

## Narrative Concepts of Music in Intercultural Discourse

Max Peter Baumann\*

In reference to the expressions of musical creation, appropriation, and transformation, what kind of individual or theoretical narratives are connected with the concept of intercultural encounters?

How are distinct musical patterns, forms, and structures, musical instruments, and performance practices of the “own” or “the foreign” cross-culturally transferred, imitated or creatively appropriated?

On the basis of exemplary discourse linked to intercultural exchanges between musical expressions of Korean and “Western” music styles, the article illustrates how individual composers see and interpret themselves. As an example of this intercultural exchange, the performance artist Dohee explains her composition *HonBiBaek San* (The Ritual of the White Mountain, 2011) as a fusion of Korean-shaman vocal tones with electronic sound patterns and the Western-oriented post-classical string quartet *Ethel*. A rather poly-cultural-Asian approach is articulated by Kim Jin-Hi in her reflection on the transcultural dance-music-drama *Dragon Bond Rite* (1997) in which Indian, Korean, Japanese and Balinese drums and dances are intertwined. In contrast to this, a type of bi-cultural concept is pursued by the composer Christian Utz (born in Munich) with his intercultural composition *together // apart* (2001). He intentionally employs Western and Korean musical instruments and elements to express a

---

\* Wuerzburg University, Germany

compositional “alterity” in the context of modern contemporary music.

The self-interpretation of composers locates, on an ongoing-basis, cultural origin as well as individual and personal memories in the context of bringing together distinct concepts of musical styles of different cultures. In the majority of cases, composers differentiate between the “own” and the “foreign” and the intercultural and poly-cultural forms of expression. But in a transcultural concept – as in Reinhard Flatischler’s project *Megadrum*, for example, where musicians from different parts of the world perform together and employ a variety of drums of the world—the identification of the cultural origin of instruments and styles is no longer of significance. What exclusively counts in their subjective narratives is the creative presence of a virtual plurality, way beyond the question of provenance and originality, since the musicians themselves refer directly to a common bond of music-making. Almost in a “spiritual experiment” the performers of *Megadrum* explain their sound performance as “music with no ego” by letting go and improvising.

As a rule, cultural studies try to summarize and generalize such individual self-interpretations of composers and their “subjective” reality concepts.

By objectifying these subjective realities from an outsider perspective, cultural theory has developed different cross-cultural narratives as, for example, the narrative of “cultural memory” by Jan Assmann, the narrative of interculturality by Adam R. Mall/Hamid Reza Yousefi, the narrative of transculturality by Wolfgang Welsch, and the narrative of hyperculturality by Han Byung-Chul. Han and Assmann give, for example, quite contradicting interpretations of the “objective” reality. On the one hand Han Byung-Chul, born in Korea, refers to the thesis of hyperculturality that has no reference to a historical memory; on the other hand the German Jan Assmann represents the thesis of the “cultural memory” of modern man who is still rooted in his or her cultural history.

Today, the complexity of the juxtaposition of various non-synchronously

evolved musical styles, performance-practices, and theories covers nearly all societal areas, national cultures, and even urban and rural peripheries. In accordance with the facts, a similar complexity applies to the theoretical narratives of intra-, inter- and trans- or hyperculturality. Each of these accentuates and emphasizes specific differences of the dynamic aspects of cultures, creativity, musical styles, and forms. If one outlines the narratives of cultural dynamics, most theoretical discourses always implies some changing perspective between “subjective” individual statements and generalized “objective” statements in the form of a continuous and recurrent reflection movement. The reflection proceeds from an *intracultural* discourse—as articulated by Dieter Senghaas in terms of “the conflict of the individual culture with itself”; then it broadens the perspective to an *intercultural* discourse in the conflict between different cultures (religions, languages, ethnicities, and musical styles). The exotic “foreign” gradually turns into the more politically correct “other” or the “new”, in the narrative concepts of the transcultural Self, We, and the Others, which do regard or disregard the culture of remembrance. In spite of the framework theories of “trans-”, “hyper-” or “metaculture”, conflicts and tensions between different musical styles and their representatives exist furthermore not only from the local or regional but also from the “ethnic” or national perspective as well as from the perspective of hybridization. The construct of the “own” is still perpetuated as distinct from “other” or “foreign” musical constructs, and it is still valid not only related to language but also to musical actions and forms, to styles, to individual composers, and to performers as well as to scholars.

## Narrative Konzepte zur Musik im interkulturellen Diskurs

Max Peter Baumann\*

Jeder Mensch, jeder Wissenschaftler, im Besonderen auch jede Musikologin oder jeder Musikologe,<sup>1)</sup> ist ein spezialisiertes Wesen mit spezifischen Erkenntnisinteressen. Das Interesse, Kenntnisse zu Musiken dieser Welt sich anzueignen, das Wissen darüber zu mehren und die dynamischen Prozesse in der Auseinandersetzung mit den eigenkulturellen (bekannten) und anderen (fremdkulturellen), noch nicht oder wenig bekannten Musiken und Musikstilen zu beschreiben, diese zu verstehen oder zu erklären-dies alles basiert bereits auf einer höchst spezialisierten und zugleich selektiven Wahrnehmung von Welt. Zum narrativen Kanon der musikwissenschaftlichen Methoden gehörten (1.) die phänomenologische Deskription (teilnehmendes Beobachten, Befragen, Protokollieren, Analysieren und Beschreiben), (2.) das empirische Erklären (auf der Grundlage von qualitativen oder quantitativen Daten), (3.) das gegenwartsbezogene oder historisch-hermeneutische Verstehen und/oder (4.) das kulturkritische (bzw. ästhetische) Bewerten von musikalischen Ereignissen in der Performanz und Rezeption von Klängen oder von musikbezogenen Artefakten (Instrumenten, Partituren, Schallaufzeichnungen). War die Musikologie des Hörsinnes als Musiksystematik einerseits bezogen auf die neurobiologische "Natur" des Hörens, so konzentrierte sich die Musikgeschichte in erster Linie auf das Hören als in der Geschichte verortete Erinnerungskultur(en). Das

---

\* 독일 뷔르츠부르크 대학교

1) Im Folgenden werden aus sprachlichen Gründen die Pluralformen jeweils geschlechtsneutral verwendet. Im Gender inkludierenden Sinne sind inhaltlich Musikologe / Musikologin, Musikhistoriker / Musikhistorikerin, Systematiker / Systematikerin etc. sowie alle Transgender einbezogen.

Hören mit Gegenwartbezug auf unterschiedliche "kulturelle" oder individuellen Kontexte war wiederum ein primärer Fokus der Ethnomusikologie.

Solche auf die Originalität von Methoden und Gegenstand bezogenen Narrativen von Musikgeschichte, Ethnomusikologie und Musiksystematik haben sich in Deutschland seit Guido Adlers Artikel über "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (1885)<sup>2)</sup> unentwegt perpetuiert, obwohl die Praxis sich längst in vielen Bereichen schon ganz anders und durchwirkt offenbart, da die Wirklichkeit nicht von ihrer Interpretation, der Beobachter/die Beobachterin nicht von dem Beobachteten isoliert werden kann. Darüber hinaus arbeiten Ethnomusikologen selbstreflexiv nicht nur in der "Feldforschung", sondern auch etwa beim Vermessen von Instrumenten mit akustischen bzw. empirisch qualitativen Methoden; er oder sie erarbeitet sich gegebenenfalls nicht nur archäologische sondern auch historische Quellen im Umfeld eines gegenwartsbezogenen oder abgegrenzten Untersuchungsgebietes, um darauf aufbauend sich wiederum auch etwa mit Fragen des immateriellen Kulturerbes auseinanderzusetzen, die selber wiederum zukunftsbezogene Voraussetzungen der Kultur- und Medienkritik implizieren. Analoges gilt von Musiksystematikern, bei denen systematische Untersuchungen etwa zur Natur des Hörens zugleich auch mit Fragen der kulturellen Konditionierung und des geschichtlichen Kontextes konfrontiert werden oder Fragen an die Musikgeschichte zugleich mit Erkenntnissen aus der oral-auralen Überlieferungstechnik der traditionellen Musik erweitert werden müssen. Nicht nur sind die Grenzen der Disziplinen inzwischen mehr und mehr entgrenzt und geprägt von "Austausch, Übergängen und Verflechtungen"<sup>3)</sup> zwischen mehreren Orten, Zeiten und Kulturen, sondern der Gegenstand selber, nämlich das individualisierte Hören auf die

2) Guido Adler: "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft," *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, S. 5-20.

3) Vgl. hierzu den Einleitungstext zum Symposium "Original oder Kopie? Rezeption und Aneignung von Musik: Korea & Deutschland", Seoul, 07.-08. September 2012, Seoul National University in Kooperation mit dem Goethe Institute, Seoul.

unterschiedlichen Narrativen der Musiken in der Welt<sup>4)</sup> wird zunehmend komplexer in der Vielzahl ihrer Ausdrucksformen und prozessualen Transfers von Musikgruppen, Musikstilen, Gattungen und Genres und den damit verbundenen Performanz-Dynamiken von unterschiedlichen sozialen und kulturellen Zeit-Raum-Kontexten. Unter Narrativen verstehe ich im weitesten Sinne alle jene Narrationen und "Interpretationen von Welt", wie sie sich sowohl im Wissenschaftsdiskurs, aber auch im besonderen Diskurs von Musiker/innen und Rezipienten offenbaren. Narrative sind Berichte, Erzählungen, Schlussfolgerungen und Ergebnisse, wie ein Sachverhalt gesehen, interpretiert, erklärt oder konstruiert wird. Narrative Konzepte beinhalten jedoch nicht nur verbale (gesprochene, geschrieben oder imaginierte), sondern auch mimische oder performative Ausdrucksarten, die im Musikmachen, im Tanz, im Ritual oder im Konzert "erzählerische" Inhalte nachahmen oder darstellerisch zum Ausdruck bringen. Die Logiken des Begründungszusammenhangs artikulieren das Erzeugen bzw. Nachvollziehen von Sinn aus ihren jeweils unterschiedlichen "subjektiven" oder "objektivierten" Erzählperspektiven heraus.

## 1. Zum Rahmenkonzept der interkulturellen Begegnung

Der wechselseitige Prozess in der Konfrontation von "Kultur A und B" (bzw. von bekannten und weniger bekannten kulturellen Elementen) kann im operationalen Sinn als interkulturelle Situation bezeichnet werden.<sup>5)</sup> In der Regel bezieht

4) Singular: das "Narrativ".

5) Konkret im Kontext der Tagung "Rezeption und Aneignung von Musik in Korea und Deutschland" bezieht sich Kultur A auf Korea und B auf Deutschland. Die allzu grobe Verallgemeinerung, was denn Kultur A oder B ist, ist allerdings nicht durchzubalten. Besser ist hier im operativen Sinne von differierten Musikstilen, Musikgattungen, Musikinstrumenten, Kompositions- und Überlieferungstechniken innerhalb der einzelnen Länder zu sprechen und wie diese untereinander intrakulturell oder auch interkulturell ausgehandelt werden. Vgl. hierzu in der konkreten Anwendung ein lateinamerikanische Fallbeispiels, Verf.: "The Charango as

sich diese interkulturelle Begegnung im Bereich der Musik auf einzelne Individuen oder kleinere und größere Musikgruppen. Polykulturell wird eine Situation besonders dann, wenn mehr als zwei differente Musikstile (z. B. A, B und C bzw. ihre verschiedenen stilistischen Ausdrucksformen) in eine kreative Wechselbeziehung zueinander gebracht werden. Der einzelne Musiker oder die einzelne Musikerin, die einzelne Musikgruppe, Zuhörer, Kulturschaffende usw. konfrontieren ihre eigenen musikalischen Erfahrungen, ihre "Selbstbilder" mit den Erfahrungen im Umgang mit einem oder mehreren "Fremdbildern", d.h. mit einem anderen oder mit mehreren anderen kulturellen Ausdrucksformen (Musikstilen). Der Einzelne reagiert gegenüber diesem "Anderen", dem "Fremden" oder "Neuen" entweder eher negativ verschlossen, eher selektiv-kreativ auswählend oder eher positiv aufgeschlossen.

Bei ablehnendem Verhalten gegenüber einer fremden Kultur oder einem anderen Musikstil (Musikgenre) kann eine übersteigerte Rückbesinnung auf die eigenen Kulturwerte und Verhaltensweisen erfolgen, was oft zu einer Neo-Ethnisierung, Gettoisierung, Re-Interpretation oder zu einem Isolationismus führen kann. In jedem Fall werden die eigenen Werte neu interpretiert. Bei zu offenem Verhalten gegenüber einer fremden Kultur(-Macht) kann es zu einer Auflösung der angestammten kulturellen Ausdrucksformen kommen. Was auf der einen Seite, von einer schwächeren Kultur B aus gedacht als De-Kulturation verstanden werden kann, wird oft von der dominanten Kultur A als Integration begriffen. Die Interpretationen der beiden Seiten sind also nicht deckungsgleich, sie unterscheiden sich in der Auffassung von Wirklichkeiten hinsichtlich ihrer Referenzbezüge. Zwischen beiden rigiden Einstellungen, (1.) Ablehnung anderer "fremder" musikalischen Ausdrucksformen auf der einen Seite oder (2.) vollständige Offenheit

---

Transcultural Icon of Andean Music," *Trans, Revista Transcultural de Música* 8, 2004 ([www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music](http://www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music)). Für alle Hinweise auf einzelne Webseiten gilt hier und im Folgenden: aufgerufen am 20. 12. 2012.

auf der anderen Seite, liegt (3.) die selektive oder flexible Haltung, die zur Kulturverbindung, Kulturverschmelzung und Stilverschmelzung zwischen A und B tendiert, d.h. zu einem Aushandeln zwischen denjenigen Ausdrucksformen, die als "eigene" und einem "anderen" zugehörig verstanden werden. Dieser Prozess der Trans-Kulturation (bzw. Fusion, Hybridisierung, oder Kreolisierung) von Kulturelementen unterschiedlicher Provenienz, kann wiederum nach dem Prinzip der Einstellung in drei Grundtypen eingeteilt werden: (3.1) in die Einstellung der Kompartimentalisation, (3.2.) in die des Synkretismus und (3.3.) in die der Transformation. In der einen Person oder in einer Musikgruppe können durchaus mehrere oder alle diese grundlegenden Verhaltensmodelle zeitlich nacheinander oder auch gleichzeitig vorhanden sein.<sup>6)</sup>

## 2. Narrative Konzepte der interkulturellen Selbstinterpretation (Aspekte der "subjektiven" Wirklichkeit)

Interkulturelle Auswahl, Aneignung<sup>7)</sup> oder Ablehnung, (Re-)Interpretation oder Transformation sind erkennbar in Narrativen der "Selbstkundgabe" individueller Musiker, Musikgruppen- und Zuhörergruppen oder Musikvermittler. Die Äußerun-

---

6) Unter Kompartimentalisation kann als einfachste Form etwa das bi-musikalische Verhalten verstanden werden, wo zwei musikalische Sprachen gleichwertig nebeneinander existieren. Im Synkretismus sind die additiv oder qualitativ zusammengeführten musikalischen Elemente aufgrund ihres "kulturellen" bzw. musikalischen Hintergrunds noch identifizierbar. In der Transformation haben sich Stile oder Performanz-Praktiken zu neuen Ausdrucksformen entwickelt, welche die identifizierbaren Formen der kulturellen Herkunft hinter sich gelassen haben. Vgl. hierzu eine ausführlichere Darstellung zu interkulturellen Musikkonzepten, Verf.: "Kulturelle Vielfalt [b]ühnend gestalten". In: *Kultur der Schule-Schule der Kulturen*, Hrg. von Julia Wörwas, Paul Hürder und Derlef Sembill, Boltmannweiler, Hohengehren: Schneider Verlag, 2012, S. 131-145.

7) Zur einfachsten Form der Aneignung gehört die Imitation wie z.B. wenn ein koreanischer Mädchenchor ein bayrisches Jodellied perfekt einstudieren ([www.youtube.com/watch?v=1k86Y8pYas8](http://www.youtube.com/watch?v=1k86Y8pYas8)) oder wenn nicht-koreanische Studentinnen der Freien Universität Berlin einen Fächertanz mit all seinen Details einstudiert ([www.youtube.com/watch?v=vvm5bRNTz2Q](http://www.youtube.com/watch?v=vvm5bRNTz2Q)).

gen beziehen sich als Selbstinterpretationen gleichsam auf den Mikrokosmos des "Selbst" in Relation zu den makrokosmischen "Klängen des Universums".<sup>8)</sup> Als Beispiel sei etwa die Performanz-Künstlerin Dohee Lee genannt, wenn sie sich über ihre Komposition *HonBiBaek San* (*The Ritual of the White Mountain*, 2011) beispielhaft äußert und darlegt, wie sie im asiatisch-westlichen Kontakt koreanisch-schamanische Gesangspattern einerseits mit elektronischem Sound verbindet und andererseits das Ganze für das in New York wirkende postklassische Streichquartett *Ethel* komponierte.<sup>9)</sup> Klänge sind für sie eine Art "Vokabular des Universums", kosmische Vibrationen durch die ihre Kompositionen kommunizieren, gestaltet und geformt werden.<sup>10)</sup>

Einen vielseitigen asiatisch-polykulturellen Ansatz bekundet Kim Jin-Hi, bekannt für ihre Performanz *Digital Buddha* (für elektrische *komungo*)<sup>11)</sup> und u.a. auch für Zusammenwirken mit dem deutschen Jazz-Gitarristen Hans Reichel (1949-2011) in *Kumunguitar*<sup>12)</sup> sowie für ihr transkulturelles Tanz-Musik-Drama *Dragon Bond Rite* (1997). Über letzteres berichtet sie von sich selbst:

8) Zur Gesellschaft als subjektive und objektive Wirklichkeit vgl. Joachim Willems: *Interkulturalität und Interreligiösität*. Interkulturelle Bibliothek, 126, Nordhausen: Traugott Bautz, 2008, S. 23-32. Willems interpretiert diese "Wirklichkeiten" in Anlehnung an Peter L. Berger und Thomas Luckmann's: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, 17. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer, 2000.

9) Ihre Mitglieder sind alle an der Juilliard School ausgebildet. Ethel wurde 1998 gegründet und besteht aus den Künstlern Cornelius Dufallo (Violine), Dorothy Lawson (Cello), Jennifer Choi (Violine) und Ralph Farris (Viola)(Website: [www.ethelcentral.dreamhost.com/](http://www.ethelcentral.dreamhost.com/)).

10) Dohee Lee: *Composing HonBiBaek San (The Ritual of White Mountain)* (Meet the Composer Studio: ([www.youtube.com/watch?v=R8tgQL6xULs](http://www.youtube.com/watch?v=R8tgQL6xULs))). Lee komponierte das Ritual für das ETHEL Streichquartett. Die Performanz wurde am "Three City Dash Festival in April" 2011 uraufgeführt.

11) *Digital Buddha for komungo (geomungo/electric komungo and video mundals* (DVD Excerpt from a full evening performance, Swing Space, NYC, Dec. 2006. *Living Toes* 2006).

12) *Kumunguitar: ¿What Now? 1993* (WN0012): Jin Hi Kim, *komungo*, electric komungo; Elliot Sharp, double-neck guitar bass, saxophone; Derek Bailey, guitar; Henry Kaiser, electric guitar; Eugene Chadbourne, banjo; Hans Reichel, electric guitar; David First, electric guitar. (<http://efi.group.shef.ac.uk/labels/various/wn0012.html>). Vgl. zudem Kim Jin-Hi: "Asia as Silent Soul in the West," *La Folia Online Music Review* 1999([www.lafolia.com/archive/kim/kim199911dancing.html](http://www.lafolia.com/archive/kim/kim199911dancing.html)); dieselbe: "Komungo," *La Folia Online Music Review* 2011([www.lafolia.com/archive/kim/kim201108komungo.html](http://www.lafolia.com/archive/kim/kim201108komungo.html)).

“Ich verwendete indische und koreanische Trommeln als Basisrhythmen, während japanische und balinesische Trommeln sich freier entfalten dürfen. Sechs verschiedene rhythmische Zyklen wurden mit den vier asiatischen Trommeln entwickelt. Trommeln wurde zum strukturellen Rahmen (als *yang*-Element) kontrastiert mit der Individualität der Stimmen (als *yin*-Element). Ich kreierte die vokalen Timbres auf der Basis des Konzepts ‘lebendige Töne’-jeder Ton lebt, verkörpert seinen individuellen Stil, seine Form und Textur. Ich arrangierte die vokalen Teile dergestalt, dass der gleiche Text in ihren eigenen persönlichen Sprachen von einem japanischen *nō* Sänger, einer koreanischen *kagok* und *p’ansori* Sängerin, einem indonesischen *chlang* Sänger und einem turinischen Kehlkopfsänger zum Ausdruck gebracht werden können.”<sup>13)</sup>

Ein direkt bi-kulturelles Konzept ganz anderer Art verfolgt dagegen der in München geborene Komponist Christian Utz, der mit seiner CD *Transformed* bewusst Musik für westliche und asiatische Instrumente nutzt, um durch diese im Kontext moderner zeitgenössischer Musik eine auskomponierte “Alterität” darzustellen. In seiner “interkulturellen Komposition” *together // apart* (2001) für *kayag ūm*, *taeg ūm*, *saenghwang*, violoncello, piano und live-electronics setzt er sich inhaltlich, mit einzelnen Naturklängen wie Steinen, Regen, Bambus und vor allem mit den Klangfarben koreanischer Musikinstrumente auseinander. “Schichtung von unterschiedlichen Pulsationen und Tempi” sowie von strukturellen Modellen mit einem Satz aus der der Hofmusiksuite *Yongsan Hoesang* und der Duokomposition *Together* von Isang Yun greifen ineinander. Nach Utz handelt es sich hierbei um

“Versuchsanordnungen zur musikalischen Erkundung von Verknüpfungen, Koinzidenzen, Unvereinbarkeiten, Konflikten zwischen asiatischen und europäischen Hör-, Denk- und

13) Kim Jū-Hi: “Living Tones: On My Cross-cultural Dance-music Drama *Dragon Bond Rise*,” *the world of music* 45(2), 2003, S. 127–31 (Zitat, S. 130, aus dem Englischen übersetzt, Verf.), Eine kurze Autobiographie von Kim Jū-Hi s. Website ([www.lafolia.com/archives/kim2001063korungo.html](http://www.lafolia.com/archives/kim2001063korungo.html)).

Schreibweisen, zwischen Text und Musik, zwischen abstrakter Struktur und (politischer, sozialer, psychologischer) Wirklichkeit.<sup>14)</sup>

In einem erweiterten, transkulturellen Konzept, wie es Reinhard Flatischler<sup>15)</sup> mit seinem Projekt Megadrumms verwirklicht, setzt sich das Ensemble aus Musikern aus verschiedenen Ländern zusammen. Ihre Mitglieder musizieren miteinander auf den unterschiedlichsten Trommeln der Welt, aber eine Verortung der Instrumente und der Stilmittel ist nicht mehr gefragt; es gilt allein die schöpferische Präsenz der virtuellen Pluralität jenseits der Frage von Herkunft und Authentizität. Das Kreativ-Neue wird auf einen gemeinsamen Grund allen Musizierens bezogen. Gleichsam in einem "spirituelles Experiment" wird die Klangperformanz zu einer "Musik ohne Ego", in der man sich gehen lässt und improvisiert<sup>16)</sup> auf dem "musikalischen Weg menschlicher Weiterentwicklung".<sup>17)</sup>

14) Christian Uz.: CD *Transformed: Music for Asian and Western Instruments 2001-2006*, Regensburg : Spectral 2008 (SRL4-08028). Zaar, s. Beibehft, S. 3. Die Komposition *apart // together* wurde vom Contemporary Music Ensemble Korea unter der Leitung von Hamish McKeck aufgeführt. Mitwirkende waren Yi Ji-young (*Koryu-gum*), Kim Joong-seung (*taegum*), Lee Hyang-hee (*sienghwang*) und Park Jeung-min (Violoncello). Siehe des Weiteren zu den zuvorangeführten Hinweisen auch den Kommentar im Beibehft zur CD von Jörn Peter Hinkel, daselbst, S. 7-8.

15) S. [www.taketina.com/](http://www.taketina.com/), Reinhard Flatischler, geboren in Österreich ist inzwischen vor allem aktiv in Deutschland. Er hat zudem ein ganzes Netzwerk in Europa, Nordamerika und Australien für seine Rhythmus-Pädagogik aufgebaut: "Die TakeTiNa Rhythmus-Pädagogik ergänzt die Vielfalt vorhandenen musikalischen, psychologischen und neurobiologischen Wissens mit neuen Sichtweisen und einer Terminologie, die sich an Naturphänomenen orientiert. Sie ist ein ganzheitlicher Weg zum Lernen von Trommeln und eine unerschöpfliche Quelle für das Komponieren und Arrangieren von Musik. Der Lernende bekommt direkten Zugang zu den Rhythmuswelten Afrikas, Asiens, und Lateinamerikas, aber auch europäischer Musik, Jazz oder Hip Hop können aus ihrer Eigenart verstanden werden." "Ansatz Rhythmus-Patterns einzustudieren, wird der Lernende direkt zur Erfahrung elementarer musikalischer Bausteine geführt, die im Bewusstsein jedes Menschen verankert sind" (Zitate s.). Zum Einsatz kommen auch koreanische Trommeln und man orientiert sich hierbei im transkulturellen Sinn vor allem an dem Paradigma der virtuellen Pluralität im Sinn der Vielfalt rhythmischer "Naturphänomene" und weniger an kulturell überlieferten Basiskonzepten.

16) S. Website Megadrumms-Video (<http://www.taketina.com/videos/>).

17) S. [www.taketina.com/](http://www.taketina.com/).

Solche "Selbstbekundungen" über Videoclips, Internetseiten oder CD-Kommentare, wie sie hier nur exemplarisch dargestellt werden können, verorten laufend kulturelle Herkunft und individuelle und persönliche Erinnerungen im Kontext von musikstilistisch differenter Konzepten. Zeitlich sind ihnen bereits unterschiedliche Hörerfahrungen vorausgegangen, die über Konzerte, Schallplatten, Rundfunk und Lehrerfortbildungsprogramme vor allem in den Nachkriegsjahren auch in Deutschland als besondere Programme zum Thema "außereuropäische Musik" veranstaltet, konzipiert und durchgeführt wurden. Ohne diese langfristig wirkenden interkulturellen Bewegungen ist die postmoderne Neuorientierung im Dialog der Musikkulturen kaum zu verstehen. Bereits 1973 gastierte z. B. das koreanische Hoforchester aus Anlass der "Tage außereuropäischer Musik" in Berlin. Veranstalter waren das Internationale Institut für Traditionelle Musik<sup>18)</sup> in Zusammenarbeit mit den Berliner Festwochen. Anlässlich des "Festivals traditioneller Musik 1980" zum Thema "Maskentänze" trat das Pongsan Maskentanz-Drama-Ensemble in Berlin, Bonn, Erlangen, Freiburg und München und Stuttgart auf. 1981 organisierte das Berliner Institut *kayagŭm*-Konzerte, und es folgte das große "Festival traditioneller Musik 1985" unter dem Gesamthema "Korea", wiederum in Zusammenarbeit mit den Berliner Festspielen und in Verbindung mit "Horizonte", dem 3. Festival der Weltkulturen. *Sanjo, p'ansori, sinawi, samulnori, chongak, kungjung myong, minsok myong, yongsanjae, ssikkim-kut* sowie neue

---

18) Gegründet wurde die Institution 1963 unter dem Namen Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation (IICMSD) und umbenannt 1992 in Internationales Institut für Traditionelle Musik (IITM). Neben dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD ("Artist in Residence") und dem "literarischen Kolloquium" gehörte es zu den drei Institutionen, die bezogen auf Theater, Literatur und Musik anderer (fremder) Kulturen bewusst den grenzüberschreitenden Dialog im Blickpunkt hatten. Man war bemüht, den Austausch zwischen Musikern, Ensembles und Wissenschaftlern zu fördern. Das IITM fungierte als beratendes Gremium des Internationalen Musikrats (UNESCO) und war zugleich auch Mitglied im *Extra-European Arts Committee* (EEAC) und unterhielt besondere Beziehungen zum *International Council for Traditional Music*, zur *Society for Ethnomusicology* (SEM) zum *European Seminar in Ethnomusicology* (ESEM) und zum Deutschen Musikrat (DMR).

Kammermusik aus Korea von Yun Isang, Paik Byung-dong, Chin Unsuk, Yi Manbang, Lee Sung-Jae, Kang Sukhi und Kim Chung Gil bildeten den Kernbestand der Veranstaltungen.<sup>19)</sup> Die *Yongsanjae* Totengedenkzeremonie wurde von der Koreana Art Company später auch in Bühnenform als *Yongsanjaekbeop "Nirvāna"* für internationale Konzerttourneen weiterentwickelt. Mittlerweile ist *Yongsanjae* auch zum immateriellen UNESCO-Kulturerbe erklärt worden.<sup>20)</sup> Begleitet wurden solche Konzerte und traditionellen Festivals jeweils auch durch Auftritte der Künstler in Schulen und Workshops sowie in Rundfunkübertragungen. Zu einzelnen Anlässen erschienen zudem Programmhefte, Publikationen und Artikel, wie etwa ein Sammelband als *Einführung in die Musiktradition Koreas* (1985).<sup>21)</sup> Die vom Berliner Institut lange Zeit herausgegebene Zeitschrift *the world of music* widmete sich in mehreren Artikeln immer wieder der koreanischen Musik, insbesondere aber auch in seinen speziellen Themenheften wie *Korea* (1985),<sup>22)</sup> *Music and Politics on the Korean Peninsula* (2007)<sup>23)</sup> und *Ensemble in the Contemporary Korean Soundscape* (2012).<sup>24)</sup> Auch

19) Das Institut organisierte unter der künstlerischen Leitung von Habib H. Youma Konzerte in Baden-Baden, Berlin, Bonn, Bremen, Frankfurt, Hannover, München, Stuttgart, Unna und Weikersheim. Das Festival selber war ein gemeinsames Projekt des Extra-European Arts Committee, des Holland Festivals, Maison des Cultures du Monde (Paris), Commonwealth Institute (London), der Ateliers d'Ethnomusicologie (Genf), der Associazione Teatri Emilia Romagna (Modena), sowie des Centro die Ricerche per il Teatro (Mailand). Die koreanischen Gruppen gingen auch weiterhin auf Tournee in den entsprechenden Ländern der Mitveranstalter. Vgl. hierzu die ausführliche Dokumentation zum Programm, hrsg. vom Internationalen Institute für vergleichende Musikstudien: *Festival traditioneller Musik, 85: Korea*. Berlin: Internationales Institut für vergleichende Musikstudien 1985. 1989 veranstaltete das Institut in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung ein weiteres p'ansori-Konzert.

20) 2009 in die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes aufgenommen ([www.unesco.org/culture/ich/index.php?tg=en&pg=00011&rl=00186](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?tg=en&pg=00011&rl=00186)).

21) Hrsg. Wolfgang Burde (Mainz: Schott Verlag). Vgl. zudem die von Alain Daniélou am Berliner Institut hrsg. LP *Korean Music* der UNESCO Collection "MusicalSources" (Philips 6586 011 SEL100 208) und die Musikkassette *Korea: Shinswi and Samulnori*.

22) vol. 27(2), 1985.

23) vol. 49(3), 2007.

24) *the world of music, new series* vol. 1(1), 2012. Ein detaillierte Auflistung von Artikeln und

bei zahlreichen größeren Festivals, wie etwa beim Tanz- und Folk Festival von Rudolstadt im Jahre 2010 oder beim Folk Festival der European Broadcasting Union (EBU)<sup>25)</sup> waren koreanische Ensembles vertreten und riefen beim Publikum immer eine große und begeisterte Resonanz hervor.

Seit Ende der 1980er Jahre schon wurden zahlreiche koreanische Zen-Zentren und Tempel in Deutschland gegründet und bieten inzwischen eine vielfältige interkulturelle Begegnung an, wobei Meditation, Sutra-Rezitationen und Dharma-Chor eine zentrale Stelle innehalten.<sup>26)</sup> Eine herausragende Rolle als "Begegnungsstätte und Ort der Kulturvermittlung" für Deutschland spielt inzwischen ohne Zweifel das Koreanische Kulturzentrum in Berlin:

"In einem abwechslungsreichen Programm werden dem Publikum sowohl traditionelle koreanische Musik (Kugak) als auch neue Musik auf alten koreanischen Instrumenten präsentiert. Zum Programm gehören aber auch Konzerte beliebter Genres wie Jazz, koreanische Folklore und Fusion, in denen populäre Elemente der Unterhaltungsmusik auf die Wurzeln der alten koreanischen Musik treffen."<sup>27)</sup>

---

Abstracts zur Musik Koreas in der englischsprachigen Zeitschrift vgl. Verf., *the world of music bibliography. Index, Contents, and Abstracts 1959-2010*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2012 [= *the world of music* vol. 53(1-3), 2011, S. 1-712].

25) Vgl. das Programmheft der Korea Sanjo Society (Hg.): *Musk: Schamanische Ritualmusik. Die Erweckung des kreativen Geistes durch eine intensive Perkussions-Performance, 2010 TFF Rudolstadt fundl. 31, EBU Folk Festival*. Berlin: Koreanisches Kulturzentrum, 2010.

26) Ein Überblick zu den verschiedenen koreanischen Zen-Schulen gibt die Deutsche Buddhistische Union e.V. (DBU) mit Sitz in München (Dachverband der Buddhisten und buddhistischen Gemeinschaften in Deutschland [www.buddhismus-deutschland.de](http://www.buddhismus-deutschland.de)) sowie der Zen Guide Deutschland ([www.zen-guide.de](http://www.zen-guide.de)). Zu den wichtigsten koreanisch basierten Zentren gehören Yun Hwa (Lotus Blume) Dharma Sa, mit Zentren in elf deutschen Städten (ab 1988 in Frankfurt a. M. und Rhein-Isuhr), geleitet und gegründet von der obersten Matriachin Ji Kwang Dae Poep Sa Nim ([www.korussangha.org/en/locations/deutschland/](http://www.korussangha.org/en/locations/deutschland/)); die Kwan-um Zen-Schule Deutschland e.V., gegründet von Seung Sahin, ab 1990 in fünf Städten Deutschlands ([www.kwanumzen.de/](http://www.kwanumzen.de/)); der Bo Mun Sa Verein, Berlin e.V., geründet von Byong Ol Seunim 1992 in Berlin ([www.bomunsa.de/](http://www.bomunsa.de/)); das Hanmaum Zen-Zentrum in Kaarst, 1996 gegründet von Daehaeng Seunim ([www.hanmaum-zen.de/](http://www.hanmaum-zen.de/)) sowie seit 1998 das Internationale Zen-Young San Seong Do Seunim (<http://international-zen-temple.de/>).

Erst neulich, im Jahre 2012, organisierte das Kulturzentrum eine Deutschland-Tournee in den Städten Berlin, Hamburg, Stuttgart und Köln mit Liedern aus verschiedenen koreanischen Provinzen (*minyo*), Musik schamanistischer Zeremonien (*sinawi*) und mit Kammermusik-Konzerten (*sanjo*, *byeongchang* und *pansori*).<sup>28)</sup>

Wie man sieht, was als "außereuropäische Musiktage" im letzten Jahrhundert begann, entwickelt sich zusehend zu spezielleren Festivals einzelner Länder, später auch Regionen oder einzelner Gattungen und einzelner Musikinstrumente wie "Zithern der Welt" oder "Magic Voices"<sup>29)</sup> Die Wahrnehmung interkultureller Zusammenhänge veränderte sich im Laufe der Jahrzehnte durch eine intensiviertere Möglichkeit, sich mit anderen Musiken der Welt eingehender und spezifischer auseinanderzusetzen. Vorausbedingungen waren über viele Jahre verstreut Konzerte, Rundfunk, Schallplatten-, CDs-, und Fernsehproduktionen und das Internet. Eine Vielfalt von Möglichkeiten ergab einen nachhaltigen interkulturellen Zugang zu Musiken der Welt, der sich erst über die Jahre durch Tourneen und Technologie einerseits und andererseits durch die interkulturelle Verständigung im Dialog der Kulturen mit ihren Musikern /innen entwickeln konnte. Heute sind es vermehrt einzelne *samulnori*-Ensembles in mehreren Städten Deutschlands, wie sie etwa auch beim Karneval der Kulturen<sup>30)</sup>

27) Vgl. die Website des Koreanischen Kulturzentrums ([www.kulturkorea.org/de](http://www.kulturkorea.org/de)); das Zitat s. [www.kulturkorea.org/de/ueber-uns/wer-wir-sind-und-was-wir-tun.html](http://www.kulturkorea.org/de/ueber-uns/wer-wir-sind-und-was-wir-tun.html). Zum Klassikboom der westlichen Musik in Korea und zum Ansturm von koreanischen Künstlern auf den internationalen Musikwettbewerb vgl. Hoo Nam Seelmann: "Klassikboom in Ostasien: Eine ungewöhnliche Liebesgeschichte". *Neue Zürcher Zeitung* (Bühne und Konzert) vom 14. 08. 2012 ([www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne\\_konzert/eine-ungewoehnliche-liebesgeschichte-1.17477603](http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne_konzert/eine-ungewoehnliche-liebesgeschichte-1.17477603)).

28) Kulturabteilung der Botschaft der Republik Korea (Hg.), "*Explosion der Gefühle: Zwei Konzerte mit Musik koreanischer Volks-traditionen, Die Folk Music Troupe des National Gugak Centers Seoul auf Deutschland-Tournee in Hamburg, Stuttgart, Berlin und Köln*". Berlin: Koreanisches Kulturzentrum, 2012.

29) Man vgl. zudem auch verschiedene andere Festivals in Deutschland, wie etwa das KlangWelten Festival von Rüdiger Oppermann, bei dem auch koreanische Musikgruppen mitwirkten, so etwa die Gruppe Samulnori Noreumachi. Rüdiger Oppermann: *KlangWelten, 25 Jahre Dialog der Kulturen*, 2 Bde. Baden-Baden: KlangWelten-Verlag, 2011 (inkl. CDs und DVDs).

30) Vgl. z. B. [Samulnori.de](http://Samulnori.de) ([www.samulnori.de/ref.html](http://www.samulnori.de/ref.html)).

ins Rampenlicht treten oder K-Pop Fans, K-Pop *live*, Kpop Radio und *K-Pop Flashmob*-Ereignisse,<sup>31)</sup> die im Zuge der *Korean Wave (hallyu)* in ihrer Beliebtheit Jugendliche in Berlin, Hamburg, München und deutschlandweit zum Mithören und Mitmachen animieren und in ihren Bann ziehen. Laut *Berliner Zeitung* soll während der Silvester-Party 2012 unter anderen auch “der größte Tanz-Flashmob der Welt zu ‘Gangnam Style’ stattfinden, dem Youtube-Hit von Psy”.<sup>32)</sup>

Die Vielfalt des gegenwärtigen Musikangebots, in Konzerten auf Tonträgern und im Internet, ist eine Selbstverständlichkeit geworden, die vor 50 Jahren keineswegs schon so alltäglich war. Wurden früher die “Selbstkundgaben” in der Regel indirekt in Programmheften als “Übersetzung” übermittelt, ist heutzutage der direkte Zugang zu Äußerungen der Künstlerinnen und Künstler über deren Selbstdarstellungen in Videoclips direkt erfahrbar. Die Angebotsvielfalt von heute bringt die diskursiven Narrativen unmittelbar und selbstreflexiv zum Tragen, auch etwa unter dem speziellen Blickwinkel der interkulturellen Auswahl, Aneignung und Transformation von Musik und Musikstilen und nicht zuletzt auch im Wechselverhältnis der beiden Länder Korea und Deutschland.

### 3. Narrative Konzepte der Fremdinterpretation (Aspekte der “objektivierten” Wirklichkeit)

Begegnungen sind geprägt von Erzählungen. Künstlerinnen und Künstler erzählen und interpretieren sich selber (Selbstkundgabe). Zugleich ist aber auch der

31) S. z. B. K-Pop-Meetings-Germany ([www.facebook.com/pages/K-Pop-Meetings-Germany/107949399909045](http://www.facebook.com/pages/K-Pop-Meetings-Germany/107949399909045)); zur koreanischen Musikwelt s. KoME World ([www.kome-world.com/de/](http://www.kome-world.com/de/)); Kpop Radio ([kpop.radio.de/](http://kpop.radio.de/)); K-Pop Wikipedia ([en.wikipedia.org/wiki/K-pop](http://en.wikipedia.org/wiki/K-pop)).

32) Jonas Rast: “Gangnam-Style-Flashmob zu Silvester”, *Berliner Zeitung*, 20. 12. 2012 (<https://www.berliner-zeitung.de/berlin/silvester-in-berlin-gangnam-style-flashmob-am-brandenburger-tor,10809148,21157726.html>).

kulturwissenschaftlich geprägte Wunsch da, die einzelnen Erfahrungen und Beobachtungen in einem größeren Zusammenhang zu sehen. In Theorien der interkulturellen Begegnung etwa wurde und wird dies durch unterschiedliche Autoren, auch in der zeitlichen Staffeung von Moden und Methoden verschieden wahrgenommen.<sup>33)</sup> Im Unterschied zu den individuell vorgetragenen Selbstkundgaben sind solche "Fremdkundgaben" als verallgemeinernde Aussagen über das Spezifische einzelner Kulturen oder Musikstile und ihrer dynamischen Wechselbeziehungen in der Regel schwieriger zu fassen. Als philosophischtheoretische Narrative sind es zusammenfassende Interpretationen von dynamischen Wirklichkeitsausschnitten, die gleichsam in der Beschreibung zeitlich eingefroren werden und sich in der Regel auch auf die qualitative, seltener quantitative Sichtung von Selbstkundgaben beziehen. Als Beschreibungen der objektivierten Wirklichkeit beziehen sie sich in der Regel auf die Deskription von habitualisierten Handlungsmodellen, auf ihre Rollenträger, Institutionen und (Kultur-)Programme. Im Grunde genommen beschreiben solche "Kundgaben von außen", wie die gesellschaftliche Ordnung für Menschen zu einer "objektivierten" Wirklichkeit des Eigenen oder des Anderen wird.<sup>34)</sup> Hierbei basieren diese eher makrokosmisch orientierten Beschreibungen bereits auf den Narrativen früherer Kontexte, vermittelt etwa durch interpretierte Kontexte von historischen Migrationen, Kontexte von Eroberungskriegen und Kolonialismus und - beschleunigt inzwischen - auch durch die narrativen Kontexte der Mediamorphosen<sup>35)</sup> sowie der allgemeinen Globalisierung.

33) Man denke an die zahlreichen wechselnden methodischen und philosophischen Narrativen im Verbund etwa von Evolutionismus, historischer Hermeneutik, Dialektik, Funktionalismus, Strukturalismus, Konstruktivismus, oder von Narrativen der Postmoderne, des *Cultural Turn* usw.

34) Vgl. Joachim Willems (wie Anm. 8), 2006, S. 27. Zurecht weist Willems auf den Umstand hin, dass das, was "in interkulturellen Situationen von den Handelnden als Kultur identifiziert wird, und das, was in einer Außenbeschreibung als Kultur identifiziert wird, voneinander abweichen kann," (S. 143). Dies entspricht in etwa der etischen (kulturrinnanenren) und der emischen (kulturemarenten) Sichtweise, was sich im polykulturellen Verhältnis als Problemlage allerdings noch potenziert.

35) Zum Begriff der Mediamorphose s. Kurt Blaukopf: "Legal Policies for the Safeguarding of Traditional Music: Are they Utopian?", *the world of music* 32(1), 1990, S. 126.

Solche generalisierenden Zusammenfassungen versuchen auf kulturwissenschaftliche Weise die objektivierbare Wirklichkeit von außen zu strukturieren, wie es gegenwärtig etwa mit den geläufigen Narrativen der Intrakulturalität, der Interkulturalität und der Transkulturalität geschieht. Die Komplexität des Nebeneinanders in der Gleichzeitigkeit ungleichzeitig entstandener Musikstile und Performanz-Praktiken hat nahezu alle Bereiche der Gesellschaften, der Nationalkulturen und insbesondere der urbanen und ruralen Umfelder erfasst. Gleiches gilt natürlich auch von den theoretischen Konzepten zur Intra-, Inter- und Transkulturalität, die wiederum in einem Neben- und Ineinander die Aspekte in der Dynamik von Kulturen und Musikstilen unterschiedlich artikulieren und betonen.

Der in Seoul geborene und heute in Deutschland lebende Philosoph Han Byung-Chul ging in dem Narrativ noch einen Schritt weiter und interpretiert z. B. die gegenwärtige postmoderne Welt bereits als Hyperkultur (in Analogie zum Hypertext im Internet): "Hyperkulturell ist das abstandslose Nebeneinander unterschiedlicher kultureller Formen. ... Unterschiedliche kulturelle Formen, Vorstellungen, Klänge und Gerüche, die sich aus ihrem ursprünglichen Ort gelöst haben, bieten sich an in einem grenzen-losen Hyperraum." Die Hyperkultur hat "wenig Erinnerung an die Herkunft, Abstammung, Ethnie, oder Orte; ihr fehlt die "dialogische Innerlichkeit",<sup>36)</sup> ihr fehlen sowohl "Originalität" als auch "Echtheit", sowohl "personale" als auch "materiale Authentizität."<sup>37)</sup> Hyperkultur ist für ihn

36) Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Berlin: Merve Verlag, 2005, S. 59-62, 73.

37) Vgl. hierzu Sybille Krämers Begriff der "materialen Authentizität", als deskriptiver Begriff für die Eigenschaft eines (musikalischen) Produkts, dessen "Urheber sich ermitteln und identifizieren lässt" in Abhebung zur "personalen Authentizität" in der eher normativen Definition von "Echtheit und Glaubwürdigkeit einer Person" mit Bezug auf dessen Übereinstimmung von Innerlichkeit und äußerer Performanz, Sybille Krämer: "Zum Paradox von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung", in Michael Rössner und Heidemarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2012, S. 15-26 (hier S. 15-20).

cher zerstreut und beruht im Wesentlichen auf “einem dichten Nebeneinander unterschiedlicher Vorstellungen, Zeichen, Symbole, Bilder und Klänge. Sie ist eine Art kultureller Hypertext” in dem man browsst. Es ist ein hyperkulturelles Hiersein, ein “auraloses Hier und Jetzt”, “Akkumulation, Vernetzung und Verdichtung”, wo alles bereits “im Präsens verfügbar” ist, wo “eine Bereitschaft zur Differenz, zum Neuen” angesagt bleibt, und der “Konsum” selber “eine Praxis der Aneignung in Form des “Login” gekennzeichnet ist. “Die Hyperkultur kennt” nach Han Byung-Chul “das ‘ganz Andere’ nicht, gegenüber dem man Scheu oder Schrecken empfindet. Und das Fremde weicht dem Neuen.”<sup>38)</sup> In der virtuellen Hyperkultur des Surfens und Browsens ist letztlich alles bereits eine Kopie oder - könnte man noch ironisierend ergänzen - eine “Raubkopie”, die nach dem Ursprung gar nicht mehr fragt. Der “vorangehende (‘andere’?) Wirklichkeitsbezug ist dem im “singulären Hier” angekommenen “hyperkulturellen Tourist” nicht von Bedeutung.<sup>39)</sup> Es handelt sich hier wohl um ein Simulacrum der Referenzlosigkeit, wo für den neugierigen Rezipienten Original, Kopie, Abbild, Simulation oder Imagination belanglos sind. Für den Surfer, für ihn oder sie, gibt es im hyperkulturellen Kontext weder das exotische “Andere”, noch das “Fremde”, sondern nur die “Lust am Aneignen” und am “Konsumieren dessen, was für den Nutzer “neu” ist”.<sup>40)</sup> “Es verschwinden die sinn- und identitätsstiftenden Zusammenhänge. Fragmentierung, Punktualisierung und Pluralisierung sind Symptome der Gegenwart.”<sup>41)</sup>

Aber auch hier ist natürlich kritisch nachzufragen, ob denn der Nutzer im Hyperraum seiner oder ihrer individualisierten “Patchwork-Identität” in der Zeiterfahrung tatsächlich so ganz entkleidet von jeglicher Narration des Gefüges

38) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 59–62.

39) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 43, 59, 73.

40) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 61f.

41) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 54.

von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist,<sup>42)</sup> oder ob sich der Nutzer letztlich nicht eher nur von dem tragen lässt, was bei ihm zur Selbstbestätigung des lustbetonten “Eigenen” beiträgt. Man denke hierbei an die vielen Internet- und TV-Stationen, die als narrative Wohlfühlkanäle jedem spezifischen musikalischen Geschmack entgegenkommen und den Hörer bei sich und seinen stereotypen Bequemlichkeiten und Hörgewohnheiten ganz einsam oder gar autistisch und “ohne Grenzüberschreitung” bei sich verweilen lassen können.

Han Byung-Chuls vertritt sicherlich ein provokatives und überspitztes Narrativ zur gegenwärtigen Situation: sie käme entweder einer Kultur der Erinnerungslosigkeit (im westlichen Verständnis) oder aber einem kontinuierlichen Bewusstseinsstrom, der alles in seiner Gleichzeitigkeit erfasst (nach asiatischem Verständnis?), ganz nahe. Doch lebt der einzelne Mensch gewiss nicht nur im Hier und Jetzt, sondern er lebt besonders auch von den Erfahrungen, die in der Erinnerung weiterleben. Selbst beim Hören von Musik erinnern wir uns an die vorausgehende Klanggestalt, begleiten diese in der Gegenwärtigkeit des Hörens, und wir ahnen bereits die zukünftige Entwicklung des Melodieverlaufes voraus.<sup>43)</sup>

Diese kulturwissenschaftlich-westliche Narrative des Rememberns wurde in Deutschland vor allem durch Jan Assmann als Konzept des “personellen” und “kulturellen Gedächtnisse” mit Nachdruck vertreten.<sup>44)</sup> Und in der Tat, mit Blick auf die Hyperkultur von heute, ist nachzufragen: Werden alle Daten für eine (virtuelle) Zukunft abgespeichert, um diese Daten selber dereinst als Vergangenheit wieder vorrätig zu halten oder wird dieser riesige Datenspeicher der

42) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 51f.

43) Der Psychologe und Nobelpreisträger Daniel Kahnemann formuliert übrigens in einem Interview: “Es ist eben nicht das Erleben in Echtzeit, das am Ende zählt. Es ist die Erinnerung daran.” (Spiegel-Gespräch mit Daniel Kahnemann “Als wären wir gespielen.” *Spiegel* Nr. 21, vom 21. 05. 2012, S. 111).

44) Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 2. Aufl., München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992, S. 48-66.

Zukunft so etwas wie das gleichzeitige Strömen aller Möglichkeiten im virtuellen Angebot für den Einzelnen?

Han Byung-Chul hatte sich in seiner Untersuchung zur “Kultur und Globalisierung” mit Wolfgang Welsch’s Konzept der Transkulturation auseinandergesetzt und mit der von Welsch angesprochenen Metapher des “Grenzgängers” bzw. des “Wanderers”. Beim Grenzgänger steht “der grenzüberschreitende Vorgang von einer kulturellen Einheit zur anderen im Vordergrund der Betrachtung”.<sup>45)</sup> Welsch’s Narrativ der “Grenzüberschreitung” gleicht metaphorisch dem *transcendere* im Arirang-Lied, bei dem der Berg als kulturelle Grenze des Eigenen zum Kulturell-Anderen jenseits des Berges führt. Wie in der “primären Sozialisation oder Enkulturation” impliziert dieses Hinüberschreiten eine horizonterweiternde Welterschließung des Einzelnen von einer weiteren Welt, in der andere schon leben oder bereits angekommen sind.<sup>46)</sup> Im Unterschied zu Welschs Wanderer betont Han Byung-Chul dagegen mit seiner Hyperkulturalität die Metapher des hyperkulturellen Touristen. Dieser ist immer schon angekommen im singulären Hyperraum, im “Hypermarkt der Kulturen”, und er zerstreut sich am “abstandslosen Nebeneinander” heterogener kultureller Formen. Sein Hype definiert sich als “Phänomen von heute”<sup>47)</sup> in der Verfügbarkeit des “virtuellen”, “raum-zeitlichen Nebeneinanders” und der “Gleichzeitigkeit des Verschiedenen”.

Liegt das Augenmerk in der Transkulturalität von Wolfgang Welsch eher auf dem Prozess des Transfers und des Transformierens, so betont demgegenüber Adam Ram Mall mit seiner interkulturellen Philosophie (im Unterschied zu Han und Welsch) besonders das Dialogische der Interkulturalität. Interkulturalität definiert er als

45) Wolfgang Welsch: “Transkulturalität-die veränderte Verfassung heutiger Kulturen”, in Reinmut Duve, Karol Sauerland, Thomas Klingebiel, Friedrich W. Graf, Wolfgang Welsch, Bernd Kauffmann, Ivo Frenzel, *Die Vielheit in der Einheit*, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 1994, S. 83-122 (117).

46) S. Joachim Willems (wie Anm. 8), 2008, S. 31.

47) Han (wie Anm. 36), 2005, S. 60, 59.

Lernprozess in der Beziehung unterschiedlicher Weiterfa-ssungskonzepte. Vorausgesetzt wird hierbei ein Toleranz-Dialog, der den diskursiven Prozess des gegenseitigen Verstehenwollens und des Verstandenwerdenwollens erst ermöglicht.<sup>48)</sup> Hamid Reza Yousefi und Adam Ram Mall setzten sich schließlich gemeinsam auch kritisch mit der Begriffssrepertoire von *intra-*, *inter-* und *trans-*kulturell auseinander. Sie kritisieren m. E. nicht zu Unrecht die latent vorhandene “Universalisierungstendenz in der Vorsilbe ‘trans’” (was im Übrigen auch vom “hyper” gilt). Der Begriff von Transkulturalität sei mit der “theologisch und philosophischen so belastete[n] Vorsilbe ‘trans’” einer Verständigung nicht dienlich, “weil die trans-philosophische Bestimmung das ‘Zwischen’ im Voraus “festlegt”,<sup>49)</sup> wogegen das “inter-” in der interkulturellen Orientierung “unparteiisch genug ist, der Gegenposition das gleiche Recht einzuräumen, das sie selbst in Anspruch nimmt.” Des Weiteren offenbare sich die “inter-kulturelle” Orientierung im Prinzip bereits schon mit dem intra-kulturellen Vergleich, wogegen “Transkulturalität” doch wohl eher “mit einem allbestimmenden archimedischen Punkt” liebäugelt und verdächtigt wird, “von einer allverbindlichen Letzibegründung” zu träumen.<sup>50)</sup>

48) Ram Adhar Mall: *Philosophie im Vergleich der Kulturen, Interkulturelle Philosophie: Eine neue Orientierung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Bibliothek, 1995, S. 157. Zur Methodologie des Toleranz-Dialogs vgl. Hamid Reza Yousefi und Ram Adhar Mall: *Grundpositionen der interkulturellen Philosophie*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2005, S. 76-102.

49) Yousefi / Mall (wie Anm. 48), 2005, S. 107.

50) Yousefi / Mall (wie Anm. 48), 2005, S. 106f. Dieser kritische Einspruch kann m. E. auch auf den Begriff der “Metakulturalität” angewendet werden. Nach Hugh M. Lewis kann “Meta-Kultur als System von menschlicher Wertschätzung und Verhalten” definiert werden, “das typische ethno-kulturelle Orientierungen und Situationen transzendiert und das Prozesse der transkulturellen Zivilisation annimmt.” [aus dem Englischen, Verf.] (“This leads to the development of a global pan-human cultural orientation streamlined to modern adaptation and oriented towards local and regional contexts.” (Hugh M. Lewis: *Alternative Anthropology* ([www.lewismicropublishing.com/AlternativeAnthropology/id114.htm](http://www.lewismicropublishing.com/AlternativeAnthropology/id114.htm))). Zum Begriff der “Metakultur” vgl. man auch folgende weiterführenden Publikationen von Greg Urban: *Metaculture. How Culture Moves through the World*, Foreword by Benjamin Lee, Public Worlds, 8. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001; Ulf Hedenroth and Mette Hjort (Hg.): *The Postnational Self. Belonging and Identity*, Public Worlds Series, 10. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002; Barbara Kirshenblatt-Gimblett: “Inalienable Heritage as Metacultural Production.” *Museum International* 56, 2004, S. 52-65.

#### 4. Das Dialogische in den Diskursen vom Selbst, Wir und von uns allen Anderen

Fasst man diese allgemeinen Narrativen zur kulturellen Dynamik in der Beschreibung von "subjektiven" und "objektivierten Wirklichkeiten" zusammen, so implizieren diese theoretischen Diskurse den Perspektivwechsel zwischen subjektiven Individuen und den "objektivierten" allgemeineren Aussagen in Gestalt einer durchgehenden und wiederkehrenden Reflexionsbewegung. Die Reflexion geht einerseits vom *intra*kulturellen Diskurs aus und artikuliert mit Dieter Senghaas "den Konflikt der Einzelkultur mit sich selber" und erweitert sich andererseits über den *inter*kulturellen Diskurs im "Konflikt zwischen den Kulturen" (Religionen, Sprachen, Ethnien, Musikstilen).<sup>51)</sup> Das exotische "Fremde" wird zusehends zum politisch korrekteren "Anderen" oder "Neuen" in der Differenz zu den narrativen Konzepten vom Selbst, Wir und dem Anderen in der Erinnerungskultur. Trotz "Hyperkultur" oder "Metakultur" existieren im musikalischen Sinne weiterhin Konflikte und Rivalitäten zwischen unterschiedlichen Musikstilen und ihren Vertretern, sowohl aus lokaler, regionaler als auch aus "ethnischer" und nationaler Perspektive. Das Konstrukt des Eigenen wird in der Regel von einem Konstrukt des Anderen nicht nur sprachlich, sondern auch handlungsorientiert weiterhin appliziert.<sup>52)</sup> Das "Anderere" ist bereits in kleinsten ethnischen Gruppen jeweils größer als in der Regel angenommen. Anthony Seeger's Studie zu den Suyá in Brasilien<sup>53)</sup> hatte bereits um 1970

51) Dieter Senghaas: *Zivilisierung wider Willen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 33, 221.

52) Selbstwerte positionieren sich mit dem Blick nach außen durch Exklusion (Fremdbilder), mit dem Blick nach innen durch Inklusion (Selbstbilder), und sie verhandeln das Ganze mit dem Blick auf ein angenommenes, differenziertes oder verworfenes Wertgefüge in Bezug auf Vergangenheit, Gegenwart und offene Zukunft.

53) Anthony Seeger: *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: University of Chicago, 1987, ders., "Performance and Identity: Problems and Perspectives", in *Musical Repercussions of 1492-Encounters in Text and Performance*, ed. by Carol E. Robertson,

gezeigt, dass diese ethnische Gruppe in einem relativ isolierten Umfeld Lieder, zum Teil auch lange musikalische Zeremonien, von mehr als zehn benachbarten Gesellschaften im Repertoire führten. Den einzelnen ist diese Differenz durchwegs bewusst; man weiß, was aus seinem angestammten (eigenen) Repertoire stammt und was von benachbarten Gruppen übernommen wurde. Eine der angesehensten Personen in einer solchen Gemeinschaft ist jener, die viele Lieder kennt.

Musikbezogene Werte und Konflikte werden ausgehandelt zwischen Traditionalisten, Modernisten, zwischen Anhängern von Authentizität und Originalität versus Vertretern von Fusion und Weltmusiken, von Vertretern der "ernsten", "leichten" oder schlicht "kommerziellen" Musik, usf. Diese Widersprüche sind durchwegs real empfunden in einer Welt voller Vielfalt, Gegensätzen und Übergängen.<sup>54)</sup> Die Gleichzeitigkeit ungleicher Stile, Kontraste und Konzepte im Verhältnis zu dem, was als "eigene (richtige, ästhetisierte oder emanzipierte) Musikauffassung" verstanden wird und dem, was als positive Aneignung anderer Qualitäten beinhaltet, zeigt allerdings, wie im Pluralismus vielfältiger Konzepte-Verallgemeinerungen schwer durchzuhalten sind.<sup>55)</sup> Umso mehr ist die Einzelfallanalyse im Vergleich gefragt.<sup>56)</sup> Wie verhält sich der einzelne Musiker / die

Washington, 1992, S. 451-461 (453).

54) Die "Kultur der Übergänge" hat im theoretischen Diskurs den alten essentialistischen Kult um das "Echte", "Wahre" oder "Authentische" längst abgelöst, was allerdings nicht heißt, dass Individuen und einzelne Organisationen diese Konzepte nicht weiterhin für sich und in ihrem eigenen normativen Handeln vertreten. Die Vielfalt zeigt sich gerade in der Koexistenz und Gleichzeitigkeit solch unterschiedlichster Narrativen und Handlungskonzepten.

55) Jede Verallgemeinerung sei es von "Kultur" und "Kulturtransfer", des "Fremden" und des "Eigenen", von Interkulturalität, aber auch von Musikgattung, Musikgenres und Performanz-Praktiken beinhaltet für sich genommen ein Konglomerat von vielen Differenzen, die den fluiden Charakter der Klassifizierung verkörpern oder gar verschleiern. In Bezug auf die Fragen des musikbezogenen Kulturtransfers zwischen Europa und Asien, bzw. zwischen Korea und Deutschland, zwischen dem "Eigenkulturellen" je für die Einen und dem "fremdkulturellen" je für die Anderen, wäre es empfehlenswert den differentiellen Konzepten in vertieften Diskursanalysen an konkret voronteten Fallbeispielen nachzugehen.

56) S. Joachim Willems (wie Anm. 8), 2008, S. 135f.: "Da die internalisierten 'subjektiven' Wirklichkeiten nicht deckungsgleich mit den 'objektiven' Wirklichkeiten sind, verändern sich

einzelne Musikerin angesichts dessen, was er oder sie als die "eigene (subjektive) Musikwelt" versteht. Wie verhält das Individuum oder wie verhält eine Musikgruppe sich und wie kommuniziert man (1.) gegenüber anderen "objektivierten" Musikstücken oder Musikstilen in der eigenen näheren Umgebung (*intrakulturell* gesehen), (2.) gegenüber anderen "objektivierten fremden" Musikstilen (*interkulturell* gesehen) und (3.) gegenüber der *transkulturellen* Konzeption deterritorialisierter Fusionen von musikalischen Klangphänomenen, die letztlich in der Hyperkultur ihrer Herkunft und ihrer narrativen Erinnerungen verlustig zu werden drohen (s. <Tafel 1>). Wird ein Dialog zwischen der als "eigenkulturell" verstandenen Welt mit "anderen" Performanz-Stilen in derselben Kultur ermöglicht oder wird ein grenzüberschreitender Dialog eher negiert? Was sind die individuellen Beweggründe und Motivationen der Aneignungen hierfür? Gilt Analoges auch in der Auseinandersetzung mit dem, was "als fremde / andere / neue Musik" außerhalb der "eigenen Kultur" bzw. der "eigenen Traditionsauffassung" verstanden wird?<sup>57)</sup> Für das zukünftige Design der Interkulturalität mag das Postulat von Wolfgang Iversen gelten, man solle "die postmoderne Freiheit nicht bloß zu Zwecken der Reproduktion von Vergangenem, sondern zur Produktion von Noch-nicht-Dagewesenem nützen. Dies kann auch unter Verwendung traditioneller Zeichen geschehen. Man darf sie aber zu diesem Zweck nicht bloß addieren, sondern muss aus ihnen eine neue, hybride Gestalt gewinnen."<sup>58)</sup>

---

letztere permanent im Zuge neuer Externalisierungen, während die neuen Objektivationen wiederum internalisiert werden und auf die Bildung 'subjektiver' Wirklichkeiten zurückwirken.

57) Greg Urban (wie Anm. 50), 2001, S. 2, betont in diesem Zusammenhang weniger "Was" das Kulturelle ausmacht, sondern "Wie" etwas sich verbreitet oder übermittelt wird: "reduced to its simplest formula, culture is whatever is socially learned, socially transmitted. It makes its way from point A (an individual or group) to point B (an individual or group)." Urban geht es darum, den Weg des Dazwischen ("the no-man's-land between A and B") nachzuzeichnen. "Rather than asking: What is the culture of A? - a traditional anthropological question where the fact of prior movement is read off of difference in the present - this book asks: What gets from A to B, How does it make that journey? Are some things better suited to make the journey than others? Do some travel more quickly than others? Are some more long-lived? (Urban 2001:2).

Individuelle Fallstudien können derart in den hier angesprochenen theoretischen Narrativen verortet werden; sie können im Einzelnen diese verifizieren, bleiben aber jeweils auch nur ein Moment im großen Kontinuum unterschiedlicher Narrativen zwischen Intra-, Inter-, Trans- und Hyperkulturalität, zwischen Erinnerungskultur und Erinnerungslosigkeit. Zum Glück ticken in der Spirale der Rückkoppelungen von "subjektiver" und "objektivierter" Wirklichkeit nicht alle Individuen nach der gleichen Uhr.

Ein Charakteristikum der Nachmoderne ist ja gerade dies, dass nicht nur unterschiedliche Musikstile in ihrer ungleichzeitigen Geschichte parallel nebeneinander, zwischen-einander, gleichzeitig oder nacheinander existieren, sondern auch die Narrativen zu den subjektiven und objektivierten Wirklichkeiten eine Fülle von Aneignungs- und Interpretationsmöglichkeiten offenhalten, die- für sich allein gesehen- in der Zeit immer wieder andere (neue) Aspekte von einzelnen, künstlerisch imaginierten Wirklichkeitsbeschreibungen aufzeigen. Es sind dies die subjektiven Narrativen der Differenz im Einzelnen und die Vielfalt ihrer Teile in dem "objektivierten" Ganzen dieser, unserer Welt.

Es bleibt letztlich die Frage offen, ob den narrativen Konzepten und Sprachspielen - sowohl der Künstler/innen als auch der Wissenschaftler/innen - nicht selber vergleichbare performative Ausdrucksformen zugrunde liegen, welche kreativ-verbal immer wieder ein neues Sinnverstehen in der vergangenwärtigen Zeit erzeugen. Dieses schöpferische Gestalten, Erhalten, Transformieren, aber auch Enthüllen und Verschleiern, artikuliert Sinngebung und Sinnverstehen, und es manifestiert sich trotzdem als Ähnliches in der "unendlichen Geschichte" der (erinnerten) Interpretationen von Welt, -selbstreflexiv von neuem, zugleich auch in verwandelter narrativer Gestalt. Es ist dies - um die Brücke zur asiatischen Philosophie zu schlagen - das Dao des interpretierenden und interpretierbaren

---

58) Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 4. Aufl., 1995, S. 215.

Bewusstseinsstroms einer immer sich wandelnden Wirklichkeit: das Dao-letztlich  
 "ein Ungreifbares, Unvergleichliches, und dennoch birgt es Gestalt."<sup>59)</sup>

(Tafel 1) Narrative Konzepte zu den dynamischen Prozessen des interkulturellen Handelns

Intrakulturalität	Interkulturalität	Transkulturalität	Hyperkulturalität / Metakulturalität
Betonung und Differenz der eigenkulturellen Sozialisation / Inkulturation	eigen- & fremd- Kulturelle Betonung im Bezug zum Toleranz-Dialog	polykulturelle Situation bereits als Ausgangslage	das referenzlose "Neue" im Hier & Jetzt des Einzelnen
Das Eigene im Diskurs von Authentizität / Original / in Abgren- zung zum Fremden (Exklusion), verinnerlichte Kultur	das Eigene & das Andere im dialogischen Lernprozess zweier Kulturen: Inklusion des Anderen / Fremden	jenseits vom Eigenen & vom Fremden / Kultur des Vermischten	Das Individuum mit seiner potentiellen Alterität im "globalen Hyperraum", erinnerliche Kultur
Kultur des Erhaltens und Bewahrens als einheitsstiftendes Denken	Kultur der Verständigung / Kultur der Übergänge & des Wandels	Kultur der Transformation / Integration / Fusion / Hybridisierung	Präsenz der virtuellen Pluralität, jenseits der Frage nach Herkunft & Originalität

## ■ 참고문헌

- Abels, Birgit, Hg. und Hilary V. Fincham-Sung, Guest-Ed., [Themenheft] "Ensembles in the Contemporary Korean Soundscape," *the world of music (new series)* 1(1): 1-144, 2012.
- Adler, Guido, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft," *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1: 5-20, 1885.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 2. Aufl., München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992.

59) J. C. Cooper: *Was ist Taoismus?*, München: Otto Wilhelm Baur Verlag, 1993, S. 15.

- Baumann, Max Peter, "The Charango as Transcultural Icon of Andean Music." *Trans. Revista Transcultural de Música* 8. ([www.sibotrans.com/trans/a132/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music](http://www.sibotrans.com/trans/a132/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music)), 2008.
- \_\_\_\_\_. "Kulturelle Vielfalt fördern." In *Kultur der Schule-Schule der Kulturen*, Hrsg. von Jufe Werwas, Paul Herder und Detlef Sembill Beltmenseveller. Hohengehren: Schneider Verlag, S. 131-145, 2012.
- Baumann, Max Peter, Hg., *the world of music bibliography, Index, Contents, and Abstracts 1989-2010*. Berlin: WVB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2012 [- the world of music vol. 53(1-3)], 2011, S. 1-712]. 2011.
- \_\_\_\_\_, und Nathan Hesselink, Guest-Ed., [Themenheft:] "Music and Politics on the Korean Peninsula." *the world of music* 49(3):1-118, 2007.
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, eine Theorie der Wissenssoziologie*, 17. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2000.
- Blaukopf, Kurt, "Legal Policies for the Safeguarding of Traditional Music: Are they Utopian?" *the world of music* 32(1): S. 125-133, 1990.
- Bo Mun Sa Vereln, ([www.bomunsa.de](http://www.bomunsa.de)), aufgerufen am 28. 12. 2012], 2012.
- Botschaft der Republik Korea (Kulturteilung), Hg., "Explosion der Gefühl: Zwei Konzerte mit Musik koreanischer Volksinstrumenten. Die Folk Music Troupe des National Kigak Centers Seoul auf Deutschland-Tournee in Herzberg, Stuttgart, Berlin und Köln, Berlin: Koreanisches Kulturzentrum, 2012.
- Burde, Wolfgang, *Korea, Einführung in die Musiktradition Koreas*. Mainz: Schott Verlag, 1985.
- Cooper, J. C., *Was ist Taekwondo?*. München: Otto Wilhelm Bant Verlag, 1989.
- Daniélou, Alain, Hg., *Korean Music Art Music from the Far East, VII-1* (UNESCO Collection "Musical Sources"), Edited for the International Institute for Comparative Music Studies, Berlin: Philips 6586 011 SEL-100 208, 1974.
- Deutsche Buddhistische Union, ([www.buddhismus-deutschland.de](http://www.buddhismus-deutschland.de)), aufgerufen am 28. 12. 2012], 2012.
- Fincham-Sung, Hiley V. und Brigit Abels, Hrsg., [Themenheft:] "Erebnle in the Contemporary Korean Soundscape." *the world of music (new series)* 1(1): 1-144, 2012.
- Flaischler, Reinhard, *Megadrumms-Corona*. Reinhard Flaischler, Aja Addy, Wolfgang Puschig, Samuhon, Duou Tuoci, Megadrumms, Intuition, a Division of Schott Music & Media GmbH (CD ASIN: B00416XUFA), 2011.
- \_\_\_\_\_. *Tekelina Institute* (Website: [www.tekelina.com](http://www.tekelina.com)), aufgerufen am 28. 12. 2012], 2012.
- Han, Byung-Chul, *Hypokulturalität: Kultur und Globalisierung*, Berlin: Merve Verlag, 2005.
- Hannemann Seon-Carntum, ([www.hannemann-zen.de](http://www.hannemann-zen.de)), aufgerufen am 28.12.2012], 2012.
- Hedelstoft, Ulf und Matte Hort, Hg., *The Postnational Self, Belonging and Identity*. Public Worlds Series, 10. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation, Hg., *Massenkinzer-Festival traditioneller Musik 60* (Pongjisan Meseken-Tanz-Drama aus der Provinz Hwanghae, mündlich überlieferter Text niedergeschrieben von Lee Duryuni). Berlin: Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien, S. 13-29, 1980.

- Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation, Hg., *Festival Traditioneller Musik 25-Korea: 9.-24. Juni*, Gesamtzeitung H. H. Touma, Redaktion: Heinz Dieter Reese, Berlin: Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien, 1985.
- 
- \_\_\_\_\_, *Musik aus Korea: Shinawi und Samnori*, Ausführende Samunori-Ensemble des National Classical Music Institute Seoul, Text: Heinz Dieter Reese, Berlin: Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien (MC 231071), 1985.
- Kahnemann, Daniel, "Als wären wir gespielt (Spiegel-Gespräch mit Daniel Kahnemann)," *Spiegel* Nr. 21, vom 21. 05. 2012, S. 108-112, 2012.
- Kim Jin-Hi, "Asia as Silent Soul in the West," *La Folie Online Music Review* (<http://www.lafolie.com/archive/kimjinh11dancing.html>), aufgerufen am 28. 12. 2012), 1999.
- \_\_\_\_\_, "Living Tones: On My Cross-cultural Dance-music Drama Dragon Bond Fits," *the world of music* 45(2): 127-131, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Digital Buddha for komungo [geomungo] / electric komungo and video mandala* [DVD Excerpt from a full evening performance, *Swing Space*, NYC, Dec. 2006. Living Tones 2006, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Komungo," *La Folie Online Music Review* (<http://www.lafolie.com/archive/kimjinh200106komungo.html>), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2011.
- Kim, Jin-Hi und Hans Reichel, *Komunguitar: ¿What Next?* (WN0012). Jin Hi Kim, komungo, electric komungo; Elliott Sharp, double-neck guitar bass, saxophone; Derek Bailey, guitar; Henry Kaiser, electric guitar; Eugène Chadbourne, benjo-jana Reichel, electric guitar; David First, electric guitar, (<http://efi.group.shet.ac.uk/labels/various/wn0012.html>), aufgerufen am 28. 12. 2012), 1993.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, "Intangible Heritage as Metacultural Production," *Museum International* 56: 52-65, 2004.
- KoME World, ([www.kome-world.com/de](http://www.kome-world.com/de)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Korea Senjo Society, Hg., *Musik: Schamanische Ritualmusik, Die Erweckung des kreativen Geistes durch eine intensive Perkussions-Performance, 2010 TFF Rudolstadt [und] 31. EBU Folk Festival*, Berlin: Koreanisches Kulturzentrum, 2010.
- Koreanisches Kulturzentrum, ([www.kulturkorea.org/de](http://www.kulturkorea.org/de)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- K-Pop Wikipedia, ([en.wikipedia.org/wiki/K-pop](http://en.wikipedia.org/wiki/K-pop)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- K-Pop-Meetings-Germany, ([www.facebook.com/pages/K-Pop-Meetings-Germany/16794339909045](http://www.facebook.com/pages/K-Pop-Meetings-Germany/16794339909045)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Kpop Radio, ([kpop.radio.de](http://kpop.radio.de)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Kramer, Sibylle, "Zum Paradox von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung", in *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Hrsg. von Michael Rosner und Heidemarie Uhl, Bielefeld: Transcript Verlag, 15-26, 2012.
- Kwan-um Zen-Schule Deutschland, ([www.kwanumzen.de](http://www.kwanumzen.de)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Lee, Dohce, *Composing HonBilBeak San (The Ritual of White Mountain (Meet the Composer Studio)*: ([www.youtube.com/watch?v=P8EgQEoLs](http://www.youtube.com/watch?v=P8EgQEoLs)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Lewis, Hugh M., "Meta-Culture," *Alternative Anthropology* ([www.lewisnickpublishing.com/AlternativeAnthropology/d114.htm](http://www.lewisnickpublishing.com/AlternativeAnthropology/d114.htm)), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.

- Mall, Ram Adher, *Philosophie im Vergleich der Kulturen. Interkulturelle Philosophie: Eine neue Orientierung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Bibliothek, 1995.
- Oppermann, Rüdiger, *KlangWelten. 25 Jahre Dialog der Kulturen*, 2 Bde, Baden-Baden: KlangWelten-Verlag (inkl. CDs und DVDs; mit Gruppe Semunori Noreumachi), 2011.
- Rast, Jonas, "Gangnam-Style-Flashmob zu Silvester," *Berliner Zeitung* vom 20. 12. 2012, (<http://www.berliner-zeitung.de/berlin/silvester-in-berlin-gangnam-style-flashmob-am-brandenburger-tor,10809148,21157726.html>, aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Samunori, de, ([www.semunori.de/ref.html](http://www.semunori.de/ref.html), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Seeherrn, Hoo Nam, "Klassikboom in Ostasien: Eine ungewöhnliche Liebesgeschichte," *Neue Zürcher Zeitung (Bühne und Konzert)* vom 14. 08. 2012 ([www.nzz.ch/alduekt/feuilleton/buehne\\_konzert/eine-ungewoehnliche-liebesgeschichte-1.17477803](http://www.nzz.ch/alduekt/feuilleton/buehne_konzert/eine-ungewoehnliche-liebesgeschichte-1.17477803), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Seeger, Anthony, *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge: University of Chicago, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Performance and Identity: Problems and Perspectives", in *Musical Apparitions of 1492-Encounters in Text and Performance*, hg. von Carol E. Robertson, Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Senghaas, Dieter, *Zwangsbrung wider Willen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Seon-Buddhismus, Internationales Zen-Zentrum für koreanischen Seon-Buddhismus (<http://international-zen-temple.de>, aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- UNESCO, Intangible Heritage Lists (<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011>, aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Urban, Greg, *Metaculture. How Culture Moves through the World*, Public Worlds, 8, Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.
- Utz, Christa, *Transformed: Music for Asian and Western Instruments 2001-2006*, Regensburg: Spectral (SRL4-08026), 2006.
- Vandor, Ivan, Hg., [Themenheft:] "Korea," *the world of music* 27(2): 1-77, 1985.
- Welsch, Wolfgang, "Transkulturalität-die veränderte Verfassung heutiger Kulturen", in Freimut Duwe, Kerol Sauerland, Thomas Klingebiel, Friedrich W. Graf, Wolfgang Welsch, Bernd Kaufmann, Ino Franzel, *Die Vielfalt in der Einheit*, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 83-122, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Ästhetisches Denken*, 4. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1995.
- Willms, Joachim, *Interkulturalität und Interspezifität*, Interkulturelle Bibliothek, Bd. 126, Nordhausen: Traugott Bautz, 2006.
- Yousefi, Hamid Reza und Ram Adher Mall, *Grundpositionen der interkulturellen Philosophie*, Interkulturelle Bibliothek, 1, Nordhausen: Traugott Bautz, 2006.
- Yun Hwa (Lotus Sangha), ([www.lotusangha.org/en/locations/deutschland](http://www.lotusangha.org/en/locations/deutschland), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.
- Zen Guide Deutschland, ([www.zen-guide.de](http://www.zen-guide.de), aufgerufen am 28. 12. 2012), 2012.