

Refereed article

Transfer und Aneignung. Europäische Musik in Korea*

Jin-Ah Kim

Summary

The present contribution concerns itself with this key question: Under what conditions and in what form can European music be transferred to and appropriated by another place, and what are the consequences that follow from this kind of transfer and appropriation in particular societies situated outside of Europe? A consideration of Korean society from the end of the 19th century up until the 1980s will serve here as the object of research. By this example it can be clearly shown that the transfer and appropriation of European music is to be understood as a result of complex historical processes, ones unfolding due to the Christian missionary movement, the establishment of a new educational system, the experiences under Japanese colonial rule, the coming into contact with industrialization and capitalist economics, technical achievements, the migration experience, as well as to urbanism and new, internationally dispersed knowledge and discourse contents — such as civilization, progressivism, nation, tradition, and the like. The chosen example demonstrates also how imported European music was in its new locale not simply just transferred in and received; rather, it was incorporated into one's own culture. Its existence illustrates the growing tendency in musical practice for the boundary between imported "European" and traditional "domestic" music to shift over time, and for both types of music to become entangled with each other.

Keywords: European music, music in Korea, cultural transfer, cultural appropriation, colonialism, transnational history, global history

Jin-Ah Kim ist Professorin für Musikwissenschaft und interdisziplinäre Studien an der Hankuk University of Foreign Studies (Seoul/Yongin). Ihre Forschungsfelder umfassen Geschichte und Ästhetik europäischer Musik, Soziologie der Praxis, Transkulturelle Musikforschung und Globalgeschichte.

* Der vorliegende Beitrag basiert in großen Teilen auf einem Vortrag, den die Verfasserin unter dem Titel „Unser Mozart, unser Goethe, unsere Coca Cola in Ostasien“ am 05.01.2009 an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie am 22.01.2009 an der TU Dresden gehalten hat.

Einleitung

Die Forschung beschäftigt sich bereits seit längerer Zeit mit dem Sachverhalt, dass die sogenannte ‚europäische Kultur‘ zu globaler Verbreitung gelangte. So widmet sich eine beträchtliche Anzahl von Studien Themen wie z. B. „Europa in Asien“, „Europa im Osten“ oder „Weltkultur“ (z. B. Meyer 2005; Alberth 2013). Die Ursache für die Verbreitung europäischer Kultur wird häufig im Kontext von Kolonialismus und Imperialismus, in Hinblick auf Modernisierungsprozesse oder im Rahmen der Dynamik der Globalisierung gesehen, aber auch in Bezug zu medienbasierten Entwicklungen, insbesondere solchen der audiovisuellen Medien und nicht zuletzt des Internets (z. B. Berger und Huntington 2002; Appadurai 1997; Bhabha 1994; Gebesmair 2008). Dabei ist festzustellen, dass der analytische Blick zumeist etwas einseitig im Namen der genannten Zeitströmungen (Kolonialismus, Imperialismus, Modernisierung, Globalisierung, Medialisierung) eher von außen als von innen auf das zu untersuchende Phänomen gerichtet ist. Demzufolge wird die Analyse der inneren Dynamik historischer Transfer- und Aneignungsprozesse europäischer Kultur, die durch endogene Entwicklungen innerhalb der Binnenstrukturen einer transnationalen und transregionalen Gesellschaft erzeugt wird, oftmals vernachlässigt.

Zu den neueren Forschungsbereichen, die im Bewusstsein eines solchen Forschungsdefizits entwickelt wurden, zählt die Kulturtransferforschung, die sich seit den 1980er Jahren herausgebildet hat und die Analyse der Perspektive der Akteure in Hinblick auf Rezeption und Aneignung „fremder“ Kultur zum Programm erhebt (Jurt 2002; Kim 2014). Doch in diesem Forschungsbereich kommt die Ebene der Gemeinsamkeiten, welche die verschiedenen Einheiten wie die ursprünglich Exponierenden und Aufnehmenden teilen, ebenso zu kurz wie die Ebene der Verflechtungen, welche die Trennung zwischen diesen Einheiten problematisch werden ließ. Anregungen dazu, diesem Defizit abzuhelpfen, können in neueren Ansätzen der Geschichtsschreibung gesehen werden, etwa der *shared histories* mit ihrem Fokus auf die gemeinsame und miteinander geteilte Geschichte verschiedener Einheiten (Kolonien und Imperien, Missionare und Rezipienten, Peripherien und Zentren) (Stoler und Cooper 1997; Randeria 2000) sowie der *entangled histories* mit ihrer Konzentration auf die vielfältigen Verflechtungen, Abhängigkeiten und Interferenzen zwischen europäischen und non-europäischen Gesellschaften und Kulturen (Conrad und Randeria 2002; Randeria 2002).

Angeregt von solchen Forschungsansätzen theoretisch-konzeptioneller Ausrichtung beschäftigt sich der vorliegende Beitrag mit Transferprozessen und Aneignungspraxis europäischer Musik vornehmlich im Bereich der sogenannten klassischen Musik. Im Zentrum stehen die in der musikwissenschaftlichen Forschung bislang weitgehend vernachlässigten Fragen, wie, unter welchen Bedingungen und in welcher Form europäische Musik an einen neuen Ort transferiert, dort angeeignet und (re-)produziert werden konnte, und welche

tiefgreifenden Folgen Transferprozesse und Aneignungspraxis dieser Art in der jeweiligen Gesellschaft nach sich gezogen haben und nach sich ziehen. Als Untersuchungsgegenstand dient die transnationale koreanische Gesellschaft seit ihrer Öffnung für die Außenwelt in den 1870er und 1880er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein. Im ersten Abschnitt beschäftigt sich der Beitrag mit den Transfer- und Rezeptionsprozessen europäischer Musik und deren Einbettung in unterschiedliche geschichtliche Bewegungen. Danach werden im zweiten Abschnitt die Tätigkeiten musikalischer Akteure sowie ihre Vermittlungs- und Aneignungspraxis dargelegt. Daran anschließend werden im dritten Abschnitt Aspekte der Konstruktion der Nation und der nationalen Musik analysiert. Es folgt dann im vierten Abschnitt eine Betrachtung gesellschaftlicher Diskurse um das „Eigene“ und das „Andere“. Abschließend werden Folgen der Transferprozesse und der Aneignungspraxis europäischer Musik bis in die Gegenwart hinein thematisiert.¹ Das Ziel des Beitrags kann darin gesehen werden, durch die Hinterfragung von Transferprozessen und Aneignungspraxis europäischer Musik das aus heutiger Sicht befremdlich erscheinende Phänomen der fraglosen Etablierung und Zu-Eigen-Machung europäischer Musik außerhalb Europas, hier am Beispiel Korea, als vielschichtige, in die Komplexität allgemeiner transnationaler geschichtlicher Bewegungen eingebettete Prozesse zu begreifen (Kim 2016).

Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik

Korea gehörte zu den wenigen Ländern weltweit, die nicht durch europäische Großmächte kolonialisiert wurden. Doch waren durch Kolonialismus und Imperialismus bedingte Effekte auch dort deutlich spürbar (Kim 1986). So öffnete die Regierung der Yi-Dynastie (1637–1886), die über längere Zeit eine Abschottungspolitik betrieb, Korea für die Außenwelt und schloss eine Reihe von Handelsverträgen ab, im Jahre 1876 mit Japan, dann in den 1880er Jahren mit den USA und einigen europäischen Ländern (Deutschland, England, Italien, Frankreich) sowie mit Russland. Damit kamen allmählich auch gesellschaftliche Reformprozesse nach dem Vorbild des symbolisch zu verstehenden „Westen“ in Gang, insbesondere in den Bereichen Militär, Verwaltung, Industrie und Erziehungswesen. Diese Reformprozesse verstärkten und intensivierten sich in der Zeit der japanischen Kolonialherrschaft (1910–1945) in beträchtlichem Maße, weil die japanische Meiji-Regierung (1868–1912) den Reformkurs, den sie bereits ein paar Jahrzehnte vorher im eigenen Land erfolgreich in Angriff genommen hatte, in der Protektoratszeit (ab 1905) und verstärkt nach der Annexion (1910) auf Korea übertrug, allerdings mit der Modifikation, dass neben von Japan akzeptiertem

¹ Die Begriffe „europäisch“, „koreanisch“, „US-amerikanisch“ usf. werden im vorliegenden Beitrag teils als geografische Kennzeichnung und teils in diskursiven Zusammenhängen verwendet. Die Implikationen dieser Begriffe überlagern sich indes mit den fortschreitenden Transfer- und Aneignungsprozessen kultureller Elemente unterschiedlicher Herkunft, wie zu zeigen sein wird.

„Westlichem“ japanische Sprache, Geschichte und (teils bereits europäisierte) Kultur verbreitet und Koreanisches unterdrückt wurde.

Das Reformprogramm unter der japanischen Kolonialherrschaft lief darauf hinaus, in Korea das traditionelle feudalistische Gesellschaftssystem abzuschaffen und eine Industriegesellschaft mit einem kapitalistischen System nach dem Vorbild der früh industrialisierten westlichen Länder zu etablieren. Auch die Bereiche Wissenschaft (*hakmun*) und Technik (*kisul*) wurden nach westlichem Vorbild reformiert. Der Bereich Musik (*ūmak*) war ein Teilprojekt dieser Reformprozesse. Obwohl die europäische Musik anfänglich als „gewöhnungsbedürftig“, „fremd“, „unschön“ oder „erstaunlich“ wahrgenommen wurde (Min 2006), war die Bereitschaft, diese Musik aufzunehmen, bei der Bevölkerung groß, weil ihr Import als Bestandteil umfassender gesellschaftlicher Reformprozesse verstanden wurde. Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik in Korea vollzogen sich also gleichzeitig mit ähnlichen Transfer- und Rezeptionsprozessen europäischer Wissenschaft und Technik sowie mit der Industrialisierung der Gesellschaft. All diese Prozesse wurden von der koreanischen Bevölkerung weitgehend als einheitlicher Zusammenhang der Verwestlichung (*sōguhwa*) bzw. Modernisierung (*hyōndehwa*) wahrgenommen.

Darüber hinaus erstreckten sich die Reformprozesse auch auf den Bereich Religion, initiiert durch die Tätigkeiten von Missionaren. Protestantische Missionare, zumeist aus den USA, durften offiziell seit 1885 nach Korea einreisen. Ihre Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf die Vermittlung von christlichen Glaubensinhalten. Vielmehr engagierten sie sich, wie z. B. Henry Appenzeller (1858–1902) und Horace Grant Underwood (1859–1916), in sozialen Reformbewegungen. Hervorzuheben sind ihre Leistungen insbesondere im Bereich der Erziehung. Die von ihnen gegründeten Schulen (*baeje* 1885, *ehwha* 1886, *kyungsin* 1886 und *jeongshin* 1887) gelten als erste moderne Schulen in Korea (Kim und Kim 2015: 54–156; Kwon 1979).

Es kam dann seit 1906 zur Gründung von staatlichen Schulen. Das Erziehungswesen Koreas stand allerdings unter japanischer Kontrolle. So wie Musik in Japan ab den 1870er Jahren als Unterrichtsfach in den Lehrplan der staatlichen Schulen eingeführt wurde (Watabe-Gross 2007: 88–136), so erfolgte auch in Korea die Einführung der Musik als Unterrichtsfach (Min 1997: 15). Viele Musiklehrer waren Japaner (Kim 2012: 117–126). Der Unterricht zielte primär auf das Singen einfacher Lieder hauptsächlich europäischer und japanischer Herkunft, z. B. „Auld Lang Syne“, „Hänschen klein“, „O Tannenbaum“ (Oh 2003: 9–61).

Musikgeschichtlich bedeutsam ist die Tatsache, dass die Schullieder sowie die Kirchenlieder Bereiche waren, in denen die koreanische Bevölkerung mit der europäischen Musik frühzeitig in Kontakt treten konnte. Sonst war die Gelegenheit, europäische Musik zu erfahren, beschränkt. Nur in Seoul (damals genannt *kyōng sōng*) bei offiziellen Anlässen am Hofe und im Verwaltungszentrum konnte man sie

hören, gespielt von der kaiserlichen Militärkapelle unter Leitung von Franz Eckert (1852–1916). Eckerts Kapelle gab wöchentliche Konzerte im Pagoda-Park. Zum Repertoire dieser Kapelle gehörten Marschmusik, Lieder und Musikstücke aus dem klassischen und romantischen Repertoire (Mozart, Beethoven, Wagner etc.), daneben auch Nationalhymnen mehrerer Länder.

Die Umstände änderten sich aber seit den 1920er und 1930er Jahren durch die Einführung moderner Informations- und Kommunikationstechnologien. Maßgeblich wirkte dabei die ausländische Tonträger-Industrie (u. a. „Columbia“, „Victor“, „Polydor“, „Teichiku-Okeh“, „Taihei-t’aep’yeong“, „Cheron“) (Ahn 2005; Yamauchi 2012: 148). Mit Hilfe dieser Technologien und der von ihnen ausgehenden Faszination verbreitete sich europäische Musik, überwiegend aus dem klassischen-romantischen Repertoire (Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, Richard Strauss, Verdi, Puccini etc.), schnell und wurde von einer breiten Bevölkerungsschicht rezipiert.² Für die breite Rezeption europäischer Musik spielte vor allem das Aufkommen des Rundfunks eine große Rolle. Mehrere Rundfunkanstalten strahlten regelmäßig europäische „Klassik“ aus (Park 2010). Das Rezipieren europäischer Musik war auf diese Weise mit der Nutzung moderner Technologien und neuen Wissens verbunden. Es wurde zu einer Angelegenheit für diejenigen, die sich die mittels dieser Technologien hergestellten Waren leisten und das für deren Gebrauch erforderliche Wissen aneignen konnten. Die europäische Musik wurde somit zu einem Artikel für die wohlhabenden und gebildeten Schichten.

Parallel hierzu etablierte sich ein modernes Konzertleben mit Orchestern, Opernensembles und Chören in den koreanischen Großstädten (Seoul, Pusan u. a.) (Yi 1985: 164–183; Ahn 2005: 49–62). Die Einrichtung von Konzert- und Opernhäusern wurde als Symbol der Modernität und des Reichtums Koreas nach dem Vorbild westlicher Länder verstanden.³ Den Besuch eines Konzerts mit europäischer Musik oder einer Oper empfand man als Teilhabe an einer urbanen Kultur, an einem modernen Lebensstil; er wurde zum Statussymbol.

All diese neuen Entwicklungen, die sich im Zuge der umfassenden gesellschaftlichen Reformprozesse von den 1870er und 1880er Jahren bis zum Ende der japanischen Kolonialherrschaft (1910–1945) vollzogen, wurden zu einem großen Teil auch von patriotischen, später nationalistischen Bewegungen getragen. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit, in der die Regierung das Land nach der langen Phase der Abschottung während der Yi-Dynastie (1637–1886) für den Westen öffnete, entstanden patriotische Bewegungen, welche die

2 Die Dominanz der Musik deutscher Komponisten in Korea ist durch die besonderen politischen und militärischen Beziehungen zwischen Japan und Deutschland in der Meiji-Zeit (1868–1912) sowie zwischen Korea und Japan in der Kolonialzeit (1910–1945) zu erklären (Nakasone 2003: 17–53).

3 Ähnliche Tendenzen lassen sich auch in weiteren Großstädten in südamerikanischen und asiatischen Ländern feststellen (Rosselli 1989; Toelle 2010).

Beibehaltung der Unabhängigkeit und die Selbständigkeit gegenüber den westlichen Großmächten sowie gegen die japanische Intervention zum Ziel hatten (Ko 2001: 28–61). Diese patriotischen Bewegungen wurden während der japanischen Kolonialzeit zwar in private Rückzugsbereiche gedrängt, gleichwohl gewannen sie an Resonanz. Im März 1919 kam es zu einer großen Demonstration, an der breite Bevölkerungsschichten teilnahmen (Akita und Palmer 2015: 11–35). Allerdings waren solche patriotischen Bewegungen nicht zwangsläufig gegen die gesellschaftlichen Reformprozesse gerichtet, die, wie erwähnt, als Modernisierung bzw. Verwestlichung verstanden wurden. Im Gegenteil empfand die Mehrheit der Patrioten sie als notwendigen Schritt zur Verteidigung und Stärkung des Landes. Nur eine Minderheit stand diesen Prozessen skeptisch gegenüber. Da die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik sich im Rahmen der genannten Reformprozesse vollzogen, gab es ihr gegenüber zwei unterschiedliche Haltungen: Einerseits wurde sie als Teil des Reformprogramms begrüßt, andererseits stieß sie auf Skepsis. Da die erstgenannte Haltung insgesamt überwog, schritten die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik voran.

Demgegenüber waren die Möglichkeiten, die tradierte einheimische Musik zu hören, beschränkt, denn sie wurde während der Kolonialzeit (1910–1945) an den Rand gedrängt. Die Kulturpolitik der japanischen Kolonialherrschaft unterdrückte sie (Jöng 2007). Es gab immerhin die Möglichkeit, durch Schellackplatten, Radioprogramme, Artikel in Zeitungen etc. von ihr zu erfahren (Han'guk chöngshin munhwa yön'guwön 1998 und 2000). Allerdings waren Anzahl und soziale Relevanz der Orte, an denen man diese Musik erlernen (z. B. in traditionellen Schulen), hören und praktizieren konnte (z. B. auf Marktplätzen, Äckern, Hausterrassen, in Gasthöfen und Adelssalons), im Zuge der Industrialisierung der Gesellschaft dezimiert worden. Dafür wurde eine Vielzahl von Musikschulen nach westlichem Vorbild gegründet. Sowohl im öffentlichen als auch im privaten Raum konnte man die importierte europäische Musik also ohne große Schwierigkeiten hören und lernen.

Anpassungs- und Aneignungspraxis

Die Frage, wie die ursprünglich fremde europäische Musik in der koreanischen Gesellschaft Eingang in breite Bevölkerungsschichten finden und etabliert werden konnte, ist aber aus einer anderen Perspektive zu beantworten, nämlich jener der Tätigkeiten in- und ausländischer Akteure durch Anpassung an die jeweilige lokale Praxis und durch Aneignung der ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen. Der bereits erwähnte Franz Eckert (1852–1916) ist ein prominentes Beispiel für einen solchen Akteur. Er war ab 1879 zwanzig Jahre lang als Kapellmeister des Marineministeriums in Japan tätig gewesen. Dann kam er im Jahre 1901 nach Korea als Kapellmeister des kaiserlichen Hofes und wirkte 15 Jahre lang maßgeblich beim Umbau des Musiklebens mit. Er fertigte zu aktuellen Anlässen Umarbeitungen

bekannter europäischer Musikstücke an oder komponierte neu. Gelegentlich bediente er sich auch koreanischer Volksmelodien. So arbeitete er beispielsweise die koreanische Volksmelodie „param i punda“ zu einer Art westlichen Hymne um und schuf so die erste koreanische Nationalhymne (Gottschewski und Lee 2013: 28). Darüber hinaus unterrichtete er die Mitglieder der Militärkapelle nahezu täglich in Musiktheorie und instrumentaler Praxis. Er bildete eine Reihe koreanischer Musiker aus, die zu den frühesten in europäischer Musik geschulten einheimischen Musikern gehörten (Min 2008: 25–32; Schmidt 2008: 25–45).

In diesem Zusammenhang sind auch die vielfältigen Tätigkeiten christlicher Missionare hervorzuheben. Ihr Ziel in musikalischer Hinsicht bestand – häufig in Zusammenarbeit mit einheimischen Akteuren – darin, traditionelle Kirchenlieder durch Anpassung an die jeweilige lokale Praxis breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen (Mun 2004: 146–162). Sie unterrichteten das Singen in englischer Sprache. Etliche Missionare (G. H. Jones, H. G. Underwood, J. Griffith, H. G. Appenzeller u. a.) fertigten aber auch Übersetzungen von Kirchenliedern ins Koreanische an und publizierten sie. Andere arbeiteten die Melodien so um, dass sie mit dem tradierten einheimischen, aus fünf Tönen bestehenden Melodiesystem kompatibel wurden. Oft wurde einer Kirchenliedmelodie ein inhaltlich völlig neuer koreanischer Text unterlegt. Die Kirchenlieder wurden auf diese Weise dekontextualisiert und als einfache Volkslieder oder teilweise als soziale Reformlieder gestaltet und umfunktioniert.

Einheimische Musiker eigneten sich diese Techniken der Umgestaltung des Tonmaterials, der Dekontextualisierung und Umfunktionalisierung an. Allmählich lernten sie, neue Melodien und dazu geeignete Texte zu schreiben. Die durch einen solchen Vorgang entstandenen musikalischen Produktionen gelten in Korea als erste Neukompositionen durch einheimische Musiker. Vertreter dieser Musikergruppe waren unter anderem Kim Inshik (1885–1963) und Lee Sangjun (1884–1948). Neue musikalische Genres bildeten sich heraus. Das Genre *ch'anga* bzw. *yuhaengga* (populäre Lieder) ist repräsentativ dafür. Es huldigt einem westlichen Stil oder einem westlich-japanischen Mischstil (*ryūkōka*) und verwendet teils Melodien von europäischen Kirchen- oder Volksliedern, teils aber auch neu geschriebene Melodien. Textlich umfasst es ein breites Spektrum politischer und sozialer Themen bis zur Liebeslyrik (Ch'ōi 2000). Auch das Genre *shinmin'yo* (neue Volkslieder), das stilistisch eine Mischung von Rhythmen japanischer (*min'yō*) und koreanischer Volkslieder (*chapga*) darstellt, war in der japanischen Kolonialzeit und danach beliebt (Yim 2005). Später entwickelte sich der Bereich *yangak* (westliche Musik), der als Sammelbegriff für neu komponierte Musikstücke auf Grundlage europäischer/westlicher klassischer Musik (Formen, Stile, Texturen usw.) diente, hervorgebracht von einheimischen Musikern und Musikerinnen, welche die neue Berufsbezeichnung „Komponist“ bzw. „Komponistin“ trugen (Min 2006).

Solche Genres zeigen, dass importierte europäische Musik am Zielort nicht nur transferiert und unvoreingenommen rezipiert, sondern dem Eigenen inkorporiert wurde. Damit wurde sie nicht bloß als fremdes Kulturgut rezipiert, sondern auch zum Eigenen gemacht. Auf diese Weise wurde sie allmählich zum festen Bestandteil des koreanischen Musiklebens.

Die Konstruktion der Nation und der nationalen Musik

Die Frage, wie, unter welchen Bedingungen die europäische Musik in der koreanischen Gesellschaft verbreitet und etabliert wurde, bedarf einer weiteren Erklärung. Paradoxerweise lässt sich eine Antwort auf diese Frage in Aspekten der Konstruktion der Nation finden. Die ursprünglich europäische Idee der „Nation“ wurde offenbar zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Korea transferiert. Nach der Befreiung von der japanischen Kolonialherrschaft im Jahre 1945 und der Teilung des Landes in eine US-amerikanische Besatzungszone im Süden und eine sowjetische im Norden sowie mit den beiden Staatsgründungen von 1948 verstärkte sich der Nationalismus zunehmend. Die beiden Gesellschaften im Süden und Norden bemühten sich, auf je eigene Weise den aufblühenden Nationalismus für sich zu beanspruchen. Die südkoreanische Regierung von Park Chung-hee (1961–1979) betrieb eine „Politik der Rückständigkeitsbekämpfung“, in der sie die Rückständigkeit zum Hauptproblem und die Beseitigung dieses Problems zur Aufgabe der Nation erklärte (Hwang 2011: 258–266). Auch im Norden des Landes nutzte der politische Führer Kim Il-sung (1912–1994) den Nationalismus und entwickelte die ‚chuch’e‘-Ideologie, welche die Souveränität, Selbständigkeit und Autarkie zur Aufgabe der ganzen Nation erklärte und den gemeinsamen Kampf dagegen von jedem Einzelnen forderte (Han 1989: 14–29).

Die „Politik der Rückständigkeitsbekämpfung“ führte in Südkorea zu einer noch stärkeren Orientierung an den Westmächten, vor allem den USA. In der Folge intensivte sich die Pflege europäischer/westlicher Musik. Das lässt sich an der Anzahl der neu gegründeten Orchester, Opernensembles und Chöre sowie der Ausbildungsorte von professionellen InterpretInnen und KomponistInnen belegen, ebenso wie anhand diverser Konzertprogramme und Programme von Rundfunk- und Fernsehveranstaltungen (Yi 1985: 197–271). Auch die Musikerziehung in den Schulen war davon betroffen (Moon 1993: 53–62). Und die Politik Nordkoreas, die auf Souveränität, Selbständigkeit und Autarkie setzte, führte zu einer Geschlossenheit der Gesellschaft. Das Musikleben Nordkoreas orientierte sich am symbolisch zu verstehenden Westen unter Einschluss Russlands. Auch hier pflegte man das als modern erscheinende Musikleben mit Orchestern, Opernensembles und Chören (Yi 2006: 67–214). Die Orientierung an europäischer/westlicher Musik im Süden und im Norden (unter Einschluss Russlands) wurde in beiden Landesteilen interpretiert als Indiz der Stärke der eigenen Nation, gleichzeitig im Süden als

Zeichen des Anschlusses an die industrialisierte Welt und im Norden an die kommunistische Welt (Kim 2015).

Gleichwohl lehrte die aus Europa importierte Idee der Nation nicht nur, sich an den großen Vorbildern zu orientieren, sondern sich zum Zwecke der Nationsbildung und -konsolidierung auch auf eigene Traditionen zu berufen. So wurde das Traditionsbewusstsein stimuliert. Das führte zu einem steigenden Interesse an tradierter einheimischer Musik. Diese musste allerdings als ein Bereich neu etabliert werden, der nicht mehr an die alte Vergangenheit erinnerte, sondern die modernisierte Gegenwart Koreas einschließlich deren vermeintlich hoffnungsvoller Zukunft repräsentieren sollte. So wurden nur einige Arten der tradierten einheimischen Musik, die das Wesen der jeweiligen Landesteile zu repräsentieren schienen, ausgewählt und gefördert. Man schrieb ihnen die Bedeutung eines nationalen Erbes zu, das *munhwa yusan* (Erbe der Kultur) genannt wurde (Jöng 2008: 158–177).

Die folgenden Ausführungen beziehen sich, falls Nordkorea nicht explizit erwähnt wird, ausschließlich auf Südkorea.⁴ Während man sich um die Erhaltung der anscheinend autochthonen Tradition durch die Pflege ausgewählter Arten der tradierten einheimischen Musik bemühte, war man andererseits bestrebt, sie im modernen Gewand zu erneuern. Daraus entwickelte sich das neue Genre *shin kugak* (Neue koreanische Musik), genannt auch *ch'angjak kugak* (Neu komponierte koreanische Musik), das auf Grundlage der tradierten einheimischen Musik Elemente europäischer Musik und Musikpraktiken (z. B. Notationssystem, Instrumentalpraxis, Spiel- und Singtechniken) aufnimmt mit dem Ziel, als *New Music* der koreanischen Nation die Modernität Koreas zu demonstrieren (Kim 2011: 225–231).

Musikgeschichtlich bedeutsam waren insbesondere die Bewegungen der 1980er Jahre, die sich, motiviert durch zeitgleiche soziopolitische Bemühungen um die Demokratisierung der Gesellschaft, stark für die Pflege der tradierten einheimischen Musik einsetzten. Das öffentliche Musikleben interessierte sich nun viel mehr als bisher für die tradierte einheimische Musik *kugak* (Musik der koreanischen Nation) bzw. *han'guk ch'öntong ūmak* (Koreanische traditionelle Musik). Auch im Bereich *yangak* (Westliche Musik, im Laufe der Zeit zunehmend auch *han'guk hyōnde ūmak*, koreanische moderne Musik, genannt) fanden Elemente der alten koreanischen Musik häufiger Verwendung.

Doch konnten auch diese neuen Bewegungen, so bedeutsam sie für die Pflege der tradierten einheimischen Musik sein mochten, nichts an der Tatsache ändern, dass die ursprünglich importierte europäische Musik das Musikleben beherrscht. Immerhin war die tradierte einheimische Musik bereits ca. 100 Jahre lang an den

⁴ Näher zur Musik Nordkoreas: Kim 2015: 193–196 und 199–201; Hwang 2002: 131–275; No 2002: 463–534.

Rand gedrängt worden. Als Ironie der Geschichte folgt daraus, dass für viele Koreaner nicht die europäische Musik und deren Praxis, sondern die geschichtlich an den Rand gedrängte und deshalb von vielen vergessene tradierte einheimische Musik bzw. Musikpraxis Gegenstand der Rezeption und Aneignung geworden ist. Das heißt: Die tradierte einheimische Musik fungierte faktisch nicht mehr als *die* Sprache der Nation in den Ohren koreanischer Hörerinnen und Hörer.

Allerdings brachte die aus Europa importierte Idee der Nation und der nationalen Musik die damit verbundene essentialistische Grundvorstellung mit sich, dass einer Nation eine nur ihr zugehörige Musik entspreche, die organisch aus ihrer langen Geschichte erwachsen sei und das Wesen einer Nation, ihre Identität verkörpere. Die Rezeption dieser Vorstellung führte in ein Dilemma: Die importierte europäische Musik war beliebt und bereits zur eigenen gemacht worden; sie war aber gleichzeitig eine Musik, die ursprünglich anderen Nationen angehörte. Demgegenüber wurde die tradierte einheimische Musik zwar anerkannt als Musik der eigenen Nation, sie war aber bei der Mehrheit der Bevölkerung nicht beliebt, ganz zu schweigen davon, dass sie sich mit ihr identifiziert hätte.⁵

Das „Andere“ und „Eigene“

Die Ausführungen des letzten Abschnitts verweisen darauf, dass die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik in Korea sich parallel zu denen europäischer gesellschaftlicher und kultureller Leitvorstellungen (Nation und nationale Musik) vollzogen. Die erstgenannten Prozesse wurden durch die zweitgenannten vorangetrieben; die zweitgenannten profitierten von den erstgenannten. Freilich waren beide auf vielfältige Weise mit weiteren Transfer- und Rezeptionsprozessen europäischen Wissens, die sich in Deutungs- und Interpretationsmodellen artikulieren, verknüpft. Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das Deutungsmodell von Geschichte als linearem Fortschritt. Die Rezeption dieses Modells erfolgte in Anknüpfung an das Konzept der „Zivilisation“, das als ein raumzeitlich neutrales, universalhistorisches Konstrukt in den 1870er und 1880er Jahren aus Europa nach Japan (Shimada 1994: 227f.), dann von dort aus nach Korea transferiert wurde. Daneben fand auch die Idee der „Menschheit“, verstanden im Kontext von Demokratisierungsprozessen als Gleichberechtigung und Autonomie, Eingang in die koreanische Gesellschaft.

Transfer und Rezeption dieser Elemente europäischen Wissens führten offenbar dazu, dass sie eine sogenannte „diskursive Hegemonie“ herausbildeten; diese

5 Ein solches Problem stellt sich in Korea bei der Rezeption populärer Musik aus den USA und Europa als verhältnismäßig gering dar, weil diese im Allgemeinen weniger als klassische Musik den Vorstellungsbereichen von Nation und nationaler Musik zugeordnet und ihr deshalb in geringerem Maße nationale Symbolkraft zugemessen wird. Doch gibt es gegenwärtig Bemühungen, ihr eine nationale Bedeutung zuzuschreiben, um landeseigene Musikprodukte im internationalen Musikmarkt konkurrenzfähig zu machen.

koordinierte, wie Albert Gouaffo in Anknüpfung an Marc Angenot im Zusammenhang seiner Untersuchung von Wissens- und Kulturtransfers in Kamerun ausführt, bestehende einheimische Diskurse und hob aus der Vielfalt von Diskursen „einen dominierenden Diskurs hervor, der aber unbewusst von den Mitgliedern der Gesellschaft als globaler Diskurs kolportiert und konsumiert wird“ (Gouaffo 2007: 19). Dieser so herausgehobene „dominierende Diskurs“ bestimmte die Implikationen des Begriffs „Westen“ in der koreanischen Gesellschaft. Er stand tendenziell nämlich für das, was für fortschrittlich, neu, modern, zivilisiert, menschlich und universal gehalten wurde. Demgegenüber trug der Begriff „Korea“ als Nicht-Westen den Nimbus der Rückständigkeit, des Alten, Feudalen, Naiven, des Provinziellen usw. Unter dieser Prämisse wurde der Westen zum normativen Bezugspunkt, an dem die eigenen Mängel gemessen und mit dem die eigenen Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren gesucht wurden (Hwang 2011: 258–266). Eine solche Haltung ließ sich nicht nur bei Anhängern des Westens, den sogenannten „Westlern“ (*sōkjuūicha*), feststellen, sondern auch bei Verteidigern der eigenen Tradition, den sogenannten „Traditionalisten“ (*jōntongjuūicha*). Dies änderte sich in der Grunddisposition auch wenig in der Nachkriegszeit, in der vermehrt negative Konnotationen mit dem Westen, etwa in Begriffen wie Herrschsucht, Besitzgier, Bürokratie, Egoismus, Unsitte usw., verbunden wurden.

An diesem geschichtlichen Vorgang lässt sich erkennen, dass der Westen in Korea aufgrund eines als defizitär empfundenen Selbstbildes als ein symbolisch als anders definiertes Vorstellungsbündel konstruiert und somit das „Wir“ von einem „Ihr“ unterschieden wurde.⁶ Unter dieser Prämisse setzten sich die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik fort. Europäische Musik, die ursprünglich dem Anderen angehörte, stand stets im Blickfeld des Eigenen. Sie wurde rezipiert, und zwar nicht bloß als ästhetischer Gegenstand, sondern vielmehr als das, was das Andere verkörpert bzw. ihm inkorporiert ist, also als ein Teil dessen, was mit ihm identisch ist. Nach Maßgabe dieser Prämisse entfaltete die in Europa kodifizierte Unterscheidung europäischer und non-europäischer Musik ihre Wirkung in Korea, wonach die erste gemäß der vorhin erwähnten Denk- und Interpretationsmodelle als fortschrittlich, modern, zivilisiert, menschlich und universal galt, während die zweite als rückständig, veraltet, unzivilisiert, kindlich, naiv und provinziell angesehen wurde (Revers 1997). Diese Bedeutungszuschreibungen auf der Folie des Vergleichs von europäischer und non-europäischer Musik prägte lange die Musikpraxis in Korea. Generell galt, dass europäische Musik als Bezugspunkt diente, an dem die vermeintlichen Mängel der tradierten einheimischen Musik gemessen wurden, und ihre Aneignung zugleich als Mittel, diese zu kompensieren. Unter diesen Rahmenbedingungen konnte europäische Musik (unter Einschluss US-

6 Zur idealtypischen gesellschaftlichen Konstruktion des „Fremden“ gegenüber dem „Eigenen“ im europäischen Kontext: Berger und Luckmann 1980.

amerikanischer und russischer Musik) in Korea nicht nur eingeführt und rezipiert, sondern darüber hinaus zum Eigenen gemacht werden.

Als Beispiel lässt sich in diesem Zusammenhang anführen, dass man in Korea das Fehlen einer mehrstimmigen Harmonie in der tradierten einheimischen Musik als Mangel empfand.⁷ Auch wurde das tradierte pentatonische System im Vergleich zum europäischen temperierten Zwölftonsystem als Einschränkung wahrgenommen. Als Beispiele für Versuche, dieses Defizit zu kompensieren, können zahlreiche Umbauten von einheimischen Instrumenten in Nord- und Südkorea dienen, durch die deren auf die traditionelle Fünffonreihe beschränkter Tonumfang nach Maßgabe des wohltemperierten zwölftönigen Systems zu erweitern versucht wurde. Des Weiteren ist die Praxis weit verbreitet, europäische und einheimische Instrumente miteinander zu kombinieren; auf diese Weise entstanden gemischte instrumentale Besetzungen in unterschiedlichsten Varianten, deren Zweck es ist, ein ausdrucksstarkes und volles Klangvolumen zu erreichen, das mit tradierten einheimischen Instrumenten allein unmöglich zu erreichen wäre (Hwang 2002: 231–275).

Anverwandlungen

Die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik in Korea schritten seit den 1870er und 80er Jahren voran. Die Prozesse wurden weniger durch die immanente Struktur und noch weniger durch den Klang bzw. den ästhetischen Klangeindruck der europäischen Musik ermöglicht, wie es in Theorien der musikalischen Autonomieästhetik bzw. der Ästhetik der immanenten Materialität behauptet wird. Vielmehr standen sie auf transnationaler Ebene immer in Wechselwirkung mit politischen, sozialen, militärischen, religiösen, institutionellen und kulturellen Prozessen. So vollzogen sich die Transfer- und Rezeptionsprozesse europäischer Musik im Rahmen einer umfassenden gesellschaftlichen Reform, deren Notwendigkeit sich aus der Verteidigung gegenüber den imperialistischen Interessen der Großmächte ergab und der daraus folgenden Erfordernis, den angeblichen Rückstand durch Angleichungen und Assimilierungen an den symbolisch zu verstehenden Westen aufzuholen. Die christliche Missionsbewegung, die Gründung eines neuen Erziehungswesens, die Erfahrungen mit der japanischen Kolonialherrschaft, die Öffnung für Industrialisierung und kapitalistische Wirtschaftsweise, technische Errungenschaften, Herausbildung von Urbanität und Rezeption neuer, international verbreiteter Leitvorstellungen, Deutungsmuster und Wissensbestände wie Nation, Zivilisation, Fortschrittlichkeit, Tradition etc. sowie die Aufnahme der dichotomischen Konstruktion von West versus Ost bzw. West versus Korea, all diese Faktoren bildeten zusammen den Rahmen, in dem die multiplen Transfer- und Rezeptionsprozesse der ursprünglich fremden, aber zum

7 Auf eine ähnliche Tendenz bei japanischen Komponisten wird hingewiesen bei: Miyamoto 1996: 31.

Eigenen gemachten europäischen Musik sich seit der Öffnung des Landes für die Außenwelt in den 1870er und 1880er Jahren über die japanische Kolonialherrschaft (1910–1945) bis in die 1990er Jahre hinein vollzogen. Wichtig waren nicht bloß die Impulse von außen, sondern – viel entscheidender – die Dynamik endogener Entwicklungen, welche die an den Prozessen beteiligten einheimischen und ausländischen Akteure zusammen voranbrachten.

Um die Wende ins 21. Jahrhundert hin wurden neue Orientierungen gesucht. Nunmehr wurde der Begriff „Kultur“ über die nationalen Schranken hinweg als Angelegenheit des Individuellen verstanden, auch wenn die nationale Kultur keineswegs an Bedeutung einbüßte. Es entwickelte sich eine im Vergleich zu früher distanziertere Haltung zum Westen; man entfernt sich – Nordkorea ausgenommen – schrittweise von der schlichtweg positiven oder negativen Bewertung des Westens. Gleichwohl ist in größerem historischen Maßstab unverkennbar, dass die Haltung, den Westen als Referenzgröße des Eigenen zu sehen, weiterhin verbreitet ist. Entweder will man sich assimilieren oder distanzieren. Dabei handelt es sich immer um Prozesse innerhalb der eigenen Grenzen. Denn der Westen wird immer mit den Augen des Eigenen, in dessen Erwartungshorizont, gesehen, und wird zur Neukonstitution des als defizitär empfundenen Selbst gebraucht.

Abschließend ist festzuhalten, dass dieser grundsätzlich selbstbezogene, aber stets im Fokus auf das Andere fungierende Mechanismus aufs Ganze gesehen den Effekt hervorgebracht hat, dass die ursprünglich fremde europäische Musik in Korea zum angeeigneten Anderen und zugleich zum anverwandelten Eigenen wurde. Es lässt sich an der gegenwärtigen Musikszene in Südkorea feststellen, dass man sich von einer absolut positiven Wertschätzung der europäischen Musik weitgehend distanziert und eine offenere Haltung gegenüber unterschiedlichen musikalischen Formen, Stilen und Genres aus verschiedenen Lokalisationen entwickelt. Doch hat sich an der Situation im Wesentlichen nichts geändert, dass die importierte, allerdings mittlerweile zu eigen gemachte europäische Musik das Musikleben beherrscht. Das hat nicht nur mit der Bekanntheit des Repertoires europäischer Musik mit ihren Meisterwerken von J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Verdi, Puccini u. a. zu tun, sondern auch mit der Vertrautheit durch Hörerfahrungen. Man ist eher mit dem System der europäischen klassisch-romantischen Musik, seiner Dur-Moll-Tonalität, seiner funktionalen Harmonik und seiner regelmäßigen Taktordnung vertraut, als mit dem einheimischen Musiksystem, seinen pentatonischen Skalen, linear ausgerichteten Bewegungsabfolgen mit dem Ideal des lebendigen Einzeltons und freien Rhythmen.⁸ In Einklang damit steht die Tatsache, dass das allgemeine Verständnis dessen, was Musik ist, weitgehend durch europäisch-neuzeitliche Vorstellungen geprägt ist: Wenn man in Korea von Musik spricht, denkt man in erster Linie an europäische Musik gemäß europäisch-

⁸ Diese Tendenz ist nicht nur in Korea, sondern auch in benachbarten Ländern wie in Japan, China, Thailand usf. zu beobachten: Kim 2013: 25.

neuzeitlicher Auffassung als freie Kunstmusik, als verschriftete Musik, als individuelle Schöpfung eines Künstlers, als Konzertmusik für ein ästhetisch gesinntes Publikum. Selbst die tradierte einheimische Musik wird – in welcher Art auch immer – als autonome verschriftete Kunstmusik für ein ästhetisch gesinntes Publikum im üppig ausgestatteten Konzertsaal mittels entsprechender Klang- und Beleuchtungstechniken aufgeführt und präsentiert. Das Publikum sitzt dabei wie im europäischen Konzertsaal still, bis die auf dem Programm angekündigte Musik ausklingt. Die orale Überlieferungsform, die spontane Improvisationspraxis, die kollektive Zusammenarbeit von Musikern untereinander, aber auch mit dem Publikum, all diese Momente der tradierten einheimischen Musik haben ihre soziokulturelle Bedeutung weitgehend verloren.

Man kommt bei der Analyse europäischer Musik in Korea mit einem essentialistisch ausgerichteten Begriff von Musik und Kultur nicht weiter. Die über 150-jährige Geschichte der europäischen Musik in Korea verweist auf einen dynamisch-offenen translokalen Musik- bzw. Kulturbegriff und rückt die Notwendigkeit einer transkulturell ausgerichteten interdisziplinären Forschung ins Bewusstsein.

Literatur

- Ahn, Choong-sik (2005): *The Story of Western Music in Korea. A Social History*. Morgan Hill: eBookstand Books
- Akita, George; Palmer, Brandon (2015): *The Japanese Colonial Legacy in Korea 1910 – 1945. A New Perspective*. Portland: MerwinAsia
- Alberth, Lars (2013): *Die Fabrikation europäischer Kultur. Zur diskursiven Sichtbarkeit von Herrschaft in Europa*. Bielefeld: transcript
- Appadurai, Arjun (1997): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Berger, Peter L.; Huntington, Samuel P. (2002): *Many Globalizations. Cultural Diversity in the Contemporary World*. Oxford, New York: Oxford University Press
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1980): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag [Erstausgabe: 1969]
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London und New York: Routledge
- Ch’ōi, Ch’ang-ho (2000): *Minjok sunanki-ūi daejung kayosa* (Die Geschichte der populären Musik in der kolonialen Periode). Seoul: Hankuk Munhwasa
- Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (2002): „Geteilte Geschichte – Europa in einer postkolonialen Welt“, in: Conrad, Sebastian; Randeria, Shalini (Hgg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Campus, 9–49
- Gebesmair, Andreas (2008): *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: transcript
- Gottschewski, Hermann; Lee, Kyungboon (2013): „Franz Eckert und ‚seine‘ Nationalhymnen. Eine Einführung“, in: *OAG-Notizen*, 12/2013, <http://oag.jp/books/oag-notizen-dezember-2013/> (Aufruf: 2015-07-12)
- Gouaffo, Albert (2007): *Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext. Das Beispiel Kamerun – Deutschland (1884-1919)*. Würzburg: Königshausen & Neumann

- Han, Sang-uh (1989): *Pukhan ūmak-ūi shilsang-gwa hōsang* (Realität und Schein der Musik Nordkoreas). Seoul: Shinwōn munhwasa
- Han'guk chōngshin munhwa yōn'guwōn (Hg.) (1998): *Han'guk yusōngki ūmban ch'ongmokrok*, Bd. 1, Seoul: Minsokwōn
- (Hg.) (2000): *Han'guk yusōngki ūmban ch'ongmokrok*, Bd. 2. Seoul: Minsokwōn
- Hwang, Byōng-ju (2011): „Park Chung-hee ch'eje kūndehwa damron-ūi sikminsōng“ (Die Kolonialität des Diskurses um die Vormoderne im System Park Chung-hees), in: Yim, Ji-hyun; Pak, No-ja; Yi, Jin-kyoung (Hgg.): *Kūnde han'guk, Jēguk'-gwa minjok'-ūi kyoch'aro* (Modernes Korea. Im Schnittpunkt von Imperialismus und Nation). Seoul: Tschaek-gwa hamke, 255–289
- Hwang, Jun-yōn; Shin, Dae-ch'ul; Kwōn, Do-hi; Sōng, Ki-ryōn (2002): *Pukhan-ūi chōntong ūmak* (Traditionelle Musik Nordkoreas). Seoul: Seoul National University Press
- Jōng, Su-jin (2008): *Muhyōng munhwajae-ūi tanseng* (Geburt der immateriellen Kulturerbe). Seoul: Yōksa bipyōng sa
- Jōng, Yōng-jin (2007): *Ilje kangjōmki kugak* (Koreanische Musik in der japanischen Kolonialzeit). P'aju: Hankuk haksul chōngbo
- Jurt, Joseph (2002): „Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers“, in: Berger, Günter; Sick, Franziska (Hgg.): *Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*. Tübingen: Stauffenburg, 15–38
- Kim, Jang-Soo (1986): *Korea und der ‚Westen‘ von 1860 bis 1900. Die Beziehungen Koreas zu den europäischen Großmächten, mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zum Deutschen Reich*. Frankfurt a. M., New York: P. Lang
- Kim, Jie-sōn (2012): *Ilbonin judūngūmakkyowōn-ūi hwangdong-ūro bon gūndae josōn-ūi sōyangūmak suyol* (Die Rezeption westlicher Musik in der Periode des modernen Josōn, betrachtet aus der Perspektive der Tätigkeiten der Musiklehrer in den japanischen mittleren Schulen), in Kim, Jin-Ah (Hg.): *Tongyang ūmak* (Asian Music), Bd. 34. Seoul: Seoul National University Press, 111–130
- Kim, Jin-Ah (2011): „Han'guk ch'angjak kugak: chunt'ong-gwa byōnhwan“ (Neu komponierte koreanische Musik. Tradition und Transformation), in: Kim, Jin-Ah (Hg.): *Tongyang ūmak* (Asian Music), Bd. 33. Seoul: Seoul National University Press, 225–231
- (2013): „Asymmetrie, weltweit. Ungleiche Voraussetzungen bestimmen das Komponieren im Zeitalter der Globalisierung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2013, Heft 3. Mainz: Schott Music, 25–27
- (2014): „Musik und Kulturtransfer. Ideen zu einem musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiet“, in: Kim, Jin-Ah; Riva, Nepomuk (Hgg.): *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*. Berlin: Ries et Erler, 9–56
- (2015): „Musik im Zeichen der Blockkonfrontation in Korea“, in: Blomann, Ulrich J. (Hg.): *Kultur und Musik. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges nach 1945*. Saarbrücken: Pfau, 191–205
- (2016): „'European music' outside Europe? Musical entangling and intercrossing in the case of Korea's modern history“, in: Strohm, Reinhard (Hg.): *Studies for a global history of music*. New York, London: Routledge, Druck in Vorbereitung
- Kim, Sebastian C. H.; Kim, Kirsteen (2015): *A History of Korean Christianity*. New York: Cambridge University Press
- Ko, Mi-suk (2001): *Han'guk-ūi kūndesōng. kū kiwōn-ūl ch'ajasō* (Die Modernität Koreas. Auf der Suche nach ihrer Quelle). Seoul: Ch'aeksesang
- Kwon, Lee-Chang (1979): Der Einfluß Japans und des Christentums auf das Erziehungs- und Bildungswesen Koreas während der japanischen Besatzungszeit 1910 – 1945. Diss., Pädagogische Hochschule Rheinland
- Meyer, John W. (2005): *Weltkultur. Wie die westlichen Prinzipien die Welt durchdringen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [englischsprachige Erstausgabe: 1997, 1998, 2000]

- Min, Kyöng-ch'an (2006), *Han'guk ümaksa yangakpyön* (Geschichte der westlichen Musik Koreas). Seoul: Duri midiöi
- (2008): *Dongasia-wa söyang ümak-üi suyong* (Ostasien und die Rezeption der westlichen Musik). Seoul: Ümak sekye
- Min, Kyung-Hoon (1997): Die Analyse der Schulmusikerziehung und der Musiklehrerausbildung in Südkorea sowie neue Konzeptionen im Vergleich zu deutschen Verhältnissen. Diss., Universität Münster
- Miyamoto, Kenjiro (1996): Klang im Osten – Klang im Westen. Der Komponist Tôru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan. Saarbrücken: Pfau Verlag
- Moon, Sung-Mo (1993): Die Schulmusikerziehung Süd-Koreas nach Ziel, Inhalt und Methode und der europäische Einfluß in der Zeit der Lehrpläne (seit 1955). Diss., Universität Osnabrück
- Mun, Ok-bae (2004): *Han'guk kyohoe ümak suyolsa* (Rezeptionsgeschichte der Kirchenmusik Koreas). Seoul: Yesol [Erstausgabe: 2001]
- Nakasone, Genkichi (2003): Die Einführung der westlichen, besonders deutschen Musik in Japan der Meiji-Zeit. Münster: Lit
- No, Dong-ün (2002): *Han'guk ümak-ron* (Diskurse um die Musik Koreas), Seoul: Hankuk haksul chöngbo
- Oh, Jie-sön (2003): *Han'guk gündae ümak kyoyuk* (Musikerziehung der Neuzeit Koreas). Seoul: Yesol
- Park, Yong-ku (2010): „Ilcheha radiobangsöng-üi ümak programm-e-gwan-han yönku. samship yönderül chungshimüiro“ (Untersuchung über die Musikprogramme im Radio mit dem Fokus auf die dreißiger Jahre), in: *Önron jöngbo yöngu*, 47/2. Seoul: Seoul National University Press, 134–172
- Randeria, Shalini (2000): „Geteilte Geschichte und verwobene Moderne“, in: Rösen, Jörn; Leitgeb, Hanna; Jegelka, Norbert; Aitmatov, Chingiz (Hgg.): *Zukunftsentwürfe. Ideen für eine Kultur der Veränderung*, Frankfurt a. M.: Campus, 87–96
- (2002): „Entangled Histories of Uneven Modernities: Civil Society, Caste Solidarities and Legal Pluralism in Post-Colonial India“, in: Elkana, Yehuda; Krastev, Ivan; Macamo, Elísio und Randeria, Shalini (Hgg.): *Unraveling Ties. From Social Cohesion to New Practices of Connectedness*. Frankfurt a. M.: Campus, 284–311
- Revers, Peter (1997): Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption. Stuttgart: F. Steiner
- Rosselli, John (1990): „The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820–1930. The Example of Buenos Aires“, in: *Past & Present* 127, 155–182
- Schmidt, Martin H. (Hg.) (2008): Franz Eckert – Li Mirok – Yun Isang. Botschafter fremder Kulturen. Deutschland – Korea. Norderstedt: Books on Demand GmbH
- Shimada, Shingo (1994): Grenzgänge – Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich. Frankfurt a. M.: Campus
- Stoler, Ann Laura; Cooper, Frederick (1997): „Between Metropole und Colony. Rethinking a Research Agenda“, in: Stoler, Ann Laura; Cooper, Frederick (Hgg.): *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley: University of California Press, 1–56
- Toelle, Jutta (2010): „Der Duft der großen weiten Welt. Ideen zur weltweiten Ausbreitung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert“, in: Müller, Sven Oliver; Ther, Philipp; Toelle, Jutta; zur Nieden, Gesa (Hgg.): *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*. Wien: Böhlau, 251–261
- Watabe-Gross, Atsuko (2007): Die Einführung der europäischen Musik in Japan (1855–1888). Kulturpolitische Aspekte eines Paradigmenwechsels. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens
- Yi, Hyön-ju (2006): *Pukhan ümak-gwa chuch'ech'ölhak* (Musik Nordkoreas und Chuch'e-Ideologie). Seoul: Minsokwön

-
- Yi, Yu-sŏn (1985): *Han'guk yangak beknŏnsa* (Die hundertjähriqe Geschichte der Westlichen Musik Koreas). Seoul: Ŭmak ch'unch'usa
- Yamauchi, Fumitaka (2012): "(Dis)Connecting the Empire. Colonial Modernity, Recording Culture, and Japan-Korea Musical Relations", in: de Ferranti, Hugh; Yamauchi, Fumitaka (Hgg.): *Colonial Modernity and East Asian Musics*. Berlin: VWB-Verlag, 143–206
- Yim, Kyŏng-hwa (Hg.) (2005): *Kŭndae han'guk-gwa ilbon-ŭi minyo ch'angch'ul* (Die Erfindung der Volkslieder in Korea und Japan aus der Zeit der Moderne). Seoul: Somyŏng