

Interkulturelle Rezeption am Beispiel Isang Yuns

Vortrag bei der *International Isang Yun Academy*, Leipzig, 1.-4.11.2001, am 2.11.2001

Christian Utz, Wien

preliminary version! do not quote without the author's permission.

Interkulturelle Rezeption: Fragestellungen

Ich möchte hier einen Versuch unternehmen, das Komponieren Isang Yuns unter dem Aspekt des Interkulturellen bzw. der interkulturellen Rezeption zu beschreiben. Grundlage dafür bietet einerseits eine Theorie musikalischer oder kompositorischer Interkulturalität, die ich in meiner Dissertation entwickelt habe, andererseits meine Erfahrungen als Komponist und Dirigent in der Kooperation mit ostasiatischen Musikern und Komponisten. Was ist zunächst mit "interkulturelle Rezeption" gemeint? Mit "interkulturell" versuche ich die Interaktion zweier "Kulturen" zu fassen, aber meine damit im selben Moment auch eine mögliche Hinterfragung der Trennlinie zwischen diesen kulturellen Entitäten. Mit "Rezeption" ist hier die Aufnahme, Aneignung, Weiterverarbeitung kultureller Überlieferungen durch einen einzelnen Komponisten gemeint, aber auch in einem umfassenderen Sinn inner- und interkulturelle Verarbeitungs-Zyklen, die zur ständigen Veränderung und Neu-Definition kultureller "Codes" beitragen.

Zunächst möchte ich anhand eines Diagramms veranschaulichen, welches Spektrum durch dieses Thema abgesteckt werden kann. Als zentrale Kriterien der kompositorischen interkulturellen Rezeption, oder besser Fragestellungen, die anhand einzelner Werke oder Œuvres zu überprüfen sind, habe ich vor allem vier Bereiche unterschieden, unter denen ich mich in der Folge vor allem auf den ersten Bereich konzentrieren werde:

>>FOLIE 1: Rezeptionskategorien

1. Die Art der Konstruktion des kulturellen Selbst und des kulturellen Anderen durch den Komponisten.
2. Die relative Gewichtung interkultureller Rezeptionsprozesse innerhalb eines Werkes/Œuvres im Vergleich zu anderen künstlerischen Prozessen.
3. Die Bedeutung der Authentizität des Rezipierten (auch im Sinne der Problematisierung von "Authentizität" insgesamt)
4. Die Art des im Rezeptionsprozess enthaltenen transkulturellen Verstehens oder Missverstehens.

Bevor ich auf Isang Yun als konkretes Beispiel einer Anwendung dieses Theoriegerüsts eingehe, möchte ich kurz den Hintergrund dieser Kriterien oder Fragestellungen wenigstens andeuten. Ein wichtiger Ausgangspunkt ist, dass heute der Begriff "kulturell" in seiner allgemeinen Form brüchig und problematisch geworden zu sein scheint. Er bezeichnet bestimmte kollektive Identifikationsmuster, die von der heutigen Kulturtheorie tendenziell eher als durch einen Kodex historischer "Erzählungen" konstruiert und seltener als "essenziell", d.h. als von vornherein gegeben aufgefasst werden. In der Sicht dieses Konstruktivismus entspricht kulturelle Identität also keiner stabilen Realität, sondern ist vielmehr einem Prozess ständiger Neuerfindung und Neukonstruktion unterworfen, was insbesondere anhand des Phänomens "Nationalismus" offensichtlich wird.¹ Dieser Prozess der ständigen Neudefinition ist in den heutigen zunehmend multi-ethnischen Gesellschaften sehr offensichtlich und er wird von der Kulturtheorie in Begriffe wie *mixed identities* oder *strange multiplicity* gefasst.²

¹ Vgl. Benhabib 1999 and Said 1994. Diese Theorie wurde vor allem im Rahmen jüngster Erforschungen des Nationalismus ausgearbeitet; vgl. Gellner, Ernest: *Nationalismus. Kultur und Macht*. Berlin 1999 (Erstveröffentlichung 1997) und Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998 (Erstveröffentlichung 1983). Ein grundlegende Theorie in diesem Umfeld bieten auch Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence O.: *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

² Vgl. Tully, James: *Strange Multiplicity. Constitutionalism in an Age of Diversity*. Cambridge UK 1995.

Es kann als Folge dieser Kulturtheorie gelten, dass., wie Edward Said es ausdrückt, die "binären Oppositionen, die dem nationalistischen und dem imperialistischen Denken so teuer waren"³, hinterfragt und durch komplexere Modelle ersetzt worden sind. Andererseits besteht kein Zweifel an der Kontinuität der Dichotomie eines "wir" und eines "sie", ja bisweilen deren Verschärfung im öffentlichen Bewusstsein, wie wir sie gegenwärtig besonders nachhaltig erleben. Said sieht in der allgemeinen Akzeptanz der Idee, "dass es eben ein 'wir' und ein 'sie' gibt, dass beide feststehen, deutlich, unanfechtbar, selbstverständlich sind"⁴ eine der zentralen Kontinuitäten in der (post-)imperialistischen Sicht auf das "Andere" vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Wichtig ist dabei zu sehen, dass diese Dichotomie nicht nur der Identitätsbildung der (ehemaligen) Kolonialmächte selbst, sondern ebenso derjenigen der (ehemals) kolonisierten Kulturen dient(e). Das daraus resultierende Geflecht verwickelter interkultureller Einflussnahmen, Abgrenzungen und Bezüge lässt somit eine "aseptische" Definition von Kulturen auf Kosten ihrer inneren Komplexität reduktionistisch, vereinfachend erscheinen und verkennt die lange zurückreichende Geschichte ihrer wechselseitigen Abhängigkeit. Solche Komplexitätsreduktion ist insbesondere charakteristisch für die autoritäre Konstruktion nationaler kultureller Identität zu politischen oder propagandistischen Zwecken, die Fülle von Beispielen dafür, im Westen wie in Ostasien, ist bekannt. In diesen Kontext gehören auch die Simplifizierung asiatischer musikalischer Modelle im europäischen Exotismus *und* im Frühstil komponierter ostasiatischer Musik, den Barbara Mittler mit dem treffenden Terminus "pentatonic romanticism" gefasst hat, und damit *den* vorrangigen kompositorischen Stil Ostasiens im 20. Jahrhundert beschrieben hat, der auf grob vereinfachten Skalen, Modellen, Melodien ostasiatischer Tradition im westlichen spätromantischen harmonischen Gewand beruht – ein Stil, der seinerseits wiederum untrennbar mit dem hohen Politisierungsgrad neuer Musik in Ostasien verbunden war und ist.

Interkulturelle Rezeption bei Yun: Versuche von Antworten

Der Fall Isang Yuns ist in dem dargestellten Rahmen ohne Zweifel von besonderem Interesse. Es geht bei Yun spätestens seit dem Beginn seines Aufenthalts in Europa um die Problematik, eine kompositorische Identität zu finden, die koreanische Herkunft/ Vergangenheit und europäische/deutsche Gegenwart zugleich enthalten kann. Den unausweichlichen Bezugsrahmen dieser Identitätssuche bildete dabei die deutsche Gegenwart der 1950er bis 1990er Jahre, ein Bezugsrahmen, dem höchste Bedeutung zukommt, wie die Untersuchungen des letzten Yun-Symposiums in Leipzig (Sparrer, Howard) verdeutlicht haben. Der kulturelle Bezugsrahmen während der ersten 40 Lebensjahre Yuns in Korea und während seiner Studien in Japan dagegen war deutlich gebrochener und untrennbar mit der Modernisierung der ostasiatischen Gesellschaften nach westlichen Modellen und der repressiven japanischen Kolonialherrschaft in Korea verknüpft. Vor diesem Hintergrund möchte ich nun zunächst versuchen, die erste der eingangs aufgelisteten Fragestellungen anhand von Yuns Beispiel zu diskutieren. Grundlage meiner Überlegungen bildet dabei die Musik Yuns *vor* 1975, also die Werke, von denen allgemein angenommen wird, dass koreanische/ostasiatische Traditionen in ihnen eine bedeutende Funktion einnehmen und ihnen damit Relevanz für die Diskussion von Interkulturalität zukommt – was für die späteren Werke mit ihrer Rückkehr zu westlichen Konventionen sicher nicht ohne weiteres behauptet werden kann. Es sei gleich vorausgeschickt, dass ich hier keine Werkanalysen biete; ich beziehe mich auf bereits vorliegenden Untersuchungen; abschließend möchte ich dennoch einige Perspektiven für die Ziele künftiger Analysen der Musik Yuns skizzieren.

Wie hat Yun nun die Frage des kulturellen Eigenen und des kulturellen Anderen gelöst? Zunächst fällt auf, dass er zumindest verbal die Gegensätzlichkeit zwischen "Ost und West" immer sehr scharf gezeichnet hat. Eine der zahlreichen Äußerungen, die in diese Richtung weisen, lautet etwa: "Der Westen ist mehr werkbezogen, Asien mehr von der Intuition getragen, mit all den kleinen Färbungen, Melismen und Verzierungen. Der Westen

³ Said 1994, 29.

⁴ Ebda., 30.

akzentuiert die Struktur und die Form, der Osten die tragende Lebendigkeit der Musik."⁵ Eine ähnliche Gegenüberstellung, hier übertragen auf den Gegensatz koreanische – europäische Musik findet sich auch in einer bislang nicht bekannten Quelle, einer Radiosendung über "Musik und Instrumente des alten Korea", die Yun 1963 für den WDR anfertigte, hören Sie daraus eine kurze Textpassage, die auf dieser Tabelle zusammengefasst ist: (Track 12).

>>FOLIE

	koreanische Musik	europäische Musik
ZEIT	kein Anfang, kein Ende ruht vollendet sich im Augenblick	läuft ab eilt vollendet sich in der Zeit
EINZELTON	unendlich lange Gefäß lebendig strömenden Gefühls in naiver Freude artikuliert stilisiert durch ausgeprägtes dekoratives Kunstgefühl lebendiger Pinselstrich der Tuschemalerei	empfähgt Sinn aus dem Sinn des Ganzen in funktionale Zusammenhänge eingespannt Glättung, Abstraktion abstrakte Linie

Es soll jetzt hier nicht in erster Linie darum gehen, diese uns wohl heute teilweise sehr pauschal erscheinenden Dualismen zu korrigieren; würde man heute z.B den Satz stehen lassen, der Ton in der westlichen Musik sei immer in "funktionale Zusammenhänge eingespannt"? Und ist der koreanische Ton nur "in naiver Freude artikuliert", ist er nicht vielmehr auch Teil eines strukturellen Gerüsts, das in manchen Genres eine beträchtliche Komplexität aufweisen kann? Gerade in diesen Formulierungen mag ein post-kolonialistisches Muster deutlich werden, das eingangs angedeutet wurde: Das Eigene wird gewissermaßen verharmlost, es ist das "Gefühl", das "Naive", das "Dekorative", das mit ihm verbunden wird, das Westliche dagegen zielt auf den "Sinn des Ganzen" und auf die "Abstraktion", auf Rationalität also – von hier ist es nicht weit zu den pauschalisierenden Gegenüberstellungen des Orientalismus des 19. Jahrhunderts, etwa der von asiatischer "Gefühlskultur" und europäischer "Verstandeskultur" (Hegel).

Wichtig ist es mir, diese Tendenz zur Konstruktion eines weitgehend homogenen Eigenen und Anderen durch Yun festzuhalten. Entscheidend aber ist nun die Beobachtung, dass Yun diese Gegensätzlichkeit in seiner Musik keineswegs hörbar werden lässt. Denn seine Werke sind in sich geschlossen, homogen und im Gegensatz zur traditionellen koreanischen Musik sehr wohl mit dem europäischen Bezugsrahmen vereinbar, in dem sie entstehen. Oft wird das dadurch erklärt, Yun habe die Gegensätze implizit werden lassen, sie seien in seinem persönlichen Personalstil aufgegangen, so etwa in der folgenden Einschätzung aus der Neuausgabe des MGG, Artikel "Korea":

"In seiner Musik zeigt Yun, dass koreanische Herkunft und Identität auch in der Musiksprache avantgardistischer Klänge erkennbar werden kann, nicht nur vordergründig durch Verwendung traditioneller Rhythmen, Skalen oder Ornamente, oder durch Einbeziehung historischer Instrumente, sondern durch ein in östlichen Philosophien verwurzelt ästhetisches Empfinden und geistige Inhalte, die zu einem unverwechselbar eigenem Stil führen, der nicht asiatisch ist oder europäisch, sondern beides zugleich. In diesem Sinne wurde Isang Yun Lehrer und Vorbild für die nachfolgende Generation."⁶

Spontan ist man geneigt, dieser Charakterisierung zuzustimmen und doch möchte ich in einem Punkt einhaken, der mir ein Schlüsselproblem in der Diskussion des Interkulturellen

⁵ Yun 1997, 305.

⁶ Joachim Bühler /Chu Kyong-Sun), MGG

insgesamt darzustellen scheint, nämlich das Argument vom "Oberflächen-Substanz"-Dualismus. Als das "Oberflächliche" gilt das vermeintlich "bloß Technische", hier traditionell-koreanische musikalische Elemente oder "historische" (gemeint sind hier wohl koreanische) Instrumente. Das Substanzielle dagegen liegt im "ästhetischen Empfinden" und den "geistigen Inhalten". In dieser Trennung von Geist und Technik liegt das Kernproblem. Bei genauer Untersuchung wird rasch deutlich, dass "Oberfläche" und "Substanz" in musikalischen Zusammenhängen ebenso wenig wie "Geist" und "Technik" zu trennen sind. Das wird anhand der traditionellen koreanischen Instrumente besonders deutlich: die instrumentale Technik ist nicht von einer bestimmten geistigen Haltung oder Verfassung zu trennen, mit der der Spieler den Ton erzeugt, aber auch umgekehrt enthalten die Instrumente in sich bereits das ganze Potential der Kultur, die sie hervorgebracht hat. Ist es nicht eigentlich eine absurde Idee, koreanische Kultur ohne entsprechende koreanische kulturelle Medien kommunizieren zu wollen? Wäre es etwa umgekehrt vorstellbar den "Geist" Mozartscher Musik auf einer Kayagum wiedererstehen zu lassen statt mit einem Streichquartett? Eine überspitzte Frage, sicher, aber doch ein Aspekt des Themas, der für uns heute sehr scharf sichtbar ist, da der permanente Austausch von Komponisten und Instrumentalisten unterschiedlicher Kulturen heute möglich geworden ist. Es ist für uns heute also ziemlich offensichtlich, dass Yun sich in einem europäischen Bezugsrahmen bewegte und sich auch mit diesem identifizierte, dass sein Blick "zurück" auf die koreanische und ostasiatische Kultur europäisch, "regionalistisch" geprägt war. Dem jeweils einheitlichen Bild, das er verbal von Asien wie von Europa zeichnete ("Wir Asiaten", "in Europa" etc.) entspricht auf kompositorisch-ästhetischer Ebene die Vagheit seiner Rezeption, auf die auch Keith Howard hingewiesen hat, — die Konstruktion archaischer, daoistischer, buddhistischer und schamanistischer Gedanken und unterschiedlichster koreanischer Musikgenres ergibt einen Komplex von sehr divergierenden Bezügen, die aber nur selten ethnografisch konkret nachvollziehbar, identifizierbar werden. Die Zersplitterung, oder besser die Ausbildung eines substantiellen Gegendiskurses zum dominierenden westlichen Musikdiskurs wäre die Folge einer solchen stärkeren Betonung von Authentizität im Detail, und das wird von Yun nicht zuletzt durch sein Beharren auf der autonom-emphatischen Werkkonzeption westlicher Prägung vermieden. Wir sehen seit den 1980er Jahren diese Art des Gegendiskurses eher in manchen Werken jüngerer koreanischer und anderer ostasiatischer Komponisten Gestalt werden.

Fazit

Es ist hier nicht der Raum für ausführliche musikalische Analysen der Musik Yuns, aber ich möchte versuchen eine Idee von der Art und Weise zu geben, wie ich mir eine solche Analyse vorstellen könnte. Sie dürfte sich keinesfalls nur auf den Notentext beschränken, denn nur ein Bruchteil der interkulturellen Rezeptionsprozesse, die der Niederschrift vorangegangen sind, sind dann auch dem Notentext entnehmbar, was aber nicht heisst, dass sie damit bedeutungslos geworden wären. Wenn wir Yuns Musik tiefer, genauer verstehen wollen, brauchen wir einen neuen Forschungsansatz, der historisches und musikethnologisches Wissen vernetzt und zugleich eine noch deutlich umfassendere Verfügbarkeit schriftlicher Quellen (Übersetzung koreanischer Schriften von und über Yun; verstärkter Austausch westlicher und koreanischer Forschung; Sammlung und Herausgabe von Yuns Schriften und Briefen) und den Aufbau einer *oral history* (systematisch geführte Interviews mit Zeitzeugen etc.) beinhaltet. Die Ziele davon wären unter dem hier akzentuierten Aspekt der Interkulturalität folgende:

- Verfassen einer detaillierten Chronologie von Yuns Begegnung mit westlicher Musik/Kultur und koreanischer/ostasiatischer Musik/Kultur.
- Eine möglichst detailgetreue Rekonstruktion von Entstehungsprozessen einzelner Werke, insbesondere einiger Schlüsselwerke; dabei wäre zu berücksichtigen:
- welche Recherchen hat Yun im Vorfeld der Komposition betrieben; woher stammten seine Informationen? (Ich habe versucht, mit der Recherche über Yuns Radiosendungen in den frühen 1960er Jahren diese Forschung zu beginnen).

-wie genau sind diese Informationen über westlichen / koreanische Musik in das jeweilige Werk eingeflossen?

Offen lassen will ich hier die Frage, wie sich die hier implizit geforderte Brüchigkeit des Interkulturellen musikalisch, kompositorisch konkret kommunizieren lässt? Auf diese Frage gibt es gewiss viele Antworten und es ist natürlich nicht allein damit getan, Instrumente der unterschiedlichen Kulturen zu verbinden oder zu konfrontieren. Die weiterhin nur wenig in Frage gestellte Dominanz des westlichen kulturellen Bezugssystems ist mir jedenfalls in meinen Analysen aller Komponisten immer wieder aufgefallen; Yun mag viel davon geahnt haben, wenn er sagte:

"Wir Asiaten sind viel länger in unserer Tradition geblieben, weil wir zufrieden waren, und jetzt nähern wir uns sehr eilig und unvorsichtig der europäischen traditionellen Musik. Ob das aber so weitergehen soll oder ob wir nicht doch in unserem musikalischen Kosmos etwas finden können, womit wir die Welt zu bereichern vermögen?"⁷

⁷ Yun 1997, 300.