

Shin-Hyang Yun (Berlin)

Überlegungen zu kultur- und genderspezifischen Aspekten bei Younghi Pagh-Paan*

Neben dem künstlerischen Schaffen des koreanischen Exilkomponisten Isang Yun bildet das Schaffen der ebenfalls aus Korea stammenden Komponistin Younghi Pagh-Paan einen bemerkenswerten Gegenstand für die Forschung über die asiatische ‚Diaspora‘¹ der Nachkriegszeit. Pagh-Paan, 1945 geboren, siedelte 1974 von Korea nach Deutschland über, zunächst um zu studieren. Nach dem Abschluss des Studiums 1979 an der Freiburger Musikhochschule blieb sie jedoch in Europa. Nach langjähriger Tätigkeit als freischaffende Komponistin wurde sie im Jahr 1994 als Professorin im Fach Komposition an die Hochschule für Künste Bremen berufen.

In den jüngsten Studien zu Pagh-Paan wird nicht selten der Aspekt des Feminismus angesprochen. Bezüglich der Untersuchungsmethoden gehen diese jedoch meist über Aussagen der Komponistin bzw. kompositionstechnische Analysen der Werke nicht hinaus.² Unbeantwortet bleiben dabei die Fragen, in welcher Weise sich das Selbstverständnis der Komponistin im kompositorischen Konzept widerspiegelt und in welchem soziokulturellen Kontext dieses steht. Die vorliegende Arbeit geht vorrangig diesen Fragen nach.

Im ersten Teil wird zunächst das künstlerische Konzept Pagh-Paans der 1980er Jahre und seine kompositionstechnische Grundlage skizziert. Die Verfasserin ist sich des Problems der musikalischen Analyse bei Werken, die auf außermusikalischen – kultur- oder genderspezifischen – Sujets basieren, durchaus bewusst.³ Dennoch werden im zweiten Teil werkanalytische Anmerkungen vorgenommen, um einen Einblick in die Verwendungsweise solcher Sujets bei Pagh-Paan zu geben. Die ausgewählten Werke *Flammenzeichen* (1983) für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten und *Nim* [Geliebte] (1986/87) für Großes Orchester stellen das Konzept jener Jahre in besonderer Art und Weise dar. Dabei werden die Merkmale hervorgehoben, die für den konzeptionellen Bezugsrahmen der Werke kennzeichnend sind. Im dritten Teil soll versucht werden, diese Kennzeichnungen unter den kultur- und genderspezifischen Aspekten zu beleuchten.

* Diese Studie wurde von der NFK (Nationale Forschungsstiftung Korea) unterstützt (KRF-2008-327-G00012).

1 Vgl. zum Begriff der ‚Diaspora‘ Ruth Meyer, *Diaspora – Eine kritische Bestimmung*, Bielefeld 2005, S. 157. Wie Meyer bemerkt, sind „die Wertungen der Lebenswirklichkeiten der Menschen in der Diaspora so vielfältig und heterogen wie diese Lebenswirklichkeiten selbst“. Die Lebenslage von Younghi Pagh-Paan unterscheidet sich jedenfalls von der der Emigranten, die von Anfang an zwecks Arbeit übersiedelten.

2 Zum Beispiel In-Sön Shin, „Cross-cultural Study on Pagh-Paan, Younghi – Analysis of Orchestral Work *Sori*“, in: *Ŭmak Yiron Yoŭngu* 7 (2002), S. 63–81.

3 Zu diesem Thema siehe z. B. Kordula Knaus, „Begriffslose Kunst und die Kategorie Geschlecht. Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Analyse“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Regensburg 2010, S. 170–182.

1. *Kompositionen, die auf dem Sujet ‚Erde‘ basieren*

Bei *Mannam* [Begegnung] (1977) für Klarinette und Streichtrio verwendete Pagh-Paan Teile eines Gedichtes der koreanischen Dichterin Sa-Im-Dang Sin aus dem 16. Jahrhundert, das von der Sehnsucht nach der Mutter handelt. Wurde in diesem Stück der Kulturschock angesprochen, so kommt ihr Bewusstsein als Frau im Einführungstext zum Donauschinger Auftragswerk *Sori* [Klang] (1979) für großes Orchester erstmals zur Sprache. Bemerkenswert ist, dass dieses genderspezifische Bewusstsein gleichwohl mit ihrem kulturellen Bewusstsein verknüpft ist. Das Sujet ‚Erde‘, auf dem einige Werke der 1980er Jahre basierten, spiegelt ein solches Bewusstsein in angemessener Weise wider.

Die Hingabe Pagh-Paans an das Sujet ‚Erde‘ begann allerdings nicht erst in den 1980er Jahren, sondern schon viel früher. Der Roman *To-Si* [Erde] (1969–1995) der renommierten koreanischen Schriftstellerin Kyung-Ri Park hat die junge Pagh-Paan tief beeindruckt und übte einen starken Einfluss auf ihr späteres künstlerisches Schaffen aus.⁴ Eine direkte Anregung für ihr kompositorisches Konzept bekam sie durch das Gedicht *Liebesgedicht an die Erde* des Lyrikers Byöng-Lan Mun.⁵ Die Verse des Gedichtes, die im Einführungstext zum Orchesterstück *Nim* (1986/87) übersetzt wurden, lauten wie folgt:⁶

Ich bin Erde
 Ich liege hingestreckt, leere Erde.
 Wer durchpflügt mir das Herz?
 Wer rammt in meine Brust den Pfahl?
 [...]
 Nach dem Vorüberstampfen der Strohschuhe
 nach dem Aufstampfen der Ledertiefel
 nach dem Vorbeirollen zähneknirschender Tanks
 bin ich immer wieder der Erde schmerzender nackter Leib.

Der Dichter fasst die Erde stellvertretend als den Leib des koreanischen Volkes auf, der in der Geschichte unter der Herrschaft der Außenwelt gelitten habe. Bezogen auf die Gegenwart symbolisiert dieser die politisch linke Volksmasse ‚Minjung‘.⁷ Die Erde wird zwar mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt, beinhaltet als Teil dieser Gruppe zugleich aber einen kollektiven Charakter. Die Auffassung des Dichters von der Erde lässt sich mit der Yin-Yang-Symbolik der ostasiatischen Philosophie entziffern: Die Erde symbolisiert die Weiblichkeit und wird gleichwohl als ursprünglicher Ort aller Lebewesen begriffen, zu dem diese nach dem Tod zurückkehren.

Zu den Stücken, die sich auf das Sujet ‚Erde‘ beziehen, zählen *Noül* [Sonnenuntergang] (1984/85) für Viola, Cello, Kontrabass, *Hwang-To/Gelbe Erde* (1988/89) für gemischten

4 Dieser Roman, dessen Entstehung sich über 26 Jahre erstreckte, spiegelt anhand des Schicksals einer Frau den Prozess der koreanischen Modernisierungsgeschichte wider, deren Anfänge durch die japanische Kolonialisierung geprägt sind. Er kann auch als Autobiographie der Schriftstellerin Park aufgefasst werden.

5 Mun war ein oppositioneller Regionaldichter aus Kwangju, wo im Jahr 1980 ein großer Aufstand gegen die Militärdiktatur stattfand. Das Gedicht gehört zu Muns gleichnamiger Gedichtsammlung.

6 Byöng-Lan Mun, *Tang üi Yönga* [Liebesgedicht an die Erde], Seoul 1981, übersetzt von Younghy Pagh-Paan und Klaus Huber, Einführung zum Werk *Nim* für großes Orchester (1986/87), in: Younghy Pagh-Paan, *Nim*, München 1987, S. b.

7 Das Wort Minjung soll im koreanischen soziokulturellen Kontext verstanden werden. Vgl. hierzu: *South Korea's Minjung Movement: The Culture and Politics of Dissidence*, hrsg. von Kenneth M. Wells, Honolulu 1995.

Chor, Solo, und neun Instrumentalisten sowie *Nim* für großes Orchester. Während die Komponistin in *Noül* nach einem warmen Klang der Erde suchte, sollte das Stück *Hwang-To/Gelbe Erde* den Schrei der Erde ausdrücken. In diesem letzten Stück wurden drei Gedichte aus der gleichnamigen Gedichtsammlung *Hwang-To* von Ji-Ha Kim vertont, der den oppositionellen Dichterkreis gegen die Diktatur der 1980er Jahre vertrat.⁸ Die Gedichte stellen den Prozess der Zerstörung des Volkes durch die Industrialisierung dar.

2. Kompositionstechnik

Mit westlichen Kompositionstechniken wie der Zwölftontechnik war Pagh-Paan bereits während ihres Studiums in Korea vertraut, andererseits lernte sie damals auch die Grundlage der koreanischen traditionellen Musik kennen. Zur bewussten Besinnung auf diese kam sie jedoch während ihrer Studienzeit in Deutschland, als die Nachkriegsgeneration in Deutschland neue kompositorische Wege suchte. So greift Pagh-Paan zum einen das Klangmerkmal der koreanischen Volksmusik bzw. der ostasiatischen Hofmusik auf, zum anderen setzt sie sich mit der Kompositionstechnik der westlichen Komponisten der (Post-)Moderne auseinander. Zu denen, die Pagh-Paans Schaffen beeinflussten, gehören außer ihrem Lehrer Klaus Huber auch Anton Webern, Olivier Messiaen und Luigi Nono. Darüber hinaus diente auch der koreanisch-deutsche Komponist Isang Yun als Vorbild.

Die von der Komponistin selbst entwickelte Substanz wird als ‚Mutterakkord‘ bezeichnet. Die diese Akkorde konstruierenden Intervalle wechseln innerhalb festgelegter Grenztöne und weisen dadurch eine rotierende Form auf.⁹ Pagh-Paan knüpft zwar dabei an die Reihentechnik an, unterwirft jedoch ihre Komposition keineswegs vorgeordneten Regelsystemen wie bei der seriellen Musik.

Über *Nun* [Schnee] (1979) für 5 Sängerinnen und 18 Instrumentalisten sagt Pagh-Paan, dass das harmonische Feld für sie „einerseits statisch, andererseits in ständigem Fluß begriffen“¹⁰ sei. So rücke „die Klanggestalt dieser Akkordfolgen ganz in die Nähe eines klangfarblichen Phänomens“¹¹. Die rotierende Intervallfolge stiftet also nicht den vertikalen Sinn, sondern ist mit dem Farbsinn verbunden. Wichtig ist dabei die Präsenz eines „in sich schwingende[n] Klangraum[es]“¹², den die Komponistin zu zeichnen versucht. Weshalb Nicolas Schalz die Gestalt der Mutterakkorde mit einer „Hütte, einem harmonischen Binnenraum“¹³ vergleicht, ist aus diesem Grund verständlich.

Neben der Verwendung der eigens erfundenen Mutterakkorde überträgt Pagh-Paan Eigenschaften der traditionellen – zumal der volkstümlichen – koreanischen Rhythmen in das zeitgenössische westliche Vokabular. Die von Pagh-Paan bevorzugten Rhythmen aus

8 Die Titel der vertonten Gedichte heißen *Feldsphäre*, *Seoul Weg*, und *Regnerische Nacht*. Der erste und dritte Teil des Stückes können in zwei Sprachen gesungen werden, während der mittlere Teil lediglich auf Koreanisch gesungen werden soll. Im Jahr 1989/92 vertonte Pagh-Paan das dritte Gedicht aus derselben Sammlung noch einmal und das Stück wurde Isang Yun zum 75. Geburtstag gewidmet. Sie verwendete diesmal ausschließlich den koreanischen Text.

9 Für eine Abbildung der Mutterakkorde von *Nun* (1979) siehe: *Klangportrait Younghi Pagh-Paan*, hrsg. von Ariadne Westerkamp und Susanne Winterfeldt, Berlin 1991, S. 13.

10 Younghi Pagh-Paan, „Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin“, in: *Klangportrait Younghi Pagh-Paan*, S. 43.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Zitiert nach Un-Su Kang, *Untersuchungen der Behandlungen des Schlagwerks in den Kompositionen von Younghi Pagh-Paan*, Dissertation Universität Bremen 2007, S. 171.

der mündlich überlieferten Bauernmusik können ins westliche Notationssystem folgendermaßen übertragen werden (vgl. Notenbeispiel 1):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Kwengguari Ching' and the bottom staff is labeled 'Changgo'. Both staves have a 12/8 time signature. The Kwengguari Ching staff shows a sequence of eighth notes and quarter notes. The Changgo staff shows a sequence of eighth notes and quarter notes, with a 7-measure rest indicated by a '7' above the staff.

Notenbeispiel 1: Rhythmus der koreanischen Bauernmusik aus der Chölla-Region¹⁴

Solche in der Bauernmusik besonders ausgeprägten Rhythmen treten meistens in mehrfach variierten Figuren wie Triolen, Quintolen oder Hemiolen auf, und zwar in Kombination mit Lang-kurz- bzw. Kurz-lang-Figuren. Die koreanischen Rhythmen werden auch teils direkt transformiert wie bei *Taryöng IV* (1991), oder bei *Tsi-Shin Gut* [Erd-Geist Ritual] (1993/94).

Andererseits wird aus dem Studium der rhythmischen Modi von Olivier Messiaen eine rhythmische Kette entwickelt. Dabei wird das rhythmische Element wie in der koreanischen Musiktradition „gleichzeitig als Artikulation innerhalb des Metrums“¹⁵ oder „Artikulation des linearen Flusses der Heterophonie“¹⁶ erfahren. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Vorliebe Pagh-Paans – zumindest bis zu ihrer mittleren Schaffensphase – für Schlaginstrumente in Kombination mit (Frauen-)Stimmen.

3. *Nim für großes Orchester* (1986/87)

Das Donaueschinger Auftragswerk *Nim* entstand unmittelbar nach der Zeit, als der Kampf um die Demokratisierung in Korea seinen Höhepunkt erreichte. Pagh-Paan widmete das Stück den koreanischen Studenten, die sich um des Widerstands Willen selbst verbrannten.¹⁷ Der Titel *Nim*, dessen wörtliche Übersetzung ‚Geliebte‘ heißt,¹⁸ bezieht sich auf diese Opfer, die im weitesten Sinne die unterdrückte Volksmasse ihrer Heimat vertreten. Über den Anlass zur Komposition schreibt Pagh-Paan: „Wie für viele, die, wie wir sagen, draußen leben – wenn auch aus freiem Entschluß, brachte die zunehmende Einsicht der Ferne eine Gegenbewegung in mir hervor. Dies zwingt mich in die eigene Geschichte einzudringen, welche mir wie ein Spiegel einer allgemeinen Weltsituation erscheint. [...] Das Wenigste, was ich auch im Ausland tun kann, ist, meine Erinnerung wach zu halten.“¹⁹

14 Sa-Hun Chang, *Gukak Chong Non* [Koreanische Musik – Einführung], Seoul 1976, S. 348.

15 Younghi Pagh-Paan, „Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin“, S. 48.

16 Ebd.

17 Yun komponierte im Jahr 1994 ebenfalls eine symphonische Dichtung, in der die Szene der Selbstverbrennung der Studenten orchestral inszeniert wird.

18 Das Wort könnte auch den Sinn eines religiösen Objektes beinhalten. Pagh-Paan zieht dafür das Gedicht *Nim üi Chim-Muk* [Stille von Nim] des Dichtermönchs Yong-Un Han heran.

19 Pagh-Paan, *Nim*, S. a.

Die Form des Stückes sieht wie folgt aus (vgl. Tabelle 1):

Teil (Takte)	Metrik	Tempo
1 (1–65)	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	♩ = 72, 60, 72, 88
2 (66–117)	2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8	♩ = 132
3 (118–140)	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	♩ = 72, 60, 72, 56
4 (141–190)	3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8	♩ = 96, 108, 96
Epilog (1–37)	3/8, 6/8, 9/8	♩ = 72

Tabelle 1: Form von *Nim* (Die Angaben zur Metrik sind nicht nach ihrem Auftreten in der Partitur geordnet).

Das Stück lässt sich in vier Teile unterteilen, an die sich ein Epilog anschließt. Der in zwei Abschnitte unterteilbare erste Teil und der dritte Teil sind metrisch durch Viertel, der zweite und vierte Teil sowie der Epilog durch Achtel geprägt. Dabei fällt auf, dass der Epilog ausschließlich durch eine Dreiermetrik konstruiert wird. Das schnellste Tempo tritt im ersten Teil, das langsamste Tempo im Epilog auf.

Mittels der fanfarenartigen Quartsprünge von Trompeten und Oboen (*b'-es*) exponiert das Stück von Anfang an den Klang eines Appells. Diese aufsteigende Intervallzelle, die auch in Gestalt eines Tritonus wie in Takt 8 (*b-e*) auftritt und dann in Takt 17 zu den Hörnern weiter transponiert wird, wird auch im letzten Teil fragmentarisch beibehalten. Andererseits bildet diese Intervallzelle in Takt 4 mit einem Tritonus zum *a* einen melodischen Bogen und mündet in den absteigenden Tritonus *a-es*. Ab dem dritten Teil gewinnt die absteigende Quarte bzw. der Tritonus, wie beispielsweise der Tritonus *e-b* in Takt 123, mehr an Gewicht.

Wirkt der Ton *es* wie ein Zentralton, so weisen die Grenzöne des Anfangsakkordes und der Schlussakkorde der drei Teile (vgl. Notenbeispiel 2) – mit Ausnahme des zweiten Teils – einen koreanischen Modus auf (vgl. Notenbeispiel 3).

T.1-7 T.64 T.116 T.138-140 T.190 Epil.T.37

The diagram shows two staves (treble and bass clef) with notes and chords. Arrows indicate interval relationships between notes in different parts of the piece. Labels include: 30kt+5, 20kt+gr.2, 30kt+gr.6, 40kt+gr.7, 20kt+übm.7, and 40kt+gr.7.

Notenbeispiel 2: Grenzöne des Anfangsakkordes und der Schlussakkorde der drei Teile

The notation shows a single treble clef staff with a sequence of notes: *es*, *as*, *b*, *des*, *es*, *as*, *b*, *des*.

Notenbeispiel 3: Kemyon-Modus auf *es*

Abgesehen davon, dass der Ton *ges* bereits im ersten Akkord des Stückes erscheint, gewinnen die drei Töne *es-as-b* mehr an Gewicht, sodass diese als Bestandteile eines Kemyon-Modus der traditionellen koreanischen Musik, welcher aus den Tönen *es-(ges)-as-b-des*

besteht, aufgefasst werden können (in der Pentatonik der traditionellen koreanischen Modi treten oft nur drei Töne auf). Erwähnenswert ist weiterhin, dass die Rahmenintervalle im Verlauf des Stückes – insbesondere ab dem dritten Teil – weiträumiger werden.

Für die innere Dynamik des Stückes spielen heterophone Klanggestalten eine wichtige Rolle, die die Spannung zwischen vertikalen und horizontalen Strukturen zuweilen auflockern. Dazu tragen zum Beispiel die polyrhythmischen Elemente der Blechbläser zwischen Takt 28 und Takt 30 oder die ornamentalen Figuren der Holzbläser in Takt 91/92 bei.

Pagh-Paan setzt andererseits die die Farbe erzeugende spezifische Spieltechnik nicht willkürlich, sondern sehr bewusst an bestimmten Stellen ein. Die in Takt 11 und Takt 13 fast unmerklich eintretende Klanggestalt der Eisenchimes und des Schellenbündels wandelt sich in Takt 33 zum geräuschhaften Klang der Blechbläser. Diese Stelle, an der die Klangfarbe verdichtet wird, leitet vom ersten Abschnitt des ersten Teils zum zweiten Abschnitt über und markiert knapp ein Achtel des insgesamt aus 247 Takten bestehenden Stückes.²⁰ Interessanterweise tritt in Takt 35 das schnellste Tempo des Stückes ein.

In den 1980er Jahren herrschte in Korea der Widerstandskampf gegen die Militärdiktatur. Parallel zur Bewegung für Demokratie gab es eine nationalistische Musikbewegung, die durch die sogenannte ‚dritte Generation‘²¹ initiiert worden war. Diese Komponistengruppe war sich vor allem über die zur ‚Dritten Welt‘²² gehörige Identität von Korea bewusst und lehnte die bedingungslose Rezeption der westlichen Avantgarde gezielt ab. Sie bemühte sich darum, ein für ein Land der Dritten Welt geeignetes Vokabular zu finden und eine davon distanzierte eigene Musikkultur aufzubauen. Das bewusste Aufgreifen der koreanischen traditionellen – insbesondere der volkstümlichen – Musik war ein adäquater Prozess solch einer Identitätssuche.²³ Die Nationalismusbewegung der 1980er Jahre in der koreanischen Musik traf nicht zufällig mit der Widerstandsbewegung gegen die Militärdiktatur des Landes zusammen. Der Anspruch auf musikalische Emanzipation der Dritten Welt von der musikalischen Avantgarde des Westens sollte auch dem Anspruch auf Befreiung der durch die Diktatur unterdrückten Volksmasse Minjung nahekommen.

Für Pagh-Paan war das vom Volk erfahrene Leiden jener Jahre eine musikalische Wirklichkeit, und bei *Nim* wird sie orchestral im emphatischen Sinne inszeniert; insbesondere werden durch das spezifische Instrumentarium des Schlagzeugs, das das Stück rhythmisch untermalt, die Bilder des Volkes im kollektiven Sinne evoziert.²⁴ Die aus der koreanischen Bauernmusik übernommene Rhythmik, deren Anteil ab dem dritten Teil zunimmt (vgl. Notenbeispiel 4), wird im Epilog deutlich hörbar (vgl. Notenbeispiel 5).

20 Es sei daran erinnert, dass der phonetische Einsatz in *Flammenzeichen* ebenfalls gemäß der Taktzahl an der durch ein knappes Achtel markierten Stelle des Stückes eintritt.

21 Inzwischen ist dieser Begriff in der koreanischen Musikwissenschaft umstritten. Jedenfalls kann diese zu Pagh-Paan parallele Generation in gewissem Sinne mit der Komponistengeneration der Nachkriegszeit in Deutschland verglichen werden, die aus der 68er Studentenbewegung erwachsen ist.

22 Der Komponist Geon-Yong Lee übernahm bei der Gründung der ‚dritten Generation‘ den Terminus ‚Dritte Welt‘, der freilich die ‚nicht westliche‘ Kultur mit einschließt. Es ist bekannt, dass dieser inzwischen durchaus verpönte Terminus zumindest in den 1980–90er Jahren im Bereich der Weltökonomie einen wichtigen Diskurs bildete. Bezüglich des geteilten Koreas verweist er jedoch auf komplexe wissenschaftliche Standpunkte. Vgl. hierzu: Hans Ulrich Luther, *Südkorea, (k)ein Model für die Dritte Welt? Wachstumsdiktatur und abhängige Entwicklung*, München 1981.

23 Vgl. hierzu So-Young Lee, „Umak in den 1980er Jahren“, in: *Hanguk Hyūnde Yessulsa Degye 5 [Die Geschichte der koreanischen modernen Künste]* (2005), S. 313–319.

24 Pagh-Paan erwähnte in einem Gespräch mit der Verfasserin, dass sie an bestimmten Stellen das Szenario der Selbstverbrennungen imaginiert habe.

Notenbeispiel 4: *Nim*, T. 149–152

Notenbeispiel 5: *Nim*, Epilog, T. 23–24

Eine solche rhythmische Untermauerung, die sich auf den außermusikalischen Bereich richtet, kann mit folgender Äußerung der Komponistin in Verbindung gebracht werden: „Alle Gewalttaten, Unterdrückungen, Greuel des Zeitgeschehens martern das Herz der Erde. Dennoch bleibt sie unerschütterlich, hat den längsten Atem. So wird sie im Gedicht zur Metapher des leidenden Volkes, das seine Trauer, seinen Gram weiterträgt, ausharrt ohne zu vergessen. In diesem Erinnern ist nach unserer Tradition der Keim des Widerstandes beschlossen.“²⁵ Die rhythmischen Fragmente am Schluss des Stückes bringen letztlich den „längste(n) Atem“ der Erde zum Ausdruck (vgl. Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6: *Nim*, Epilog, T. 37

Im Vergleich zu früheren Werken arbeitet Pagh-Paan bei *Nim* zwar mit relativ schlichten Mitteln, das Stück strebt jedoch, wie Nicolas Schalz zu Recht bemerkt²⁶, keineswegs nach Propaganda. Das sich dem plakativen Klang widersetzende lyrische Element, das im dritten Teil deutlich hörbar wird, verschwindet bis zum Ende des Stückes nicht gänzlich.

25 Pagh-Paan, *Nim*, S. c.

26 Interview der Verfasserin mit Nicolas Schalz, Bremen, am 15.06.2010.

Die in jedem Teil vorkommenden solistischen Gestalten (Violine in T. 40–43, Altflöte in T. 136–140, Piccolo in T. 181–183), die dann im Epilog von den Holzbläsern hervorgehoben werden, sind ein Indiz dafür.

4. Flammenzeichen für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten (1983)

Auf der Suche nach einem Text für ein Gesangsstück, veranlasst durch einen Auftrag der Musikfrauen e. V. Berlin, regte die Geschichte der durch die Nazidiktatur hingerichteten Widerstandsgruppe Weiße Rose die Komponistin an. In den Flugblättern dieser Gruppe, die bei der Widerstandsbewegung verteilt wurden, fand sie das für eine zeitgenössische Textkomposition geeignete vokale Sujet. Das Stück wurde im Jahr 1983 im Rahmen der Veranstaltungsreihe *1933/1983 – Zerstörung der Demokratie, Machtübergabe und Widerstand* uraufgeführt.

Neben Flugblättern der Weißen Rose, die teilweise auf Bibeltexte zurückgreifen, und ihren Briefen wurden auch von der Komponistin selbst gewählte Bibeltexte in den Text eingeschoben. Die zusammengefügte Texte weisen folgenden Ablauf auf:²⁷

Phrasen (Takt)	Gesungener Text	Gesprochener Text (durch Sprechstimme, Sprechgesang oder geflüstert vertont)	Tempo (♩ =)
1 (1–19)	Und siehe Da waren Tränen Siehe wie die weinen [...]	Tote <i>schweigen nicht</i> Ausgebeuteten <i>wir schweigen nicht</i> wir bitten <u>keinen hatten litten</u> <i>schweigen nicht</i>	Ca. 80– 66~72–80
Phon.Einsatz 2 (20–54)	Wohl denen, die hungern [...]	<i>weiter zu verteilen, verteilen</i> gezählt	80 52–56
3 (55–68)	Wer hat die Toten [...] anfangen [...]	einer muß ja schließlich damit	72–80
4 (69–96)	[...] [...] siehe wie die Weinen [...]	Ausgebeuteten Ausbeuter [...] <i>Bitte vervielfältigen und weitergeben</i>	66–80
Instr. Einsatz (97–98)			56

27 Rhythmisch akzentuierte Wörter sind kursiv, die von der Komponistin eingeschobenen Texte sind fett gesetzt, phonetisch zerlegte Wörter sind unterstrichen.

Phrasen (Takt)	Gesungener Text	Gesprochener Text (durch Sprechstimme, Sprechgesang oder geflüstert vertont)	Tempo (♩ =)
5 (99–115)	Verzeih liebste Mutter [...] Verzeih liebste Mutter [...]	<i>wir schweigen nicht</i>	56–66–56–66
	Ihr seid das Licht der Welt Das Salz der Erde Weint nicht um mich		
6 (116–141)		<i>bitte vervielfältigen Und weitergeben</i>	60
Epil. (141–145)	Wer hat die Toten gezählt	<i>Wir schweigen nicht Die weiße Rose läßt Euch keine Ruhe [...] Verteilt die Flugblätter (6x)</i>	60–80–60

Tabelle 2: Textform von *Flammenzeichen*

Hervorzuheben ist der phonetische Einsatz, der im Übergang zwischen erster und zweiter Phrase ohne Taktstriche hervortritt. Dieser Einsatz, der relativ frei artikuliert wird, wirkt wie eine in sich geschlossene Improvisation. Die auf „en“ gereimten Wörter „keinen hatten litten“ werden in kleinere phonetische Einheiten zerlegt, durch welche der Klang zwischen Stimme und Geräusch fast bedeutungslos bleibt.

Im Stück herrschen die Konsonanten vor, die mit der rhythmischen Untermauerung der Schlaginstrumente zu Geräuschklingen kombiniert werden. Dabei spielen Triolen und Quintolen sowie bestimmte Artikulationen eine wichtige Rolle. Diesbezüglich fallen folgende, ausschließlich durch die Sprechstimme vorgetragene Texte besonders auf (vgl. Notenbeispiele 7 und 8).

piú mosso
f *geflüstert*

SCHWEI- GEN NICHT

Notenbeispiel 7: *Flammenzeichen*, T. 38

Stimme

BIT - TE VER - VIEL-FÄL-TI - GEN UND WEI-TERGEBEN

Kl.Tr.

Notenbeispiel 8: *Flammenzeichen*, T. 95

Wird der Text „[Wir] schweigen nicht“ durch die fünfmalige Wiederholung rhythmisch akzentuiert, so ruft der Text „bitte vervielfältigen und weitergeben“, der gegen Ende des vierten Teils erscheint, einen besonderen Eindruck hervor. Er wird zu Beginn des letzten Teils nochmals rhythmisch variiert eingesetzt.

In Bezug sowohl auf den phonetischen Einsatz als auch auf die Rhythmik soll der epilogische Schluss des ganzen Stückes hervorgehoben werden. Er ist geradezu raffiniert vertont: Die sich mit Triolen oder Quintolen mehrmals wiederholende Lautgeste des Wortes „Flugblätter“ erzeugt mittels der geflüsterten Stimmtechnik einen geräuschhaften Klang. Der allmählich verschwindende Klang evoziert „Bilder“,²⁸ als ob die (Flug-)Blätter der „weiße[n] Rose“ wirklich gestreut würden (vgl. Notenbeispiel 9).

ca. 60, Dynamik frei gestalten

The musical notation consists of three staves. The first staff is in 4/4 time and contains the lyrics: UN - TER - STÜTZT DIE WIE - DER - STANDS - BE - WE - GUNG UN - TER - STÜTZT VER - TEILT. The second staff is in 5/4 time and contains: DIE FLUG - BLÄT - TER VER - TEILT DIE FLUG - BLÄT - TER. The third staff is in 4/4 time and contains: FLUG-BLÄT TER, DIE FLUG - BLÄT TER, FLUG - BLÄT TER, FLUG - BLÄT -. The notation includes various rhythmic markings such as triplets (3), quintuplets (5), and dynamic markings like *p* and *pp*. There are also asterisks (*) and a note indicating a half-voice part: *) mit halber Stimme.

Notenbeispiel 9: *Flammenzeichen*, T. 141–145

Das Klangelement dieser Schlussstelle ist bereits im erwähnten Übergang zwischen dem ersten und zweiten Teil angelegt, wobei sich die Stimme zwischen einem konsonanten und geräuschhaften Klang bewegt. Beim Übergang zwischen dem vierten und dem fünften Teil wandelt sich dann diese zum Geräuschklang der Shellchimes, der das Stück farblich schattiert.

Zum repräsentativen volkstümlichen Theater Koreas zählt *P'ansori*, das von einer Sängerin oder einem Sänger und einem Schlagzeuger mit Fasstrommel aufgeführt wird. Dabei steht der epische Sprechgesang im Zentrum. Der epische Text soll bei der Aufführung möglichst lebendig dargestellt werden, und dadurch soll sein dramatisches Element gestaltbar werden. Der ästhetische Wert der *P'ansori*-Aufführung äußert sich im Kollektiven. Dies kommt in spontanen Ausrufen des Publikums – *Ch'uimsae* – zum Ausdruck und leitet sich aus dem schamanistischen Ritual *Gut* ab, aus dem *P'ansori* ursprünglich hervorgegangen ist. Aufgrund der dem Körper nahegelegenen Ausdrucksmerkmale dieses Rituals wird *P'ansori* auch als *Mom Gut* [Körper Ritual] bezeichnet.²⁹ Andererseits sollte der Epengesang *P'ansori* meistens das Leiden bzw. den Widerstand der unterprivilegierten Schichten

28 Die Imagination der Farbe bzw. der Bilder spielt für Pagh-Paans Kompositionen eine wichtige Rolle. Sie stellte sich z. B. bei *Nun* einen „weißen Klang“, bei *Sori* einen „schwarzen Klang“ vor. Der Ausgangspunkt des Stückes *Nun* war ein Bild: „die weiße Farbe des Schnees ändert sich bei Sonnenuntergang in vielen verschiedenen Pastellfarben.“ Pagh-Paan, „Unterwegs“, S. 22.

29 Vgl. hierzu Ik-Du Kim, *P'ansori, Kū Jigo ūi Shintsche Jöllryak – Gongyōnhakjōk Myōnmo* [*P'ansori, die raffinierte Körper-Strategie – Aspekte der Performativität*], Seoul 2004, S. 147.

ausdrücken, die heute mit der unterdrückten Volksmasse – Minjung – gleichgesetzt werden kann. Dieser Emotionsgehalt wird oft durch Ironie verschleiert dargestellt.

Im Stück sind zwar bestimmte melodische Modi enthalten,³⁰ jedoch wird ihre Funktion durch die differenzierten Vortragsarten abgeschwächt, wozu die rhythmisch-dynamische Untermalung der Schlaginstrumente bzw. der Sprechstimme gehören. Dieses Element, das stilistisch der zeitgenössischen Textkomposition nahegelegen ist, lehnt sich an den Vortragsstil der *P'ansori*-Praxis an: „Im Sinne dieser epischen Gesangstradition – einerseits Ausdrucksgefang, andererseits Rezitation – ist die Aussage der Texte artikuliert und verstärkt.“³¹ Während aber der *P'ansori*-Vortrag von einem Schlaginstrument eines Schlagzeugers begleitet wird, spielt in diesem Stück die Sängerin selbst einige Schlaginstrumente.

Was Pagh-Paan für die Textkomposition von *P'ansori* auf der stilistischen Ebene übernimmt, ist in vielerlei Hinsicht zu erkennen. Zunächst wendet sie Vortragsarten wie Aniri (gesprochen) und Tschang (gesungen) an. Diese werden durch differenzierte Vortragsbezeichnungen wie ornamentale Vorschläge, verschiedenartige Vibrati und Glissandi modifiziert. Zum Teil wird der Sängerin sogar die für *P'ansori* spezifische Stimmtechnik abverlangt. Das Stück exponiert den *Ch'uimsae*-ähnlichen Stil der *P'ansori*-Aufführung von Anfang an (vgl. Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10: *Flammenzeichen*, T. 1–5

Das *Ch'uimsae*, das für die dramatische Steuerung vom Begleiter am Schlaginstrument oder vom Publikum spontan gesungen wird, ist hier so weit modifiziert, dass die Sängerin sowohl spricht als auch sich auf der kleinen Trommel selbst begleitet. Durch das Nebeneinanderstellen der voneinander unabhängigen Texte entsteht zum einen der Effekt einer Wandlung der Sängerin in verschiedene Rollen wie bei den *P'ansori*-Sängern, zum anderen des „*Dönöm*“-Effektes³². Der Brief von Sophie Scholl, „Verzeih, liebste Mutter ...“, der ohne den Einsatz eines Schlaginstrumentes vertont ist, erzeugt einen Effekt, als ob die erzählende Sängerin sich in das reale Ich versetzen würde.

Der Titel *Flammenzeichen* selbst, den die Weiße Rose aus einem nationalsozialistischen Kampflied übernommen hatte und für ihre Flugblätter verwendete, enthält eine verschleierte Ironie, was eine Analogie zum *P'ansori*-Vortrag darstellt. Zudem hat die Komponistin durch die stilistische Verknüpfung des koreanischen volkstümlichen Epengesanges mit der zeitgenössischen Textkomposition „die Aussage der Texte [neu] artikuliert und verstärkt.“³³

30 Die Abbildung zu den Modi findet sich in *Klangportrait Younghy Pagh-Paan*, S. 14.

31 Younghy Pagh-Paan, *Flammenzeichen für Frauenstimme allein mit Schlaginstrumenten* (1983), München o. J.

32 Den Text bei *P'ansori*, der von Sängern selbst hinzugefügt, bzw. neu gemacht wird, nennt man *Dönüm*. Diese Praxis soll lediglich einem szenischen Ausdruck dienen.

33 Pagh-Paan, „Unterwegs“.

5. Kultur- und genderspezifische Aspekte

Die auf dem Sujet ‚Erde‘ basierten Kompositionen Pagh-Paans aus den 1980er Jahren weisen sowohl im Sinne der politisch relevanten Konzeption als auch im Sinne der zunehmend individualisierenden Kompositionsverfahren eine poststrukturalistische Tendenz auf. Interessanterweise ist diese Tendenz eng mit Pagh-Paans Bewusstwerdung der politischen Realität ihrer Heimat und mit dem Problembewusstsein der koreanischen nationalistischen Komponisten jener Jahre verbunden.

Beim kompositorischen Konzept Pagh-Paans kann von einer ‚doppelten Kodierung‘³⁴ in zweifacher Hinsicht gesprochen werden. Zum einen spiegelt das ‚Erde‘-Konzept Pagh-Paans das Bewusstsein der sozialen Minorität eines weiblichen Subjektes und das Bewusstsein der kulturellen Minorität des Heimatlandes – speziell der politisch unterdrückten Volksmasse – wider. Dieses Minoritätsbewusstsein im doppelten Sinne klingt bereits bei *Sori* (1979/80) an.³⁵ Der Begriff des ‚Volkes‘, der mit der Leibhaftigkeit der Erde und somit eines weiblichen Subjektes verbunden ist, bildet einen der Hintergründe ihres Komponierens der 1980er Jahre. Der Sachverhalt, dass sich die Konzepte Pagh-Paans und der koreanischen nationalistischen Komponisten jener Jahre überlappen, hängt zugleich mit diesem Aspekt zusammen.

Zum anderen zeigen die Werke jener Jahre ebenso die Verbundenheit mit der westlichen Kultur, gegenüber der sie lebend handelt.³⁶ Anders als bei den auf die ‚Erde‘ bezogenen Werken wie *Nim*, stellt *Flammenzeichen* diese Verbundenheit in einer kulturell doppelt kodierten Form dar. Die doppelte Kodierung liegt hier allerdings nicht allein in der Wahl des Textsujets, sondern vielmehr in der raffinierten Verknüpfung der zeitgenössischen Textkomposition mit dem Stil des koreanischen volkstümlichen Epengesanges. Und in dieser Verknüpfung ist auch das genderspezifische Element des Stückes enthalten.

Bei Pagh-Paan sind zwar Elemente der ostasiatischen Hofmusik nicht ausgeschlossen, jedoch war für sie die Klangeigenschaft der volkstümlichen koreanischen Musik von Anfang an wichtiger als die Hofmusik, die für den koreanischen Exilkomponisten Isang Yun einen Ausgangspunkt bildete. Bei ihr erhalten die aus ihrer Heimat mitgebrachten rhythmischen Elemente in gewissem Sinne affirmativen Charakter, auch wenn sie vom Ursprung vielfach variiert, dekonstruiert und transmutiert erscheinen.

34 Der Begriff der doppelten Kodierung wurde von Martin Lücke angeregt, er wird hier jedoch in einem erweiterten Kontext verwendet. Vgl. den Aufsatz von Martin Lücke, „Koreanisch, europäisch oder doppelt kodiert? Zur Wahrnehmung von Formstrukturen bei Isang Yun“, in: *Ssiol* 4 (2002/03), S. 77–88. In diesem Aufsatz, wo die Charakteristika der Schlussgestaltungen von *Réak* (1966), *Shao Yang Yin* (1966) und *Fluktuationen* (1964) Isang Yuns untersucht wurden, fasst Lücke den Schlussteil von *Shao Yang Yin* als „doppelt kodiert“ auf.

35 Während Pagh-Paan das Stück komponierte, ereignete sich in Korea der Kwangju Aufstand im Mai 1980, so dass sie ihre innere Teilhabe am Widerstand ins Stück mit einfließen ließ. Zugleich spricht Pagh-Paan dabei von den sozial benachteiligten Frauen, die in der von Männern beherrschten koreanischen Gesellschaft zur Volkskultur beigetragen hätten. Von der „Minorität im doppelten Sinne“ spricht die indisch-amerikanische Feministin Gayatri Spivak in den 1980er Jahren, Gayatri Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. von Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Urbana / Il., S. 271–313. In-Sön Shin erwähnt zwar in ihrer Studie ebenfalls diesen Begriff, aber ohne Pagh-Paans Konzept der 1980er Jahre mit einzubeziehen, Shin, „Cross-cultural Study on Pagh-Paan, Younghi“, S. 63–66.

36 Später ließ sie sich z. B. in der Kammermusikserie *Silbersaiten* (2002–2010) vom lyrischen Werk des Schweizer Dichters Gottfried Keller (1819–1890) inspirieren.

Das so gewonnene gestische Vokabular Pagh-Paans stellt im Grunde – zumindest bis zu ihrer mittleren Schaffensphase – den Übergang von der Stimme zum Geräusch dar. In *Flammenzeichen* ist dieser Übergang deutlich spürbar. Das impliziert gleichwohl die Dimension des Hörraumes, dessen Merkmale erst beim kulturell spezifischen Hören bewusst werden. Dieser Raum gehört zur wahrnehmbaren Grenze und somit zur „Grenzzone“³⁷ zwischen den Kulturen.

Das den Körper betonende Element der Geste bei Pagh-Paan hat andererseits einen ethischen Anspruch. Diese Haltung, die von der konkreten Wirklichkeit ausgeht, kommt zum Beispiel bei *Taryöng IV* (1991) für Schlagzeug solo zu einem besonderen Ausdruck: „Das Bewusstsein unserer Gegenwart dreht sich – auch in der Kunstmusikszene – mit beharrlicher Ausschließlichkeit um die Erste Welt, so, als ob die andere Seite gar nicht existieren würde. So etwas wie der Begriff ‚Postmoderne‘ konnte nur in den Köpfen einer satten Minderheit ausgedacht werden (die auch in der Ersten Welt eine Minderheit ist). Es entspringt im Grunde einem neokolonialistischen Verhalten, wenn der Musiker glaubt, alles, was die Welt und die Geschichte hervorgebracht haben, stehe einfach zu seiner persönlichen Verfügung, er könne sich frei bedienen.“³⁸

Dem Stück *Taryöng IV* wurde der Untertitel „die Kehrseite der Postmoderne“ zugeschrieben, und damit bringt die Komponistin das Problembewusstsein zu den postkolonialen Folgen für die Dritte Welt durch die neokolonialistische Postmoderne ins Spiel.³⁹ Vermittels des archaischen Rhythmus der koreanischen volkstümlichen Musik inszeniert sie diesen Gedankengang. Ein rhythmisches Modell des koreanischen Epengesanges *P'ansori* wird zum Beispiel wie folgt transmutiert (vgl. Notenbeispiel 11).

The image shows a musical score for a solo drum (T. 15-18) from the piece *Taryöng IV* (1991). The score is written for a solo drum (T. 15-18) and includes parts for Holzbl. (woodwind), h (alto saxophone), and t (tenor saxophone). The woodwind part starts with a 12/8 time signature and a key signature of one flat. The saxophone parts are marked with dynamics like *mp* and *sf*, and include triplets and accents.

Notenbeispiel 11: *Djajinmori Changdan* und T. 15–18 von *Taryöng IV* (1991)⁴⁰

37 Vgl. Shin-Hyang Yun, „*P'ansori* Gongyön üi Mizök Tüksöng e Gichohan Hanguk Hyündai Yesulsiron“ [Für eine Kunsttheorie der koreanischen Moderne – basierend auf der Ästhetik der *P'ansori*-Performance], in: *Ümak kua Munhwua* 15, Taegu 2006, S. 35–58.

38 Younghy Pagh-Paan, „*Taryöng IV* (Die Kehrseite der Postmoderne)“, <http://www.pagh-paan.com/dsp_wk.php?lg=de&top=017>, 05.05.2010.

39 Das Institut für Wertungsforschung in Graz hatte sie im Jahr 1991 um einen Beitrag zum Symposium „Wiederaneignung und Neubestimmung – Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik“ gebeten. Für diesen Anlass komponierte sie *Taryöng IV*.

40 Vgl. hierzu Un-Su Kang, S. 50.

Die andere Seite der Ersten Welt, worauf Pagh-Paan durch eine solche Transmutation verweist, ist freilich die Dritte Welt, die gegenüber der westlichen Welt machtlos bleibt: Sie stellt in *Taryöng IV* die materielle Wirklichkeit der Dritten Welt der Ersten Welt gegenüber. Wenn es auch vereinfacht klingt, entspricht die Dritte Welt dem sozial schwachen Weiblichen und die Erste Welt dem herrschenden Männlichen. Die Kehrseite der Postmoderne setzt einen postkolonialen Realitätsbezug zur Dritten Welt voraus, in der auch die Musiktradition der betreffenden Kultur ausgebeutet wird. Indem die Komponistin die Musiktradition ihrer Heimat in die westlichen Kompositionen einbezieht, inszeniert sie diese Wirklichkeit und somit sich selbst.⁴¹

Ausblick

Die kompositorischen Konzepte bzw. Kompositionstechniken von Younghi Pagh-Paan und Isang Yun haben sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede.⁴² Die Schnittpunkte liegen unter anderem im Tonbegriff, der aus dem Klangidiom asiatischer bzw. koreanischer Musik hervorgeht, und dem zum Teil auf die Gesellschaft ihrer Heimat bezogenen kompositorischen Konzept. Die Erfahrung Pagh-Paans als Frau in Korea und ihre Anfangszeit im Europa der 1970er Jahre gaben ihrem Komponieren und ihrem Selbstverständnis als Komponistin eine andere Perspektive als Isang Yun. Vor diesem Hintergrund schaffte sie es, zwischen der koreanischen Musiktradition und dem poststrukturalistischen Denken eine Brücke zu schlagen.

Besonders kennzeichnend für den Unterschied beider Künstler ist die Behandlung der Schlaginstrumente und die sich daraus ergebenden zentralen rhythmischen Gestaltungsmerkmale. Bei Yun spielen die volkstümlich koreanischen Rhythmen eine geringere Rolle als bei Pagh-Paan. Diese in der koreanischen Bauernmusik geprägten Klänge erhalten bei ihr einen mehr leibhaften, bildhaften Charakter als bei Yun. Andererseits ist die Charakteristik zweier Kulturen bei Pagh-Paan deutlicher ausgeprägt als bei Yun. Die Rotationstechnik der Intervalle, die geräuschhafte Klangfarbe, die Transmutation der koreanischen Rhythmen und die ungehemmte Übertragung der koreanischen Phoneme bzw. der koreanischen Wörter bei den Gesangstexten und bei den Werktiteln gehören zu solchen Prägnanzen.⁴³

Außerdem weisen beide bezüglich der Wahl der Gattungen einen deutlichen Unterschied auf. Isang Yun schrieb zwischen 1965 und 1972 vier Werke des Musiktheaters und adaptierte seit seiner mittleren Schaffensphase zunehmend breit gefächerte westliche Instrumentalgattungen wie Streichquartett, Konzert und Symphonie. Pagh-Paan bevorzugte hingegen Werke mit Stimmen – insbesondere Frauenstimmen – und Schlaginstrumenten oder Ensembles mit kleineren Besetzungen. Ihre Neigung zu den Vokalwerken ist bis in die Gegenwart konstant geblieben.

41 Das selbst inszenierende Element wird schließlich im Stück *Tsi-Shin Gut* [Erdgeist-Ritual] (1994) für 4 Schlagzeuger und elektronische Klänge kondensiert erweitert. Das kommt im zweiten Teil dieses Stückes, in dem die Rhythmen der Bauernmusik auftreten und ein Teil von *P'ansori Sim-Tjöng* elektronisch reproduziert wird, zum besonderen Ausdruck. Vgl. hierzu Shin-Hyang Yun, „Tsi-Shin Gut“ (1993/94) Younghi Pagh-Paans – Dekonstruktion oder Repräsentation des Volksklanges?“, in: *Ümakhak* [Musikwissenschaft] 19 (2010), S. 123–153.

42 Zum Vergleich zwischen Younghi Pagh-Paan und Isang Yun vgl. Shin-Hyang Yun, „Tsi-Shin Gut“.

43 Beispiele sind: *Nun* [Schnee] (1979), *Sori* [Klang] (1979), *Madi* [Knoten] (1981), *Pyön-Kyöng* [Klingstein] (1982), *Noül* [Sonnenuntergang] (1984/85), *Nim* [Geliebte] (1986/87), *Hwang-Tol* [Gelbe Erde] (1988/89) usw.

Inwieweit sind die Charakteristika des kompositorischen Konzeptes von Pagh-Paan, die sich von Yun unterscheiden, als genderspezifisch aufzufassen? Liegen sie nicht eher im historischen Generationsunterschied? Durch die medientechnische Vernetzung bewegt sich heute die Kulturtransformation zwischen Globalisierung und Regionalisierung. Die Tendenz des Konzeptes von Pagh-Paan verändert sich auch seit *Io* (1999/2000). Es stellt sich die Frage, inwieweit in dieser Situation die feministische Kritik der Forschung auf Pagh-Paan, und auch auf die Komponistinnen der neuen Generation, angewandt werden kann. Ferner ergibt sich eine noch grundsätzlichere Frage: Sind weibliche Komponistinnen und männliche Komponisten Antipoden bzw. ist ein solches Verhältnis zwischen ihnen heute wirklich existent?

Abgesehen von der wahrnehmbaren Grenze der musikalischen Analyse sowie von den genannten Fragestellungen können die kultur- und genderspezifischen Aspekte bei Pagh-Paan jedenfalls vor dem Hintergrund der postkolonialen Kritik der 1980er Jahre betrachtet werden, wobei das Volk, die Klasse und die Geschlechterrolle wichtige Diskussionspunkte bildeten. Es ist kein Zufall, dass Pagh-Paan gerade in dieser Zeit in der europäischen Musikszene Fuß fasste.

Klaus Huber, der in seinem Schülerkreis die Aufrechterhaltung der kulturellen Wurzeln förderte, beeinflusste zwar den kompositorischen Werdegang Pagh-Paans, jedoch müssen ihre Werke als eigenständige Produkte des interkulturellen Komponierens zwischen Ost und West in der Nachkriegszeit aufgefasst werden. Pagh-Paan selbst ist zwar kritisch gegenüber der neokolonialistischen Postmoderne und versteht sich als dem Postmodernen nicht angehörig, ihre Werke sind indes als Teilprodukte des von der Postmoderne adoptierten Postkolonialismus denen ihrer westlichen Zeitgenossen keineswegs fremd.

Das Vorgehen, mit dem sich die Komponistin die Symbiose zweier Kulturen musikalisch ermöglicht, bleibt an manchen Punkten – sowohl kompositionstechnisch als auch kultursoziologisch – noch zu untersuchen. Vor allem die Transmutationstechnik der koreanischen Rhythmen und die Übergangstechnik von der Stimme zum Geräusch verdienen es, anhand mehrerer Beispiele ausführlicher untersucht zu werden. Für den letzteren Gesichtspunkt spielen die Stücke, bei denen die koreanischen Phoneme bzw. Texte verwendet oder übertragen werden, eine bedeutende Rolle.⁴⁴ Denn solche transformativen Aspekte hängen mit der interkulturellen Kommunikationsstruktur der Werke und insofern mit der Gender-Konstruktion zusammen.

Die Übersiedlung der Künstler aus dem Fernen Osten in den Westen ist ein Teilaspekt des kulturellen Transformationsprozesses, zu dem die Entwicklung der audiovisuellen Medientechnik beitrug. Sie beinhaltet die kulturelle Übersetzung – in welcher Sprachform auch immer. Insofern könnte bei der Forschung über Künstler mit der doppelten Kodierung – asiatische ‚Diaspora‘ schlechthin – eine medienwissenschaftlich fundierte Methode angewandt werden.

⁴⁴ Dieser Sachverhalt spielt für den Unterschied im gestischen Vokabular zwischen Pagh-Paan und Isang Yun eine wichtige Rolle. Die Vorstudie der Verfasserin fasst die Dimension der Klanggeste Yuns als eine formale Problemstellung auf und verleiht ihr einen interkulturellen Sinn. Vgl. hierzu Shin-Hyang Yun, „Klanggeste bei Isang Yun, was ist das?“, in: *Isang Yun's Musical World and the East-Asian Culture*, Seoul 2006, S. 11–35.