

Second Homeland, Second Outland

Daniel N. Seel*

Before I first came to Korea, I had already written, or at least had begun to write, a great deal of “Korean” pieces. For example, just to name two of them : The musical parade about *IMUGI* (이부기, 1992) is a strange hybrid of serpent and dragon, an odd composition with similarities to German carnival and Chinese dragon processions, religious rituals, military marches, and an avant-garde scouting of space and time. Also, the one-hour Cello-solo-piece *Skordaturen II* (1992~94), refers to the slow movements *Jinyang* (진양) und *Jung-mori* (흥보리) of *Kōmun’go-Sanjo* (거문고 산조).

Eventually, I went to study, live, and, later on, teach in Korea. I made friends and had experience, but in time, I lost many of my friends, quit my jobs, and returned to Germany. Retrospectively, it seems to me that Korea did not only deprive me of my illusions of a second or a new home outside of Europe, it also estranged me from my own home country for a long, long time. In any case, maybe it is an almost necessary part of the existence of the so-called cosmopolitan to be uprooted for a while and to be forced to live as an outsider or in an apparently permanent in-between, before getting his feet back on the ground.

Nevertheless, in the course of this time, many of my pieces have been influenced by Korean Traditional music. I have been fascinated by and fallen in love with its deep and profound yet sometimes harsh and severe sonority, its

time-structure, its expressivity, and its microtonal vividness in melody and gesture.

Here, I would like to name and describe a few of my pieces absorbing Korean influences over the past twenty years:

Skordaturen III, 1 for Kayagŭm (가야금): my only piece for a non-European Solo-Instrument.

Skordaturen IV (1993/94) for 12 double-basses with solo-double-bass: a straightforward reaction to both Jazz-music and Korean Shinawi (시나위)-improvisations.

Piano-piece V (1994): a stretched version of the Jindo-Arirang (진도 아리랑). The melody dissolves in sound.

The *Quintett for Wind Instruments "Vom Äußersten"* (1993/94): it uses the entire stock of consonants in Korean language in its second movement vomitones, taking advantage of them as sounds and noises. It is a European-Asian mix, although because of its degree of abstraction, is hardly perceptible as syncretism or as a kind of "WorldMusic". Here rather prevails the impression of unleashed sound, of strangeness, and peculiarity.

Auf den Tag (1999/2000) for speaker with instruments: in this extremely violent and dry piece I used instruments like the Korean Puk (북), and the Korean temple block Moki'ak (목탁) in the percussion part.

The Percussion-Quartet *existenz-transcendenz* (2001): in one bar it falls suddenly into a rhythm derived from Korean folk music, which is oftentimes picked up by Samulnori (사물놀이)-groups. In this composition an element of

Korean Traditional Music is integrated into a sort of hybrid “World Music”, not with the aim to represent or reproduce a certain music of this world, but moreso to express my very personal streams of consciousness.

A simple material approach to musical phenomena of other cultures always seemed suspect to me, endangered by exploitation, and cultural cannibalism. I have always been much more interested in exploring than mastering those influences. Continually, I have tried to find and invent a “new” and u-topical music (music with no place), to discover the *presque rien*, what converts a sound or a noise to music. This may include elements of foreign cultures, less through copying or absorbing, but more in an awareness of cultural diversity as a mark of our environment and inside of us, including mental, emotional, and spiritual aspects. The experience of being a foreigner contains, besides the ecstasy of mingling with the alien and the fresh, also includes the countermovement of developing habits, and eventual disappointment towards what was formerly thrilling. The participation in worlds of life can also produce animosity, disgust, and hate, not only love, peace, affection, and harmony. So, it also becomes a moral question of how to behave towards the own and the strange culture.

The main argument against the common ways of absorbing foreign influences in Western-Asian musical hybrids is their focus on usability. The dignity of indigenous forms of culture is disturbed without sensation. In my opinion and in my perception, Korean instruments are simply not made to be mixed with western sound sources. If you do so, you should really have good reason, or even better, secure intuition for the rightness of the undertaking, together with strong motivation, and certainly not only primarily pecuniary interests. Nice and colorful surfaces for the support of ideologies and the following of fashions are not sense or meaning of arts-at least not for me.

In South-Korea we have to face similar problems: there is an overemphasis on technology, and a segregation of Traditional and Western music. The students at universities suffer from insufficiently educated and unmotivated professors, from absurd syllabuses, and also from hardcore capitalist structures and sick neo-Confucianism, including the exploitation of subordinated people and corruption. In this environment it is almost impossible for artists to spread into liberty and creativity. Music as a form of art does not have space and time to develop in Korea; it is insufficiently provided with money, respect, and love. There are "campus-composers" (M. Feldman) only.

And, even more important, in a dictatorship of technology like in South-Korea, Traditional Music urgently seeks shelter. It desperately needs people interested in their own culture.

Concerning the aesthetical, the ethical, and the philosophical aspects of intercultural composition I can make a reference to the works and thoughts of Niklas Luhmann, Bernhard Waldenfels or Maurice Merleau-Ponty, i.e. rather than to system-theoretical and hermeneutic respectively phenomenological concepts, but to idealistic efforts to change and improve the world. It almost seems to me that "World Music" in its worst development, shows tendencies towards a dangerous new ideology: a sort of "dogmatic interculturalism" or a hidden cultural imperialism. It dreams of a brave new world where all people like each other and mix all their cultures in one big melting pot. Individuality and identity could be seen as forms of delinquency there.

On the other hand, "identity" is an urgent question-not an answer. You cannot force it to come, it has to grow. Sometimes it only comes to being from solitude and in opposition to any culture. Sometimes it needs a home, in separation from foreign influences; sometimes it needs the experience of strangeness; it is simply

unpredictable...

Nevertheless, it is a misunderstanding to think that the simulation of language would turn out to be a language: grammelot does not speak, it does not make conversation. Sometimes, for a while, it may sound funny and interesting, but that is something completely different.

You do not have to mix everything. You should also be allowed to select and to reject something you do not like. You also do not have to, and may not even be capable of understanding everything. Of course, you may also love what you do not understand, but nobody should be forced to love something, because that is impossible. You should be allowed to ignore and not to absorb, if you don't want to do so. And you should also be allowed to stay in your own culture, to explore it without the pressure to overcome it.

In my opinion, before we submit ourselves to the thought of being cosmopolitans, we should have deeper insights into our own local and cultural roots. The problem of most people, young or old, is not that they feel the urgency to cut themselves off against foreign cultures; it consists of their homeless existence, of their ignorance, and of their lack of cultural identity.

That is why I plead for the acceptance of natural boundaries: they belong to life; they are a sign of respect and of humility. You may surmount them in a productive and in a humble way, which is no crime. But then, you should know what you do: you might lose yourself. You can also just stay inside the area of their protection and discover your own homeland. This might remain strange enough for a lifetime.

Zweite Heimat-zweite Fremde

Daniel N. Seel*

Sehr geehrte Damen und Herren,

es freut mich sehr, dass ich eine Einladung zu diesem Vortrag im Rahmen des Symposiums "Original oder Kopie? Rezeption und Aneignung von Musik: Korea und Deutschland" erhalten habe. Lassen Sie mich daher zunächst den Veranstaltern Dank sagen-auch wenn diese mich in die ein wenig prekäre und peinliche Situation bringen, fortwährend in der ersten Person Singular reden zu müssen-was ich nicht allzu gerne tue.

Doch scheint es in diesem Fall unerlässlich zu sein: denn es wäre falsch und vermessen, so zu tun, als ob meine Sicht der Dinge eine Art objektive Wahrheit darstellen würde. Auch wenn ich natürlich versuche, die Wahrheit zu sagen, so handelt es sich bei meinen Gedanken doch nicht um empirisch erhobene und abgestützte Befunde eines Wissenschaftlers, sondern um die auf Erlebnisse, Erfahrungen und Reflexionen gestützten Gedanken und Einsichten eines Musikers, der nun einmal recht viel Zeit seines Lebens in Korea verbracht hat, in einem Land das ihm von der Fremde zur zweiten Heimat geworden-und doch Fremde geblieben ist und Fremde bleiben wird.

* 독일 만델바흐탈(Mandelbachtal)

Nicht nur das: retrospektiv scheint es mir, als ob das Leben außerhalb der Heimat mir nicht nur die Illusion einer zweiten Heimat geraubt, sondern darüber hinaus mich für längere Zeit auch meiner ersten entfremdet und beraubt hat. Es hat lange gedauert, bis ich in Deutschland wieder Fuß fassen konnte, nachdem ich zum zweiten Mal aus Korea zurückgekehrt bin.

Aber vielleicht musste das so kommen-und vielleicht war es, längerfristig betrachtet, ja auch gar nicht so schlimm, wie es sich zuweilen angefühlt hat: vielleicht gehört zum Sein und zur Existenz des so genannten Weltbürgers ja auch die vorübergehende Entwurzelung und das ständige Hin und Her zwischen den Kulturen, einschließlich der Gefahr, gelegentlich den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Aber lassen Sie mich versuchen, möglichst unpräzise und zunächst chronologisch geordnet "Ich" zu sagen, indem ich Ihnen zunächst einen kurzen biographischen Abriss darbiere, stets mit Blick auf das Thema dieser Veranstaltung, die Aneignung von Musik. Sodann werde ich Ihnen einige Beispiele präsentieren, wie sich "Korea" in meinem kompositorischen Werk niedergeschlagen hat und abschließend möchte ich einige Gedanken äußern, die sich mir zum Thema Inter- und Transkulturalität aufdrängen-die ich aber keineswegs Ihnen aufdrängen möchte. Nehmen Sie diese Ausführungen doch bitte allenfalls als eine Art fremdes und entlegenes Kulturgut auf, als einen *certain regard*, der ein wenig schräg auf die Dinge blickt, somit aber vielleicht auch die eine oder andere neue Perspektive ermöglicht.

In gewisser Weise bin ich für das Thema der Interkulturalität prädestiniert, denn als Saarländer, ist man, wie auch zum Beispiel der Schweizer, quasi von Geburt an und per definitionem ein "multikulturelles Wesen", lebt man doch in unmittelbarer

Nähe zum wesentlich Anderen, wenn nicht gar in einem Dazwischen, zwischen Frankreich und Deutschland. Andererseits muss ich gestehen, dass in diesem Klischee der Andersartigkeit des Saarländers nur ein winziges Quäntchen Wahrheit steckt, denn als jemand, der in Saarbrücken geboren und auch heute noch 400 Meter Luftlinie von der französischen Grenze entfernt lebt, bin ich, wie die meisten Saarländer, doch weitgehend deutsch sozialisiert und habe mir diese deutsche Identität mit allem, was in positiver und negativer Hinsicht dazugehört, bewahrt.

Entsprechend verlief auch meine musikalische Entwicklung: es war die eines Kindes aus einer deutschen, kleinbürgerlichen Akademikerfamilie. Die erste Musik, die ich hörte, war die, die aus dem Fernseher kam und die man im Supermarkt kaufen konnte: Abba, die Beatles, französische Chansons, deutscher Schlager. Immerhin sang meine Mutter viel mit mir, Volkslieder, nicht nur aus der "Mundorgel",¹⁾ sie erzählte mir Märchen und Geschichten, auch hörte ich viele Märchenschallplatten.

In unserem Wohnzimmer stand längere Zeit ungenutzt eine Elektroorgel, mit der niemand so recht etwas anfangen konnte. Schließlich erhielt ich im Alter von 9 Jahren auf diesem Instrument meinen ersten Musikunterricht und als ich 10 Jahre alt war, wurde die Orgel durch ein billiges Klavier ersetzt. Was nun folgte, war der typische Werdegang des begabten Kindes bis zum Klavierstudium in Karlsruhe, in dessen Verlauf ich mir das gängige Repertoire der europäischen Klassiker von Bach bis Brahms aneignete.

1) Eine, zumindest noch zu Zeiten meiner Kindheit, äußerst populäre und preiswerte Sammlung von Volksliedern.

Erste Kontakte mit außereuropäischer Musik ergaben sich durch ein Gastspiel einer Volksmusikgruppe aus Sri Lanka, deren Mitglieder in deutschen Familien untergebracht wurden. Uns wurden ein Trommler und ein sitār-Spieler zugewiesen und das war schon ein Erlebnis: dunkelhäutige Ausländer und fremde Instrumente zum Anfassen in unserem Wohnzimmer. Ansonsten waren meine Eltern dem Judentum gegenüber sehr aufgeschlossen und so schwirrten auch öfters Klänge der saarländischen Jiddisch-Gruppe Espe durch die Räume unseres Hauses.

Später besuchte ich gelegentlich das Festival "Musik im 20. Jahrhundert", das der Saarländische Rundfunk in Saarbrücken veranstaltete und das eine Zeit lang auch außereuropäische Musik präsentierte. Dort hörte ich indische Musik, Klezmer, Gamelan, hier hörte ich Neue Musik aus den USA und aus der Sowjetunion, und hier hörte ich zum ersten Mal auch Kompositionen von Isang Yun(윤아상) und Sukhi Kang(강석희).

Ein bedeutender Einschnitt in meinem Werdegang war der Wechsel zu meinem wichtigsten Klavierlehrer Günter Reinhold, einem Schüler Alfred Cortots und Olivier Messiaens. Er machte mich zum ersten Mal mit der synkretistischen Musik Messiaens bekannt und so beschäftigte ich mich mit indischen Rhythmen, mit Gagaku und der Musik Papua-Neuguineas. In seinem Unterricht wurde mir auch das Konzept von John Cages 4'33'' überzeugend und ohne Polemik nahe gebracht. Und er hielt mich an, mich mit Eugen Herrigels Buch über "Zen und die Kunst des Bogenschießens" zu beschäftigen.

Während meines Studiums wurde dieser Interessenszweig der außereuropäischen Kulturen immer mächtiger und blühte, nicht zuletzt gefördert durch die Offenheit und das breite Wissen meines Kompositionslehrers Walter Zimmermann war in den sechziger Jahren einer der ersten, der den Blick Europas auf die Musiken

Amerikas lenkte, der aber auch musikalische Feldforschungen in seiner fränkischen Heimat betrieb und beides, das Lokale und das Universale, in seinen Kompositionen verarbeitete und durch die zahlreichen Begegnungen mit Studierenden aus fremden Ländern, vollends auf. Neben kanadischen, türkischen, griechischen, litauischen, russischen und japanischen Studenten war es in erster Linie ein koreanischer Kommilitone, mit dem ich mich anfreundete und der mich für die Kultur und für die traditionelle Musik Koreas begeisterte: Yong Shil Park(박용실). Dieser sang mir Lieder aus dem Kagok-Zyklus(가곡) vor, präsentierte und spielte in der Klasse ein vollständiges Kōmun'go-Sanjo(거문고산조), erzählte uns von P'ansori(판소리) und belehrte mich unter anderem über die Schrift Hangül(한글), über ästhetische Begriffe und Aspekte sowie über koreanische Mythologie, darunter auch zum Beispiel die Geschichte von der mysteriösen Drachenschlange I Mu Gi(이무기).

An der koreanischen Musik faszinierten mich insbesondere ihre tiefe und doch herbe Klanglichkeit, ihre Zeitstruktur, ihre Expressivität und ihre mikrotonale Lebendigkeit im Melodischen. Als ich die Gelegenheit erhielt, mir durch ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ein Land zum Auslandsstudium auswählen zu können, entschied ich mich daher recht spontan für Korea.

Dort studiert ich dann ein Jahr lang neben dem offiziellen Studium an der Seoul National University bei Sukhi Kang(강석희) auch in der dortigen Abteilung für Traditionelle Musik und nahm privaten Unterricht im P'ansori-Gesang(판소리). Zu dieser Zeit war ich noch weit und breit der einzige Ausländer, der sich als Student in der Musikabteilung herumtrieb, darüber hinaus war ich aber auch der einzige Neue-Musik-Musiker, der sich für die traditionelle Musik interessierte. Bezeichnenderweise waren meine Freunde in den Vorlesungen keine Komponisten denn diese fanden die alte Musik Koreas nur langweilig und rückständig sondern Physiker und Chemiker, die etwas über ihre Kultur erfahren wollten und

sich mir als Simultandolmetscher zur Verfügung stellten. Diese Freunde teilten auch meine Begeisterung für Filme, für Jazz-Musik-damals (wie heute) hörte ich exzessiv Coltrane und Ellington-und für Art-Rock.

Einmal in der Woche lauschte ich dem traditionellen Universitätsorchester bei der Probe und wann und wo immer ich konnte hörte ich traditionelle Musik, in Reinkultur wie bei der alljährlichen Aufführung von Jongmyo-jeryeak(종묘제례악) oder als Mischformen wie zum Beispiel Ch'ang-gük(창극), ich schlich mich in die Rituale von Schamaninnen und schnappte auf, was sich sozusagen auf der Straße fand. Einen wirklichen Einblick in die Musik Koreas erhielt ich allerdings erst mit den Jahren.

Nach meiner ersten Rückkehr nach Deutschland heiratete ich bald die Koreanerin, die ich während meines Studiums dort kennen und lieben gelernt hatte und verbrachte während der folgenden Zeit mindestens drei Monate im Jahr in Korea, vertiefte meine Kontakte und führte meine Studien fort, bis ich mich entschied, wieder für längere Zeit in Korea zu bleiben und dort als Hochschullehrer zu wirken. In den Jahren 2003 bis 2005 lehrte ich also an verschiedenen Universitäten und initiierte, organisierte und leitete in dieser Zeit auch ein Festival und eine Tournee mit alter und neuer Musik aus Korea, die im Jahr 2004 in Berlin und in anderen europäischen Städten stattfanden.

Auch wenn es in diesem Festival gelang, koreanische Musik in ihrer Vielseitigkeit auf innovative Weise zu Gehör zu bringen-wir präsentierten unter anderem vollständige und nicht verstärkte Versionen von Yongsanhoesang(영산회상), Wan'ch'ang-P'ansori(완창판소리) und zahlreiche Sanjo-Konzerte(산조), all dies in "historischer Aufführungspraxis", Aufführungen des kompletten Kagok- Zyklus'(가곡), hybride Formen in einem Konzert Byung-ki Hwangs(황병기), einem Auftritt

Jaram Lees(이|자람), in Konzerten mit Pop, Jazz, Improvisierter und Neuer Musik-, so waren doch die Umstände des Festivals wie auch die Zustände meiner Lehre derart unerfreulich und traumatisierend, dass ich mich entschied, pünktlich zum Beginn der Schulzeit meines ältesten Kindes nach Deutschland zurückzukehren.

Seitdem ist es, was Korea betrifft, wieder stiller geworden. Mein Leben in Deutschland ist das eines europäischen Pianisten und Komponisten, der von koreanischen Einflüssen nachhaltig infiziert und affiziert worden ist, der aber nie aufgehört hat, Deutscher zu sein. In meinem Werk hat sich dieses Leben in zwei Kulturen-und dazwischen-natürlich auch immer wieder niedergeschlagen.

Werfen wir nun also einen Blick auf eine kleine Auswahl von Kompositionen, welche für unser Thema relevant sein können:

Noch bevor ich einen Fuß auf asiatischen Boden gesetzt hatte, entstand *IMUGI*(이|무기, 1992), eine Komposition über besagte Drachenschlange. Das Stück selbst ist eine Musikschlange, ein seltsames Mischwesen mit Anklängen und Assoziationen an deutsch-alemannische Karnevalszüge, asiatische Prozessionsmusiken, Militärmärsche und avantgardistische Raumerkundungskonzepte. Es ist denkbar einfach konstruiert: eine Gruppe von Musikern, bestehend aus Bläsern und Schlagzeugern, wandert musizierend in den Raum, wandelt dort nach einem festgelegten Plan durch die Sitzreihen des Publikums, bleibt in der zeitlichen und räumlichen Mitte stehen und bewegt sich nach dem einzigen musikalischen Ereignis, einem *crescendo* und der mikrotonalen Erweiterung des Klanggeschehens, wieder aus dem Veranstaltungsort hinaus. Was mich hier interessierte, war ein multikulturell und mehrsprachig aufgeladenes Klang- und Bewegungsgeschehen, das allerdings gerade nicht als synkretistisches Musikstück, sondern als höchst eigenartige und verwirrende musikalische Aktion gestaltet wurde.

Ein ähnliches, aber doch vom vorhergehenden verschiedenes Raum- und Klangkonzept verwirklicht das noch weitaus abstraktere Konzeptstück *Walkmen*(1993-95), das neben schamanischen und bäuerlichen Einflüssen ein bereits hybrides Phänomen wie *Samulnori*(사물놀이), aber auch die Allpräsenz technischer Geräte wie dem damals noch aktuellen Walkman verarbeitet. Die Musiker wandeln in diesem Stück mit aufgesetzten Walkmen durch den Raum und reagieren auf Signale, die ihnen vom Band eingegeben werden, mit Klängen und Schritten.

Während meines ersten Korea-Aufenthaltes verwirklichte ich zunächst einige bereits in Deutschland angelegte Kompositionen, darunter das stark vom *Kömun'go-Sanjo* (거문고산조) beeinflusste einstündige Werk für Violoncello solo *Skordaturen II*(1992-94). Dieses Werk, das noch heute die Cellisten zur Verzweiflung treibt, weil es augenscheinlich in einem kulturellen Niemandsland angesiedelt ist, das nur mühsam zu erschließen ist und den Zugang außerdem durch seine enorme Schwierigkeit in technischer, physischer und psychischer Hinsicht erschwert, lehnt sich im Grunde an die langsamen Tempi der Sätze *Jinyang*(진양) und *Jung-mori* (중모리) an. Es wird ähnlich wie im *Sanjo* gezupft und gerissen, die Musik spielt sich lange Zeit lediglich im Auf- und Verklingen von Leersaiten ab, die Pausen sind mindestens so wichtig und so lange wie das Klingende. Die Anlage und die Radikalität dieses Stückes wären ohne die Kenntnis koreanischer Musik schlichtweg nicht möglich gewesen. In Europa sorgt es bei Aufführungen heute noch regelmäßig für vehemente Ablehnung wie für enthusiastische Aufnahme, kurz : das Stück polarisiert wie kaum ein anderes und ist tatsächlich, insbesondere für den Interpreten, eine echte Zurechtweisung. Dabei verbleibt es nicht einmal im abstrakten, "fremden" Idiom, sondern mausert sich im zentralen Abschnitt durchaus zur erweiterten Tonalität europäischer Provenienz. Doch da man diesen chromatischen Abschnitt bereits mit gleichsam verfremdeten Ohren hört, wirkt auch er wie in einer Schräglage. Die einen berührt und erschüttert das Stück in seiner

unterschwellig, von schwach bis stark dosierten Emotionalität, die anderen macht es geradezu physisch und psychisch fertig. Wieder andere sind einfach von den Klängen, wie zum Beispiel den zahlreichen natürlichen Flageolets, fasziniert.

Der sehr viel später entstandene und immer noch nicht abgeschlossene Zyklus von Solostücken mit "verstimmten" oder zu verstimmenden Saiteninstrumenten, die in allen möglichen Varianten miteinander kombinierbar sind, *Skordaturen III*, enthält auch einem Jahr 2002 auf Bitten der damals in München lebenden Interpretin Kwak Soo-eun(곽수은) entstandene Komposition für Kayagŭm(가야금). Diese Stück nutzt ausgiebig die Möglichkeit, das Instrument während der Aufführung verstimmen zu können und entwickelt sozusagen unter Einbeziehung zahlreicher traditioneller und moderner Spieltechniken und Notationsformen das traditionelle Instrument zu einem Klangkörper, der nicht mehr eindeutig zuzuordnen ist.

Skordaturen IV(1993/94) dagegen ist eine direkte Reaktion auf das Hören von Jazz-Musik und von koreanischen Improvisationen im Rahmen von Shinawi(시나위). Irgendwie kamen in diesen Stück die Klangteppiche der Musik Coltranes ("tapestryinsound"), erzeugt insbesondere von Coltranes Drummer Elvin Jones und Rashied Ali, der eher "schwerfällige", beinahe "schmutzige" Stil des Bassisten Jimmy Garrison, der im Gegensatz dazu "saubere" und überaus virtuose Stil des Bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen und das koreanische Improvisieren zusammen. In diesem Stück spielt explizit die Identitätsfrage eine Rolle, wenn der von 12 Ensemblebassisten umringte Solobassist in der Mitte des Stückes verzweifelt abbricht und resignierend feststellt, dass er nicht der sein will, der er ist-es handelt sich hierbei vielleicht um einen satirischen Reflex auf die Identitätssuche des Komponisten in der Fremde, der zwar weiß, dass er nicht der sein möchte, der er ist, der aber auch noch nicht weiß, wohin die Reise seines

sich verwandelnden Ichs führen wird. Die Komik der Situation im Stück ist auch die Komik des Individuums in der Fremde, das gemäß dem bekannten Witz nur von Ausländern umgeben ist und im Prozess der Assimilation und der Abgrenzung zunehmend zu einer anderen Person mutiert.

Das *Klavierstück V* (1994) ist im wahrsten Sinne des Wortes zwischen den Welten, nämlich im Flugzeug zwischen Korea und den USA entstanden. Dieses Stück ist von besonderer Bedeutung, besteht es doch hauptsächlich aus einem in die Länge gezogenen melodischen Zitat, der Melodie des Jindo-Arirang(진도아리랑) nämlich. Auch hier werden Sie, wenn Sie es nicht wissen, kaum bemerken, dass es sich um einen außereuropäischen Einfluss handelt. Das Tempo und das Instrument verfremden und zerdehnen die Melodie derart, dass sie sich beinahe vollständig in Klang auflöst.

Das Bläserquintett "Vom Äußersten" (1993/94) verarbeitet in seinem zweiten Satz vom itones den Konsonantenbestand der koreanischen Sprache, wobei die Konsonanten als Klänge und Geräusche benutzt werden. Da im ersten Satz tibetische Orakelmusik imitiert bzw. parodiert und im dritten und vierten Satz die Bandbreite französischer Moderne von Debussy bis Messiaen durch die extremen Eckpunkte eines quasi impressionistischen Klangbandes einerseits und einer seriellen Folge von scharfen Attacken auf der anderen Seite markiert wird, handelt es sich *de facto*, zumindest was die Einflüsse angeht, um einen europäisch-asiatischen Mix, der allerdings wegen seines Abstraktionsgrades ebenfalls kaum als Synkretismus oder als "Weltmusik" wahrgenommen werden dürfte. Vielmehr herrscht auch hier der Eindruck von losgelassenem, entfesseltem Klang, von Fremdheit und Eigenart vor. Die penetrante und penetrierende Physis dieses Stückes hat übrigens dazu geführt, dass ein verstörter und in seiner Empfindlichkeit gestörter Berliner Kritiker mich öffentlich als "Chinesischen Folterknecht"

bezeichnet und mit anderen Invectiven versehen hat. Abgesehen davon, dass der Kritiker durchaus auch etwas wahr-genommen hat, ist er dieser Musik offensichtlich mit einer Haltung begegnet, die in Europa immer noch recht weit verbreitet ist und das Fremde eher als Bedrohung denn als Chance und Herausforderung begreift.

In die Komposition *Auf den Tag*(1999/2000) auf Texte des Schweizer Dichters Felix Philipp Ingold haben sich, neben der Stammbesetzung und neben vielen konkreten Instrumenten, einer Blockflöte, einer Orgel und einer Hundepfeife auch die Fasztrummel Puk(북) und der koreanische Tempelblock Mukt'ak(목탁) ins Schlagwerk eingeschlichen. [Ausschnitt aus *Auf den Tag*.] Fragen Sie mich aber bitte nicht, was das zu bedeuten hat! Das Stück korrespondiert jedenfalls mit dem poetischen Text und die physische Schärfe und die Gewalt der koreanischen Schlaginstrumente geben dem Stück einen herben und abstrakten Zug. In meinen Ohren klingt es ziemlich "koreanisch".

Der Kammermusikzyklus *curves and circles*(2001) greift (eventuell) auf die Hörerfahrung der langsamen, mikrotonalen Bewegungen im klassischen koreanischen Gesang(가곡, 가사, 시조) zurück, allerdings auch hier auf eine derart abstrakte Art und Weise, dass das Vorbild, wenn es denn eines gewesen sein sollte, kaum mehr erkennbar ist. Sie sehen schon am Notenbild, dass und wie sehr die Musik in diesem Stück fremde und eigene Wege geht. Überhaupt erfolgt die Bezugnahme auf Einflüsse jeglicher Art selten auf direkte Weise, vielmehr ist auch mir als Autor die Herkunft der Klänge, Strukturen und Haltungen oftmals erst im Nachhinein bewusst. Vielleicht ist sie auch mehr konstruiert als rekonstruiert, wer weiß das schon? Ich jedenfalls nicht.

Das Schlagquartett *existenz-transcendenz*(2001) nach dem fast gleichnamigen Film von David Cronenberg verfällt in einem Takt unversehens in einen koreanischen Volksmusik-Rhythmus, der auch von Samulnori-Gruppen(사물놀이)

geme aufgegriffen wird. [Ausschnitt aus existenz-transcendenz.] Auch hier ist es eher der *stream of consciousness* als eine bewusst konstruierte kompositorische Maßnahme, die zur Integration des Elementes geführt hat. In gewisser Weise entspricht dies den Mutationen in Cronenbergs Filmen ebenso sehr wie der Technik des *morphing* in Filmen und Videos von John Landis oder Alex Proyas. In dieser Komposition ist ein Element koreanischer Musik also noch am ehesten im Sinne einer hybriden "Weltmusik" verarbeitet, wenn auch nicht mit der Absicht, Musiken der Welt, sondern eher mit dem Ziel die chaotische Welt der Gedankenströme und der Bilder im Hirn, der Welt im Kopf also, expressiv darzustellen.

Während der Zeit meiner Lehrtätigkeit in Korea entstanden zwei größer besetzte Ensemble-bzw. Orchesterstücke, das *Konzert*(2004) für Klavier und Kammerorchester und das *Doppelkonzert*(2005) für Saxophon, Posaune und Kammerorchester. Beide Stücke haben mit meiner Lehrtätigkeit insofern zu tun, als sie Lehrstücke darstellen, wie sich im Umfeld einer fremden Kultur eine sich davon bewusst abgrenzende westliche Musik abstrakter und zugleich konkreter Art schreiben lässt. Die Situation hatte sich zwischenzeitlich also fast in ihr Gegenteil verkehrt: es ging mir nicht mehr um Offenheit, sondern um bewusste Abgrenzung, um Segregation aus Gründen psychischer und ästhetischer Hygiene, um eine "Reinheit" oder "Klarheit" die ich in dieser Zeit, insbesondere im Umgang mit meinen Schülern und Kollegen, ganz besonders brauchte und schmerzlich vermisste. Dementsprechend klassizistisch geben sich die Stücke und dementsprechend sind Einflüsse hier nur negativ zu konstatieren, darin nämlich, dass explizit Koreanisches in dieser Musik nicht zu finden ist. Wohl aber leuchtet hier die europäische Tradition nun als etwas Fremdes und Verfremdetes auf- und auch Jazz-Einflüsse amerikanischer Herkunft sind wieder nachweisbar.

Soviel zum Niederschlag koreanischer Musikelemente in meinen Kompositionen. In der noch verbleibenden Zeit möchte ich Ihnen nun noch schlaglichtartig einige Argumente an und in den Kopf werfen, die sich in mir im Lauf der Jahre herangebildet haben. Manche dieser Thesen mögen Ihnen banal erscheinen, andere mögen Sie provozierend, wieder andere unzutreffend finden. Vielleicht können wir ja im Anschluss an den Vortrag noch über den einen oder anderen Gedanken ins Gespräch kommen.

Zunächst einmal beschäftigte mich, gerade im Vergleich mit den Herangehensweisen von Komponisten wie Debussy, Ravel, Puccini, Messiaen, Stockhausen oder Ligeti, wie ich mich selbst zu den auf mich einströmenden fremdkulturellen Einflüssen verhalten sollte. Eine rein materiale Herangehensweise schien mir immer schon suspekt, steht sie doch in der Gefahr des Superlativismus ("von allem nur das Beste"), der Ausbeutung und des Kulturkannibalismus. Nicht dass ich etwas gegen die Chinoiserien des *fin de siècle* hätte-im Gegenteil, ich liebe diese Musik und ihre bewusste Handhabung und Integration des Fremdesehr-für mich selbst aber kam dies nie in Frage. Ebenso wenig könnte ich mir vorstellen, wie zum Beispiel diverse Komponisten Neuer Musik oder auf hybride Gebilde ausgerichtete Vertreter der "Weltmusik" in Pop, Rock oder Jazz einer positivistischen Ideologie der Verschmelzung von Musikstilen oder gar Kulturen anzuhängen.

Stattdessen versuche ich, elementaren musikalischen Phänomenen nachzuforschen, hier wie dort. Dabei finde und erfinde ich immer wieder Musiken, welche keinen Ort haben, die im Erkunden des Fast-Nichts, des *presque rien*, in musikalisches Niemandsland vorstoßen. Authentisch wird diese Musik, welche auch die Aneignung fremdkultureller Elemente einschließen kann, weniger durch die Einübung von Wissen und Können im kompositorischen Handwerk oder auch in musikantischer Hinsicht, das heißt durch das Erlangen von kombinatorischen,

interpretatorischen und instrumentalen Fertigkeiten, als durch den bewussten Umgang mit dem Fremdkulturellen als einer lebensweltlichen Gesamtheit, die Denken, Fühlen und Erleben einschließt. Diese Gesamtheit kann aber nur in längeren Zeiträumen durchlebt werden-und sie umfasst neben dem rauschhaften Erfahren von Fremdem und Neuem auch die Gewöhnung an das Ungewohnte und die Desillusionierung des anfänglich Begeisterten. Die Partizipation an Lebenswelten kann eben auch Abscheu und Hass hervorbringen, nicht nur Liebe und Begeisterung. Doch nur in Kontinuität und Wandel der eigenen Einstellungen und durch deren kritische Reflexion ist ein realistisches und vertieftes Verständnis einer anderen Kultur möglich. Und nur so kann man, meiner Meinung nach, guten Gewissens und künstlerisch souverän auf Elemente des Fremdkulturellen zurückgreifen: indem das Fremde nicht mehr fremd und das Eigene plötzlich nicht mehr vertraut ist. Der einzuübende *habitus*, die *ἕξις* im aristotelischen Sinne, bezieht sich dementsprechend weniger auf die Virtuosität im Umgang mit divergenten Materialien und die Beherrschung von Spielpraktiken als auf das Aushalten von Spannungen und das produktive Erfassen und Verarbeiten von Paradoxien. Dies heißt nun nicht, dass man nicht auch die eigene Ratlosigkeit oder das Staunen vor frappierenden Erlebnissen von Fremdheit artikulieren dürfte. Aber man sollte sich zumindest seiner Unwissenheit bewusst sein, wenn man fremdkulturelle Elemente aufnimmt und verwertet, ohne mit der Herkunftskultur enger verbunden zu sein.

Ohne dass man vom fremdkulturellen Element wenigstens nachhaltig inspiriert ist, geht es allerdings überhaupt gar nicht-und so halte ich meinen Ansatz für etwas grundlegend Anderes als die zweckrational begründete und ideologiestützte Herangehensweise, die weitgehend vorherrscht.

Neben einer grundlegenden Offenheit für das Fremde, die sich aber auch gelegentlich verengen oder gar ganz abschotten kann, darf oder muss, ist dabei

eine grundsätzliche Motivation-man kann diese auch als Liebe für Land und Leute, für Kunst und Kultur des fremden Volkes bezeichnen-wichtig. Und wichtig ist auch die Bereitschaft, sich ernsthaft auf das Andere einzulassen, indem man sich selbst erst einmal zurücknimmt und zum Rest der Welt in eine sinnvolle Relation setzt. Dementsprechend sollte man sich seinen eigenen Standpunkt bewusst machen, sich über seine Begrenzt- und Bedingtheiten Klarheit verschaffen und sich mit historisch-kritischem Blick Methoden, Wissen und Erfahrungen auch aneignen, ohne sogleich deren Verwertbarkeit im Auge zu haben.

Darin liegt vielleicht auch mein Hauptargument gegen die meisten Arten zum Beispiel der westlich-koreanischen Musikhybride, die mir bislang begegnet sind: dass durch die Fokussierung auf Aspekte der Verwertbarkeit die Dignität der indigenen Kulturen empfindlich gestört wird, ohne dass dieses Problem eine Rolle spielen oder ins Bewusstsein dringen würde. Die Instrumente Koreas sind eben nicht dazu geschaffen, sich mit elektronischen Klängen oder westlicher Instrumentalmusik zu vermischen-und wenn man dies dennoch tut, sollte man gute Gründe dafür, oder noch besser: eine gute Intuition für die Richtigkeit des Unternehmens und eine starke Motivation, die nicht nur pekuniärer Art ist, haben. Hübsch bunte Oberflächen zur Untermauerung von Ideologien und zur Befolgung von Moden machen für mich nicht Sinn und Zweck von Kunst aus. Diese Art von Kitsch lässt in mir nur Alarmglocken schrillen, so sehr ich mich auch bemühe, der so verstandenen "Weltmusik" irgendetwas abzugewinnen. Diese Musik klingt nicht weniger überflüssig als die endlosen Imitationen westlicher Stile, die an den Universitäten mehr oder weniger schlecht gelehrt werden.

Insbesondere in der Ausbildung von Komponisten liegt in meinen Augen ein großes, noch weitgehend unbekanntes und erst recht nicht bewältigtes Defizit. In

Deutschland mag es noch einige Hochschulen und einzelne Hochschullehrer geben, die sich dem interkulturellen Dialog verschrieben haben, in Korea herrscht nach wie vor eine einseitige technologische Orientierung vor: traditionelle und westliche Musik sind immer noch fein säuberlich voneinander getrennt und die Studenten leiden an ausgedienten Lehrplänen, starren Strukturen und am eklatanten Mangel von Wissen bei den Professoren und Lehrbeauftragten. Kunst und Kultur werden als Technologien vermittelt. Das schulische und universitäre Bildungssystem Koreas scheint mir ein erhebliches Problem für die Entfaltung künstlerischer Potentiale und auch für die interkulturelle Begegnung darzustellen. Musik als Kunst und die eigene musikalische Kultur haben in Korea eigentlich keinen Ort. Derart drohen beide Kulturen, die importierte westliche, der ohnehin die Basis fehlt, wie auch die traditionelle koreanische, vor die Hunde zu gehen. Von Offenheit gegenüber Neuem und Fremdem fehlt an den Musikhochschulen Koreas beinahe jede Spur. Musik hat hier den Zweck Hochschulkarrieren zu befördern und den Wohlstand einer Elite zu erhalten, daher soll alles bitteschön so bleiben wie es ist. Qualifikationen spielen ergo eine untergeordnete Rolle und sind ohnehin kaum zu evaluieren. Hierarchische Systeme dieser Art, die am Menschen und an seinen Bedürfnissen vorbei regieren und nur der Selbsterhaltung dienen, gehören meines Erachtens dringend gestört, wenn nicht abgeschafft. Gerade die Musikwissenschaft könnte dabei, zumindest bei der Reform des Bildungswesens, eine führende Rolle übernehmen-wenn sie es denn schaffen sollte, in die Köpfe der Musiker vorzudringen. Ansonsten steht natürlich jeder Musiker, sei es in Deutschland oder in Korea, selbst vor der Aufgabe, eigenverantwortlich zu handeln und sowohl im Komponieren oder Musizieren als auch im politischen und gesellschaftlichen Leben Stellung zu beziehen.

Was die traditionelle Musik Koreas betrifft, bin ich weitgehend ratlos, wie es weitergehen wird-und ich fürchte, den meisten traditionellen Musikern geht es da

ähnlich. Die zu bewahrende koreanische Kultur hängt eben auch an gesellschaftlichen Zuständen, die zunehmend obsolet werden. Das konfuzianistische Denken in Hierarchien, mit dem das für die orale Vermittlung unerlässliche Meister-Schüler-Verhältnis aufs Engste verknüpft ist, kollidiert mit westlichen Vorstellungen von Demokratie, Freiheit und Individualität. Kreativität und Tradition sind nur unter höchsten Schwierigkeiten miteinander zu vereinbaren und derartige gelungene Versuche stoßen noch immer auf massive Widerstände von Musikfunktionären, wie man in jüngster Zeit anlässlich einer Inszenierung Achim Freyers am Nationaltheater(국립극장) beobachten konnte. Die gesellschaftliche Realität Koreas, eines hyperkapitalistischen und autoritären Systems, das von überaus aggressiven politischen Eliten und vom Großkapital beherrscht wird, hat Folgen für die Kultur und für die seelische Gesundheit der Menschen, die nicht einfach ausgeblendet werden sollten. Sonst wird die Verwüstung und Vereisung der Zustände fortschreiten, Korea sich immer mehr dem globalen Einerlei annähern und die gegenwärtige Sinnkrise vollends in den Verlust der kulturellen Identität übergehen. In dieser Hinsicht fordert selbst ein weitgehend ideologiefreies philosophisches Verstehen ein künstlerisches und gesellschaftliches Rebellionen der Kulturschaffenden geradezu heraus. Und umgekehrt: es obliegt den Kulturschaffenden geradezu, in dieser Situation Sinn zu konstituieren.

Dabei kann man sich gut an den alten Meistern der Neuen Musik, von Debussy und Ravel, Bartók, Strawinsky, Kodály und Martinů über Messiaen, Stockhausen und Ligeti oder Vertretern der amerikanischen Avantgarde wie zum Beispiel John Cage oder Harry Partch bis hin zu noch lebenden Komponisten wie Steve Reich, Walter Zimmermann, Peter Michael Hamel oder Manfred Stahnke, orientieren, von interessanten Pop-, Rock- und Jazzmusikern jetzt einmal ganz abgesehen. Von den Komponisten und Interpreten meiner Generation möchte ich nur, stellvertretend auch für manch andere nennenswerte Musiker, die (ehemals

Berliner) plain sound-Gruppe, bestehend hauptsächlich aus Wolfgang von Schweinitz, Marc Sabat, Stefan Bartling und Chiyoko Szlavnic, mit ihrer Reflexion asiatischer Musik in mikrotonal feinstens ausgehorchten Werken, und auf koreanischer Seite auf das Frühwerk von Yong Shil Park(박용실), einige Stücke von Bonu Ku(구본우) und von Yunkyung Lee(이윤경), die musiktheatralischen Experimente von Jaram Lee(이지람), sowie auf die gegliederten Verbindungen von koreanischen und europäischen Elementen in Produktionen des Ensembles Jeonggaakhoe(정가악회) hinweisen. Prinzipiell geglückt und in der Kulturvermittlung überaus wichtig scheinen mir auch die Ch'ang-gük-Produktionen(창극) für Kinder und Erwachsene des koreanischen Nationaltheaters(국립극장), wohlgemerkt aber auch nur deshalb, weil dieses zugleich auch eine Wanch'ang-P'ansori-Serie(완창완소리) und eine umfangreiche Nachwuchsförderung anbietet.

In philosophischer Hinsicht kann ich bei dieser Gelegenheit eigentlich nur so viel andeuten, dass mich die Werke und Gedanken von Niklas Luhmann, Bernhard Waldenfels oder Maurice Merleau-Ponty, also eher systemtheoretische und hermeneutische bzw. phänomenologische Entwürfe weitaus mehr beschäftigen und in der Sache weiterbringen als handlungsorientierte und idealistisch verbrämte Konzepte der Weltverbesserung.

Auch bezüglich der Ethik interkultureller Begegnung und des Schaffens im Spannungsfeld der Kulturen möchte ich mich auf die Bemerkung beschränken, dass meines Erachtens weder begründungs- und handlungsorientierte philosophische noch darauf basierende theologische Konzepte allzu viel taugen. Also weder das diskursethische Modell des kommunikativen Handelns von Habermas oder der transzendentalpragmatische Ansatz Apels, noch ein Argumentieren und Ausgleichen im Sinne eines "reflective equilibrium" wie bei Rawls, auch nicht das arg

naive Konzept eines "Weltethos" wie bei Küng, metaphysische Doktrinen wie die von Ratzinger oder normative Konzepte von protestantischer Seite helfen uns wirklich weiter, hier gewinnbringend zu operieren. Sie stellen idealistische und den Kommunikationsprozess idealisierende normative Herangehensweisen dar, die allenfalls unser Gewissen beruhigen, uns in Wahrheit aber auch nicht vom Problem befreien, Widersprüche und Aporien ertragen zu müssen. Auch tugendethische oder neo-utilitaristische Konzeptionen geraten schnell an ihre Grenzen. Vielversprechender scheinen mir hier Ansätze wie der Michael Stockers, der auch Motive und motivationale Strukturen wie Gefühle und Intuitionen als Kriterien berücksichtigt, die interkulturellen Erwägungen Wolfgang Welschs, Perry Schmidt-Leukels, Stefanie Rathjes oder die deskriptiv-hermeneutische und pneumatologisch orientierte Ethik des Zürcher Theologen Johannes Fischer. Aber es würde zu weit führen, den Gedanken an dieser Stelle weiter auszuführen. Gerne tue ich dies bei anderer Gelegenheit.

Vielleicht noch zwei Bemerkungen: fast so gefährlich wie die Verstocktheit dem Fremden gegenüber scheint mir eine Ideologie der Interkulturalität, in der diese zum Fetisch erhoben wird. Ich finde, man darf auch das Recht haben, bei sich und seinesgleichen zu bleiben, ohne deshalb sofort als reaktionär gebrandmarkt zu werden. Dass eine bessere Welt nur durch kulturellen Austausch herbeizuführen wäre, halte ich für eine Illusion, eine nicht ungefährliche Utopie mit Ansätzen eines neuartigen Kulturimperialismus. Auch macht die Simulation von Sprache als "Grammelot" noch keine Sprache und erst recht kein Gespräch. Man darf das Andere für sich selbst unter Umständen auch ablehnen oder ausschließen, wenn es niemandem schadet, die vermeintliche Integration aber Schaden zufügen könnte. Man muss nicht alles miteinander vermischen. Man muss auch nicht alles verstehen. Man kann auch das lieben, was man nicht versteht. Man kann es unter Umständen aber auch ignorieren oder auch ablehnen.

Und man darf, denke ich, auch weiterhin einem emphatischen Kunstbegriff anhängen, der meines Erachtens ein gutes Stück europäischer Identität ausmacht. Ob ausschließlich mit diesem Konzept heute noch gute Kunst zu machen ist, ist eine andere Frage, aber bloß in die historische Mülltonne gehört es meines Erachtens gewiss nicht.

Die zweite Bemerkung betrifft die Frage der Identität. Ich finde, bevor wir uns dem Gedanken des Weltbürgertums verschreiben, sollten wir noch einmal klären, wo unsere lokalen Wurzeln liegen. Das Problem der meisten Menschen, ob jung oder alt, ist nicht, dass sie ihre Kultur gegen eine fremde abzuschotten versuchen. Es besteht darin, dass sie kulturell überhaupt nicht verwurzelt sind. In dieser Hinsicht plädiere ich, beinahe stockkonservativ, für die Restitution von Werten des Bildungsbürgertums, wozu, bei aller Offenheit für neue Technologien, auch die Rückbesinnung auf traditionelle Kulturträger wie das Buch oder die Pflege von traditionellen Musizierarten, gehören sollten. Und in dieser Hinsicht plädiere ich auch für die Akzeptanz von Grenzen: Grenzen gehören zum Leben dazu, sie sind auch ein Zeichen von Demut und Respekt. Man kann sie produktiv überwinden, man kann sich aber auch in ihrem Schutzraum aufhalten und einen begrenzten Raum als Heimat erfahren.