnis der Geschichte der *Yangak* durchaus förderlich gewesen, wenn die von der Autorin nicht berücksichtigte Zeit von ca. 1940–1970, die für die Herausbildung der Kompositionspraxis der *Yangak*, insbesondere des „koreanisch-transkulturellen Stils“, von entscheidender Bedeutung war, mit behandelt worden wäre. Dadurch hätten historisch unhaltbare Aussagen sicherlich vermieden werden können, etwa: „Seit den 1970er Jahren wurde damit begonnen, traditionelle koreanische Elemente in die neue klassische Musik einzubeziehen“ (S. 20) unter Ausblendung der Tatsache, dass eine Reihe von Komponisten im Bereich *Yangak*, u. a. auch Isang Yun, bereits in den 1940er und 1950er Jahren Elemente der tradierten koreanischen Musik intensiv für ihre Werke nutzte.

Wenig sachdienlich ist die Häufung pauschalisierender Begriffe, wie „Koreaner“, „die meisten Koreaner“, „viele Nichtkoreaner“, oder auch „das koreanische Publikum“, „viele koreanische Zuschauer“, „koreanischer Geschmack“ usf. Auch der Begriff „Koreanische Musik“, etwa im Titel des Buches, bleibt weitgehend unklar und somit auch der eigentliche Untersuchungsgegenstand der Studie, bis eine eindeutige Begriffsdefinition in der abschließenden Zusammenfassung folgt: „Mit dem Begriff der koreanischen Musik wird [...] Musik bezeichnet, die formal der europäischen Musiktradition folgt, aber inhaltlich koreanische kulturelle Elemente aufgreift“ (S. 333). Diese Definition trifft auf eine Vielzahl von

Kompositionen aus dem Bereich *Yangak* zu, gelegentlich auch auf Stücke der *Daejungumak* (populäre Musik), aber kaum auf *Gugak* (Traditionelle koreanische Musik) sowie deren neueren Genres *Ch'angjak-gugak* (Neu komponierte koreanische Musik) bzw. *Shin-gugak* (Neue koreanische Musik). Angemessener als „Koreanische Musik“ wäre im Titel des Buches die Bezeichnung *Yangak* (engl.: Western Art Music).

Es wäre der vorgelegten Studie zugutegekommen, wenn darin neuere historiographische Konzepte (z. B. Transnationalisierungsforschung, entangled histories, shared histories, histoire croisée) Berücksichtigung gefunden hätten, um kulturelle Vernetzungen und Verflechtungen jenseits geographisch-territorial fixierter Vorstellungen von Nation, Ethnie und Kultur in den Blick zu nehmen. Auch zur Thematik ‚Eigenes und Fremdes‘ liegt bereits eine Vielzahl von Studien vor, von denen keine zu Rate gezogen worden ist. Der Mangel an Berücksichtigung der vorhandenen Forschungsergebnisse betrifft nicht nur den theoretischen Teil (Kapitel 1 und 2), sondern auch den darauffolgenden historischen und musikanalytischen Teil. Zur Konkretisierung der Ausführungen hätte man die reichhaltig vorhandenen Forschungsbeiträge

der koreanischsprachigen Literatur über die Verwestlichung und Koreanisierung von Kirchenliedern und Ch'angga (z. B. Ok-bae Mun, *Han'guk kyohoe umak suyongsa* [Geschichte der Kirchenmusik in Korea], Seoul 2001; Kyung-ch'an Min, *Dongasia-wa sŏyang umak-ŭi suyong* [Ostasien und die Rezeption der westlichen Musik], Seoul 2008) einbeziehen können. Ebenso liegt zu *Yangak* eine beträchtliche Anzahl von Studien vor, einige davon in englischer oder deutscher Sprache (z. B. Okon Hwang, *Western Art Music in South Korea. Everyday Experience and Cultural Critique*, Saarbrücken 2009). Auch von den Studien über Lees Musik, insbesondere über seine kulturübergreifenden Musikkonzepte, finden nur ganz wenige im vorliegenden Buch Erwähnung. Eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Forschungsliteratur fehlt also weitgehend, wenn man von einigen wenigen Studien absieht (S. 6–11).

Trotz solcher offenkundigen Probleme zeigt die vorgelegte Studie mit ihren 10 Kapiteln, welche Anregungen eine regional orientierte Studie der transnationalen und globalen Musikgeschichtsschreibung geben kann.

(Februar 2023)

Jin-Ah Kim