

Yun und die identitätsstiftenden Möglichkeiten der Kunst in Europa

Dörte Schmidt

Wie schnell Yun Isang für die musik-kulturelle Identität Süd-Koreas und ihre Anbindung an die internationale Neue Musik zur zentralen Instanz erklärt worden ist, nachdem der direkte Zugang zu Yuns Musik in Süd-Korea “bis zum Yun-Festival im September 1994 mit allen Mitteln verhindert” wurde, wie Choi Ae-Kyung berichtet,¹⁾ mag man daran ablesen, daß sein Name heute selbst in allgemeinen Einführungen in dieses Land aufscheint, wie etwa im jüngst von Hanns und Ivo Maull herausgebrachten Bändchen *Im Brennpunkt: Korea* (im Kapitel über Nord-Korea wird er bemerkenswerter Weise nicht erwähnt).²⁾ Es wird immer wieder darüber diskutiert, ob es nun das Koreanische oder das Europäische in Yuns Musik sei, das die Folie für solche Identifikation

1) Choi Ae-Kyung, Zur Rezeption des Oeuvres von Isang Yun in der Republik Korea, in: *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 1999, S. 156-170 (hier 156 f.).

2) Daß Yun nicht zuletzt auch durch das ihn betreffende Engagement der nord-koreanischen Regierung als Identifikationsfigur für die Musikkultur Süd-Koreas lange Zeit kaum denkbar war, zeigen Texte wie etwa: Günter Freudenberg, Yuns Beitrag zu einer neuen kulturellen Identität Koreas, in: *Ssi-ol. Almanach 1998/99*, S. 171-175 oder Song Bang-Song, *Korean Music. Historical and Other Aspects*, Seoul 2000, S. 109 f. Song Bang-Songs Buch zeigt außerdem, wie Yun auch im Zuge der aktuellen Suche nach einer essentiell koreanischen musikalischen Tradition deutlich auf die Seite der westlichen Avantgarde gestellt wird und damit der politischen eine vermeintlich kulturelle Begründung für die Schwierigkeiten der Rezeption Yuns in Korea an die Seite gestellt wird..

liefert. Darauf müßte man eigentlich zwei Antworten zugleich geben: Beides und Keines von beidem. 1987 bezieht Yun in einem Text mit dem Titel "Nationalkultur und Weltöffentlichkeit" ausdrücklich zu dieser Frage Stellung:

"[Meine Musik] wird meiner Herkunft gemäß wesentlich aus asiatischer Philosophie gespeist. Hierzu gehören insbesondere die Wahrnehmung linearer Kontinuität einerseits und ständig wechselnde Farbgebung durch musikalische Interpretationsmittel andererseits, die aber zur Einheit verschmolzen. Insofern kann man im Sinne des ostasiatischen Gedankens von "Yin' und "Yang' von einer Mannigfaltigkeit in der Einheit und von einer Einheit in der Mannigfaltigkeit sprechen. Sie sind mit Aspekten des europäischen Werkcharakters in eine Wechselbeziehung gebracht. Dadurch entsteht eine neue Einheit. Die Wahrnehmung des Klangempfindens ist asiatisch, während die technische Gestaltung der Wahrnehmung dem europäischen Standpunkt entspricht. [...] Es handelt sich dabei nicht um einen Schritt hin zu einer möglichen globalen Kultur, sondern um eine unter anderen möglichen kreativen Antworten auf das erwähnte kulturelle Spannungsverhältnis, um ein neues Kunstempfinden."³⁾

Vom heute so populären Weg in die Globalisierung einer sogenannten "Weltmusik" — von der sich im Exotischen spiegelnden Kulturhegemonie Europas zum Programm einer liberalen Egalisierung kultureller Identitäten — ist Yun abgezweigt und hat dabei eine für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristische Möglichkeit der kulturellen Repräsentation für sich erschlossen: Er entdeckt jene identitätsstiftende Funktion, die die europäische Kunst vor allem seit dem 19. Jahrhundert prägt.

3) Yun Isang / Günter Freudenberg, Nationalkultur und Weltöffentlichkeit, Manuskript August 1987, zit. nach Choi Ae-Kyung, *Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun*, Sinzig 2002, S. 55f.

Zentrale Bedingung für das künstlerische Schaffen Yuns ist die Situation des Migranten und deren Bedeutung für die Identität des Künstlers: Der Koreaner Yun war mit dem im Grunde vollkommen 'westlich' gedachten Ziel, Komponist zu werden (die traditionelle koreanische Kunstmusik kennt die emphatische Bedeutung des Autors nicht), zunächst nach Japan und schließlich Ende der 50er Jahre nach Europa gekommen. Daß und wie Yun im Gespräch mit Luise Rinser den Schritt aus dem eigenen Kulturraum hervorhebt, mag man als Indiz dafür lesen, wie sehr er Komponieren als Auseinandersetzung eines individuellen schöpferischen Subjekts mit der Welt versteht:

“Es ist ganz anders bei mir als bei modernen europäischen Komodie in der westlichen Kultur aufgewachsen sind und sich von diesem festen Fundament aus mit östlicher Musik beschäftigen und etwas von der östlichen Musik in ihre westliche hineinnehmen, ohne eine tiefere Verschmelzung zu wollen, Debussy, Boulez, Messiaen und andere. Aber alle diese Komponisten sind physisch und geistig in ihrem eigenen Kulturraum verblieben und haben den fremden Raum nur gelegentlich berührt. Bei mir ist das ganz anders, ich habe meinen Heimatraum physisch verlassen, ich bin eingetaucht in die westliche Welt, ich lebe dort ständig und ich fing im Westen noch einmal von vorne an, Komposition zu studieren. [...] ich finde die ganze Frage, ob ich westliche oder östliche Musik mache, uninteressant. Ich schreibe Musik, die ich schreiben muß, weil ich ich bin.”⁴⁾

4) Luise Rinser/ Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt 1977, S. 219 f. Wie sehr Yun seine spezifische Situation als konstitutiv für die kompositorische Arbeit begreift, zeigt sich u.a. daran, daß er nur die in Europa entstandenen Werke anerkennt; siehe Walter-Wolfgang Sparrers einleitende Bemerkung zum Werkverzeichnis, in: *Der Komponist Isang Yun*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 2. erw. Aufl., München 1997, S. 332.

Das Verhältnis von West und Ost, Asien und Europa läßt sich in Yuns Biographie ebenso wenig mit den geographischen Wegen identifizieren wie mit essentiellen Kategorien, bietet doch schon das Musikleben in Yuns Heimat ein solches “festes Fundament” im Grunde nicht, weil es seinerseits durch verschiedene kulturelle Einflüsse aus dem Westen geprägt. Eine wichtige Rolle spielt dabei sicher die Kulturhegemonie eines Japan, das in der vollkommenen Assimilation an die westlichen Kultur den Schlüssel zur Modernisierung sieht und eben dies auch dem besetzten Korea verordnet (u.a. durch die Etablierung des ausschließlich europäische Kunstmusik umfassenden Faches “Musik” an den Schulen seit 1904). Die so ‘implantierte’ europäische Kultur ist also zunächst eine Herrschaftskultur in ganz unmittelbarem Sinne. Und sie ist es, die sich Yun in den 30er Jahren in Japan aneignete, als er dort Violoncello, Musiktheorie und Komposition studiert, und in deren (bis heute bestehenden) Institutionen er sich bewegt, wenn er in Korea als Lehrer und in der Lehrerausbildung arbeitet oder an Universitäten Musiktheorie unterrichtet (Abb. 1 u.2). In der zweiten Jahrhunderthälfte mag über den zunehmenden Einfluß christlicher Gemeinden ein weiterer durch westliche Musik geprägter kultureller Raum entstanden sein, der eine Alternative zur “Herrschaftskultur” sowohl der Japaner als auch der Nachkriegsregime bietet. Yuns Schritt nach Paris und von da aus nach Berlin (und ebenso die Frage nach der Signifikanz seiner Musik in Korea, die Song Bang-Song noch nicht für ausgemacht hält)⁵⁾ muß vor dem Hintergrund der Vielschichtigkeit des kulturellen Raumes Asien bzw. Korea und der komplexen Kodierungen westlicher Musik in diesem Raum diskutiert werden — und man wird bei der Debatte der Bedeutung asiatischer und europäischer Traditionen in Yuns Werk mehr als bisher die spezifischen Bedeutungen der europäischen Kultur in Asien mitbedenken müssen.

5) “His music certainly has significance in the West, the home of modern music, but we cannot yet be certain of its significance in Korea.” Song Bang-Song, *Korean Music*, S. 109.

Auch wenn es unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs in Korea eine Debatte um die Möglichkeit einer "koreanischen Nationalmusik" gegeben hatte, wird das antikommunistische Südkorea nach der Teilung des Landes — im Grunde sehr ähnlich wie Westeuropa — politische Diskussionen über die Funktion von Kunst ächten und die Kunst ins "autonome" Reich des Ästhetischen verweisen. Daß dadurch die Rezeption der westeuropäischen Avantgarden begünstigt wurde, kann man sich leicht vorstellen. Nicht nur Yun Isang wurde damals auf die europäische Neue Musik aufmerksam: Auch der Koreaner Paik Nam June ließ sich in dieser Zeit von Zwölftontechnik und der Musik Schönbergs faszinieren und ging deshalb nach Europa, Yun wie Paik lasen Rufers Die Komposition mit zwölf Tönen bereits in Asien in der japanischen Übersetzung und doch zieht Paik dann so völlig andere Konsequenzen als Yun (Abb. 3).

In Europa bewegt sich Yun nicht mehr unmittelbar im Spannungsfeld asiatischer kulturpolitischer Positionen, deren eine die gleichsam bedingungslose Identifikation mit der europäischen Musikkultur als Weg der Modernisierung proklamierte, während die andere dem eine essentielle Idee des Koreanischen entgegenzustellen suchte. Die europäische Situation nach 1950 dagegen war bestimmt von der Utopie der Konstruierbarkeit künstlerischer Identitäten, die man dadurch vom Erbe des Faschismus glaubte befreien zu können. Über allem stand die Hoffnung, man könne die Elemente solcher Identitäten wählen, ohne an essentielle Traditionen gebunden zu sein — seien sie national, kulturell oder was auch immer. Als Yun nach Europa kam, traf er auf diese Situation, die seine Entwicklung fundamental prägte. Deshalb ließ sich dort, so scheint es, die Frage, wie die asiatische und die europäische Kultur eine "neue Einheit" bilden könnten, neu stellen und das Problem, wo in einer solchen als "tiefere Verschmelzung" kultureler Differenz gedachten Kunst das Subjekt und wo das Objekt anzusiesei, durch die Einführung eines Standpunktes lösen, der den "festen Fundamenten" ein bewegliches, erst noch zu konstituierendes zur Seite stellte. Gerade derartigen Situationen

entspringende künstlerische Äußerungen lassen sich nicht auf einer kulturellen Landkarte verorten, die in sich geschlossene (national-) kulturelle Identitäten mit klaren Grenzen und Herrschaftsverhältnissen verzeichnet, sie artikulieren vielmehr (wie beispielsweise der in Chicago lehrende Inder Homi Bhabha betont) einen eigenen Ort zwischen — neben — über den Kulturen einer solchen Karte:⁶⁾ Vermischung, Überlagerung, Deplatzierung etc. lösen bipolare Oppositionen (das Selbst vs. das Andere, Asien vs. Europa etc.) auf. Sie erzeugen Distanz gegenüber vermeintlichen Ursprüngen und sich daraus ergebenden 'logischen' Folgen: Aus einer solchen Distanz heraus kann und muß nichts mehr als essentiell vorausgesetzt werden, alles ist selbst schon Konstruktion, aktive Standortnahme. Daß eine solche Situation für Yun attraktiv und anschlussfähig war, liegt nahe. Die daraus resultierende produktive Instabilität und Beweglichkeit erzeugt jedoch, und das ist für Yun wichtig, gerade nicht jene utopisch entworfene liberale, globale oder postmoderne (je nach theoretischer Perspektive — immer jedoch letztlich: eurozentrische) Egalität, in der die Spannung zwischen den Polen sich auflöste, sondern die 'aus der Distanz' beobachtete Spannung liefert dem künstlerischen Individuum eine verfügbare Energie für die Erfindung immer neuer kultureller Identitäten auf einer zweiten Stufe.

Bemerkenswert ist nun, wie Yun sich in dieser Situation bewegt. Man greift sicher zu kurz, wenn man die Bemerkungen, die Yun 1959 (also nach der Erfahrung von Darmstadt) in einem Brief an seine Frau über seinen kompositorischen Neuanfang in Europa macht, "rein technisch" versteht:

"Zwar war früher in mir Musik reichlich vorhanden. Mit dem Ausdruck dieser Musik aber hatte ich wegen des Mangels an

6) Siehe: Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York 1994; *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in: *Identity, Community, Culture, Difference*, hrsg. von Jonathan Rutherford, London 1990, S. 207-221.

Technik Schwierigkeiten gehabt. Aber nach dem gründlichen Studium der europäischen Technik entspringt in mir jetzt unendlich viel Musik, wie ein quellender Brunnen.”⁷⁾

Der eigentliche Punkt ist die Frage des “Ausdrucks”, in dessen Dienst Yun die Technik offensichtlich schon hier stellt und der eine Vorstellung von der schöpferischen Kraft des künstlerischen Subjekt voraussetzt, die Yun erst bilden mußte: In Europa beginnt Yun, Komponieren als “Ausdruck” seiner spezifischen Persönlichkeit zu verstehen und dies zunehmend auch in seinen Texte zu betonen. In dem Vortrag “Bewegtheit in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa”(1985) schärft er diese Nachordnung der Technik hinter der Suche nach künstlerischem Ausdruck im Rückblick noch:

“Als ich in meinen ersten Jahren in Europa mit der Zwölftontechnik komponierte, stellte sich mir auf dem Weg zu einer eigenen Sprache die Organisation der Mehrstimmigkeit als Problem. Ich konnte meinen eigenen Ausdruck nicht finden im bloßen Aufeinanderbeziehen der zwölf Töne.”

Die Lösung liegt für Yun dezidiert im “Mut zum Individuellen, zur Subjektivierung des Ausdrucks”.⁸⁾ Damit laboriert er Ende der 50er Jahre

7) Brief vom 16.9.1959, in: Lee Soo-Ja, *Nae namp'yon Yun Isang*[Mein Mann Yun Isang], Seoul 1998, Bd. 1, S. 175, zit. nach: Choi Ae-Kyung, *Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine Studien zu den fünf Sinfonien von Isang Yun*, Sinzig 2002, S. 58.

8) Yun Isang / Walter-Wolfgang Sparrer, *Bewegtheit in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa*, in: *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 2002, S. 21-27 (hier S. 23). Insgesamt fällt in diesem Text auf, wie sehr Yun darauf bedacht ist, seinen individuellen kompositorischen Weg als konsistent und organisch darzustellen, und weniger die Bedeutung der Situation der westlichen Avantgarde als Ausgangspunkt für seine Arbeit darzustellen, als vielmehr umgekehrt in deren kompositorischen

allerdings, wie auch bei seiner Diskussion um die Frage der Ton- und Formvorstellungen etc., letztlich an einem Problem, das im Zuge der Krise des Serialismus die gesamte europäische Avantgarde beschäftigte — interessant daran ist, daß und wie er an genau diesen Stellen programmatisch auf das “Asiatische” rekurriert, mit der Konsequenz, daß in seiner Musik alles mehrfach kodiert (und kodierbar) ist. Nicht nur Yun selbst schreibt auf diese Weise die Konstruktion seiner Identität des Werken ein, sondern auch ihre Rezeption wird, so sie diese spezifische Situation methodisch nicht reflektiert, solche Konstruktionen weiterschreiben. Gibt man allerdings das Denken in essentiellen Dichotomien auf, zeigt sich, wie dringlich eine Debatte über die Voraussetzungen und die Leistungsfähigkeit musikalischer Analyse von unter solchen Bedingungen zu denkenden Werken ist. Bewegt man sich in jenem dritten Raum, so wird es nicht mehr ohne weiteres möglich sein, die verschiedenen “technischen” Aspekte der Werke unzweifelhaft auf ihre — europäischen wie koreanischen — Ursprünge zurückzuführen (und an ihren jeweiligen Funktionen abzulesen, welche nun für die Identitätsfrage signifikant seien).⁹⁾

Yuns Werken eignet eine spezifische Offenheit, die dem nahe kommt, was Umberto Eco im Blick auf die Malerei des abstrakten Expressionismus als “Möglichkeitsfeld” beschrieben hat: Zwar sind sie syntaktisch in allen Einzelheiten determiniert, jedoch sind die

Problemstellungen Gründe für die Anschlussfähigkeit seiner Musik für die westlichen Komponisten zu sehen.

9) Etwa wenn Song Bang-Song bemerkt, man könne über die Bedeutung der Musik Yuns in Korea nicht in gleichem Maße sicher sein, wie im Westen, da sein Umgang mit Elementen der traditionellen koreanischen Musik diese bloß als “Material” ansehe und eine offene — und letztlich an westliche Hörer gerichtete — Vorstellung von koreanischer Tradition erzeuge: “[...] it must be noted, that they were little more than a tool, creating an overt impression of Korean tradition.” Song Bang-Song, *Korean Music*, S. 109.

“Zeichen als Konstellationen komponiert [...], bei denen die strukturelle Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise festgelegt ist. [...] Daher die Möglichkeit für den Betrachter -, sich selbst die Richtungen und Verbindungen, die durch seine Wahl bevorzugten Perspektiven auszusuchen und auf dem Hintergrund der gewählten Konfiguration die anderen möglichen, sich gegenseitig ausschließenden, aber in beständiger Exklusion-Implikation mit gegenwärtigen zu errahnen.”¹⁰⁾

An andere Stelle habe ich versucht, am Beispiel des Quartetts für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello *Images* (1968) die Besonderheiten einer solchen veränderten Wahrnehmung nachzuvollziehen.¹¹⁾ *Images* ist ein grundsätzliches Stück, in ihm wird nicht ein spezielles kompositorisches Problem innerhalb des Yunschen Werks bearbeitet — es wird die Frage der künstlerischen Identität selbst kompositorisch thematisiert. Deshalb gilt vieles, was sich über *Images* sagen läßt, für Yun im Allgemeinen und an ihm läßt sich das Vexierbild der Kodierungen beispielhaft beschreiben. Die “Bilder” im “Bild”, mit denen Yun das Stück durch den sprechenden Titel in Verbindung bringt, evozieren im Grunde eben das, was Eco für die informelle Malerei diskutiert. Das Fresko, auf das Yun sich bezieht, ist allerdings ein asiatisches und mehr als ein kunstimmanentes, strukturelles Stimulans: Es findet sich in einem koreanischen Königsgrab, das heute auf nordkoreanischem Gebiet liegt und sich schon deshalb zur kulturellen wie poliIdentischen Idenfikationsstiftung eignet. 1963 besucht Yun das Grab und sieht das Fresko im Original — auf jener Reise nach Nordkorea, die bei seiner Entführung 1967 als Indiz seiner Tätigkeit für den

10) Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten*, in: ders., *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1996, S. 154-185 (hier S. 158 f.).

11) Dörte Schmidt, “Oft hat man geschrieben, meine Musik sei fremdartig für europäische Ohren...”. Yuns *Images* (1968), Debussy und die Erfindung eines dritten Raumes zwischen Asien und Europa, in: *Ssi-ol. Almanach* 2002/03, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 2004, S. 45-58.

nordkoreanischen Geheimdienst angeführt werden wird. Als er im Zusammenhang mit der Arbeit an Images 1968 wieder auf das Fresko zurückkommt, befindet er sich in einer sowohl persönlich als auch politisch existentiellen Situation, die einen ganz konkreten Hintergrund für die Grundsätzlichkeit liefert, mit der der künstlerische Standpunkt hier zur Bearbeitung steht: Er komponiert das Werk nach seiner Entführung aus West-Berlin unter Bewachung stehend in einem koreanischen Krankenhaus, nachdem er aus gesundheitlichen Gründen Haftverschonung zugestanden bekommen hat.

Das genannte Fresko spielt in Yuns Denken über seine Bedeutung für spezifische Kompositionen hinaus eine wichtige Rolle. In seinem Dialog mit Luise Rinser finden sich zwei Beschreibungen: Das erste Mal schildert Yun selbst seinen Eindruck von diesem Fresko im Zusammenhang mit kompositorischen Fragen, das zweite Mal Luise Rinser in einem grundlegenden philosophischen Kontext, um die buddhiische bzw. taoistische Denkweise zu erklären. Yuns eigene Schilderung ist im Grunde eine Sehanleitung:

“Du trittst in die dunkle Grabkammer. Du siehst zuerst ein Tier. Es ist möglich, daß du zuerst den Tiger siehst. Es ist aber auch möglich, daß du zuerst den Drachen oder zuerst den Phönix oder die Schildkröte siehst. Es hängt von dir ab, was du zuerst siehst. Nach und nach erst nimmst du die anderen Tiere wahr, und schließlich erkennst du, daß diese vier Tiere zusammen ein einziges Tier sind. In diesem einen Tier sind alle vier enthalten. Vier ist eins, und eins ist vier. Wenn du dann längere Zeit vor dem Bild stehst, beginnen die einzelnen Tiere sich zu bewegen. Bald tritt das eine, bald das andere farbig hervor: der weiße Tiger, der Phönix, die Schildkröte, der Drache. Diese Bewegung geschieht in vollkommener Harmonie, aber diese Harmonie ist voller Spannung, voller ausgewogener Spannung.”¹²⁾

Die Besonderheit der Wahrnehmung, die Yun hier hervorhebt, ist bemerkenswert: Der liegt auf der Verschmelzung von Details zu einem dynamischen Zusammenhang, der die Abgrenzung der Teile im Grunde nicht mehr zuläßt; es ist nicht wichtig, daß man versucht die vier Tiere gegenabzugrenzen, sie als einzelne zu erkennen und ihnen Eigenschaften zuzuordnen, sondern es kommt auf die Wahrnehmung der ‐ausgewogenen Spannung‐ an. Eine spezifische ‐Uneindeutigkeit in der Eindeutigkeit‐ als kompositorische Idee ist das entscheidende Merkmal, das Yun mit der Analogie zur bildenden Kunst verbindet — und er nutzt die Beschreibung des Grabfreskos, um gerade dieses Merkmal als spezifisch koreanisch zu kodieren.¹³⁾ Die Nähe dieser Argumentation zu den Überlegungen Umberto Ecos ist zumindest auffällig und tatsächlich kann man eine interessante Umkodierung finden, wenn man Luise Riners Überleitung zu Yuns Schilderung des Freskos aufmerksam liest. Sie bringt als Ausgangspunkt für die Beschreibung ein weiteres Werk mit dem Fresko in Verbindung: Yuns 1960 entstandene Sinfonische Szene. Dieses Stück nun aber bezieht sich zwar sehr wohl auf bildenerische Vorstellungen, aber nicht auf das Fresko, das Yun zu dieser Zeit allerhöchstens von einer Reproduktion kennen konnte, sondern auf die Malerei Jackson Pollocks —

12) Luise Rinser / Yun Isang, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt 1977, S. 78 f. Die zweite Schilderung bringt die Zusammenfassung von Luise Rinser, ausgehend von Erläuterungen zum Tao und Zen-Buddhismus, ebd. S. 104.

13) In der Vor zur Druckder Partivon *Images* wird dies direkt auf das Stück bezogen: ‐Images‐ beschwört die Erinnerung an ein Grabfresko aus dem 6. Jahrhundert nach Christus in der Nähe von Pyong-Yang, das eine phantastische Tiergestalt, eine Vereinigung aus den Schutzgöttern Drache, Tiger, Phönix und Schildkröte, darstellt. Den Farben, Linien, Kontrasten und Verschmelzungen dieses in aller Gegensätzlichkeit einheitlichen Wandgemäldes entsprechen die strukturellen Einzelheiten und die formalen Gesichtspunkte des Quartetts.‐ Isang Yun, *Images* für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, Partitur, Berlin/WiesBote & Bock 1969 (B&B 22234).

eben jenes Malers, der für Eco das zentrale Beispiel für seine Vorstellung von informeller Malerei liefert und das genau zu einer Zeit, zu der Ecos Ideen in die Diskussion kamen.¹⁴⁾ Warum Yun diese nicht-authentische Verbindung vor der Drucklegung nicht korrigierte, kann man nur spekulieren — Walter-Wolfgang Sparrer meint, es sei nicht auszuschließen, daß er überhaupt nur seine eigenen Bemerkungen gegenlas — sie liefert in jedem Fall ein gutes Beispiel für die Verankerung Yuns in den europäischen Debatten wie für die Teilnahme der Yun-Interpreten am Spiel der kulturellen Kodierungen, in dem gerade solche Stellen asiatisch konnotiert werden.

Im Fall von *Images* schreibt der Komponist dem Werk schon durch den Titel das Changieren zwischen koreanischen Kodierungen, die durch die Verbindung zu dem Fresko angelegt sind, und solchen, die auf die Debatten der europäischen Avantgarde verweisen: Wenngleich vielleicht nur von wirklichen Kennern zu bemerken, benennt dieser Titel nicht einfach die "Bilder" im programmatisch zugrundegelegten Fresko, sondern führt auch zu Debussys gleichnamigen Klavierstücken und damit zum einen auf die Tradition der künstlerischen Aneignung asiatischer Kunst durch Europäer. Über Debussy aber läßt sich darüber hinaus eine aufschlußreiche Verbindung zu den Debatten der jungen "Darmstädter" Komponisten herstellen. Bereits in der ersten Hälfte der 50er Jahre findet man ihn an zentralen Punkten und Yun wird vielleicht schon in Paris (1956 seine ersten Station in Europa), spätestens in Darmstadt (zwei Jahre später) mit der Diskussion über Debussy in Kontakt gekommen sein und in einem Text über Debussy, der in den 80er Jahren entstand, stellt Yun sein Interesse an Debussy — wenn auch ohne auf *Images* eigens

14) Für den Hinweis auf diese "Umkodierung" danke ich Walter-Wolfgang Sparrer, eine im Archiv des Verlages Bote & Bock verwahrte Werkeinführung Yuns zu Sinfonische Szene, die die Beziehung zu Pollock enthält, findet sich zitiert in: Dörte Schmidt, "Oft hat man geschrieben, meine Musik sei fremdartig für europäische Ohren", S. 48, Anm. 5.

einzugehen — in den Zusammenhang eben jenes Formdenkens, das er selbst anhand des koreanischen Freskos erläutert hatte und das er nun mit seiner Erinnerung an die koreanisch-chinesische Hofmusik verbindet: “Gemeinsam ist eine formale Offenheit”.¹⁵⁾ Und genau an dieser Stelle, so zeigt Yun weiter, entzündet sich auch das Interesse Herbert Eimerts, mit dessen Sichtweise auf Debussy er sich in der Faszination daran trifft, wie “Debussy — unauffällig, aber entschieden — das rationale Element der motivisch-thematischen Arbeit” zerstöre.¹⁶⁾

Die zentrale Entgegenstellung von rationalem Kausalitätsdenken und künstlerischer Intuition, die Yun in zahlreichen Texten anführt und kulturell kodiert, kann man zumindest bis in die 60er Jahre hinein mit guten Gründen als Versuch einer Standortbestimmung Yuns innerhalb jener kompositorischen Problemlage verstehen, die sich aus den Debatten der Avantgarde über die Leistung des künstlerischen Subjektes ergibt und die er implizit wie explizit immer wieder im Zusammenhang mit der Frage des “Ausdrucks” aufgreift. Nicht nur für Yun scheint dies eine Situation gewesen zu sein, an der sich das Interesse für das Verhältnis westlicher und asiatischer Denkweisen besonders entzündet hat: Das berühmteste Beispiel ist vielleicht John Cages Arbeit mit den *I Ging*. Yun hatte Cage 1958 in Darmstadt erlebt und es wäre gerade aus der Perspektive der kulturellen Identitätsstiftung lohnend die Ansätze einmal näher zu vergleichen.¹⁷⁾ Das Aufgeben der eindeutigen kompositorischen Setzung durch den Komponisten bzw. die Übergang von Entscheidungen

15) Yun Isang / Walter-Wolfgang Sparrer, *Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy*, in: *Ssi-ol. Almanach 2000/01*, hrsg. von Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 2001, S. 15-19 (hier S. 17).

16) Ebd., S. 19.

17) Später könnten auch Pauline Oliveros und andere genannt werden. Zu Cage siehe: Dörte Schmidt, *Die Geburt des Flugzeugs. John Cage, I Ging und C.G. Jung*, in: *Begegnung mit dem Anderen*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr, Frankfurt 1998 (= *HamJahrbuch für Musikwissenschaft*, 15), S. 353-366.

über Klanggestalt oder Form auf das Orakel, wie sie Cage vollhatte, liegt ganz öffentlich übereicht im Interesse Yuns. Er versucht, das vermeintlich so ‘westliche’ kausale Denken auf eine Weise zu ersetzen, die seine durchaus im emphatischen Sinne verstandene schöpferische Funktion als Komponist letztlich nicht in Frage stellt, sondern geradezu stärkt.

An dieser Funktion zeigt sich eben jener Schritt, mit dem Yun endgültig die — letztlich vielleicht ‘japanische’? — Haltung der Assimilation überwindet und sich ganz in die — in der Wurzel europäische — Tradition von Komposition stellt, die mit jener “Inthronisation des Subjekts” im musikalischen Schaffensprozeß begann, die Reinhard Kapp als zentrale Bedingung für den emphatischen Werkbegriff der europäischen Kunstmusik hervorhebt.¹⁸⁾

Unter dieser Voraussetzung kann das Komponieren für Yun im Ausland zum identifikationsstiftenden Medium nicht nur für sich selbst werden, sondern sich auch ausdrücklich in diesem Sinne an ein Publikum richten: Schon seit den frühen 1960er Jahren war er politisch engagiert, nach seiner Haftentlassung aber wird er sich mit exilkoreanischen Organisationen aktiv für die Demokratisierung Südkoreas und Wiedervereinigung des geteilten Landes einsetzen und Europa als jene Diasporasituation erleben, die das Verhältnis zwischen europäischen und asiatischen Aspekten seines Schaffens neu bestimmt und das Verhältnis von kultureller und politischer Identitätsstiftung durch Kunst in den Blick rückt. Die in beide Richtungen offene “Beweglichkeit” zwischen den Kulturen wird durch die Situation des Exils gleichsam mit Gewalt stillgestellt: Der Weg nach Korea ist Yun versperrt, dorthin begibt er sich nun nur noch ideell. Dadurch wendet sich die identitätsstiftende Funktion seiner Kunst auf neue Weise nach außen. Und vielleicht bewahrheitet sich hier in ganz anderer Weise, als Song Bang-Song es intendierte, seine

18) Reinhard Kapp, *Werk und Geschichte* (als eine Art Einleitung), in: *Werk und Geschichte. Festschrift für Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, Mainz 2005, S. 7-48 (hierzu vor allem S. 23 ff.).

grundsätzliche Beobachtung, Yuns Rolle in der Geschichte der Koreanischen Musik entscheide sich an der Frage, für wen er komponiere.¹⁹⁾ Yuns Musik wird nicht nur für ihn selbst, sondern durch die politische Aufmerksamkeit, die seine Entführung und Freilassung weltweit gefunden hat für viele Exilkoreaner zum Kristallisationspunkt einer demokratischen koreanischen Kultur in der sogenannten “freien Welt”.²⁰⁾ Hierbei rückt erneut die Bedeutung der christlichen koreanischen Gemeinden in den Blick: Zum einen berichteten mir immer wieder koreanische Studierende, die vor 1995 Deutschland studiert haben (d.h. als Yun noch lebte und in Süd-Korea nicht rezipiert wurde), daß ihre erste Begegnung mit Yun im Rahmen von Veranstaltungen der koreanischen Kirchengemeinden in Deutschland stattfand, mit denen sie in ihrer Studienzzeit verbunden waren — ein Rezeptionsweg, der bisher völlig unerforscht ist.²¹⁾ Bedenkt man die Bedeutung der christlichen koreanischen Gemeinde für die in Deutschland lebenden Exilkoreaner, rückt auch Yuns Verwendung christlicher Texte in zahlreichen Vokalwerken seit den 70er Jahren in ein neues Licht — diese Texte erhalten damit über ihre allgemeine Bedeutung als Repräsentationen christlicher (d.h. auch: westlicher) Kultur möglicherweise eine ganz konkrete Zielgruppe. Die Erforschung solcher Rezeptionskontexte wird die Diskussion um die kulturellen Kodierungen in Yuns Musik und die Frage, an wen sie sich richten, möglicherweise um

19) Song Bang-Song, *Korean Music*, S. 110.

20) Nicht umsonst berichtete etwa die in Tokyo erscheinende Zeitschrift der “Allianz für Demokratie und Wiedervereinigung Koreas” über die bejubelte Uraufführung von Yuns *Mugung-Dongim* Juni 1986 im Rahmen einer Tagung des internationalen P.E.N.-Clubs in Hamburg und schreibt diesem Stück eine Widmung an den “ungebrochenen Widerstand koreanischer Studenten gegen die Tyrannei” zu. Siehe hierzu ausführlich Günter Freudenberg, “Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus.” *Kunst und Politik bei Yun*, in: *Der Komponist Isang Yun*, S. 46-55.

21) Ich danke u.a. Park Eunsook, Seoul, für die Schilderung eines solchen ersten Eindrucks.

eine entscheidende Dimension bereichern.

Wenn Yun schließlich in den 80er Jahren Sinfonien komponiert, die die Gattung letztlich im Gefolge der Beethovenschen als “Volksreden an die Menschheit” unter den Bedingungen der Diaspora neu denken, dann ist das ebenfalls mehr als die “Verschmelzung” zweier Kulturen zu einer “neuen Einheit”, die Ausdruck eines besonderen, unter den Bedingungen der Migration arbeitenden künstlerischen Individuums ist: Diesen Stücken eignet nun ganz ausdrücklich Appellcharakter. Und: Diese Sinfonien sind, so sehr auch sie im Kontext der kompositorischen Problemstellungen in Europa stehen und sich an Hörer in Europa richten mögen, ebenso Yuns kompositorischer Beitrag zu jener erneuten Debatte um die Möglichkeiten einer spezifisch koreanischen Musik,²²⁾ die in Korea Mitte der 80er Jahre entsteht und bei der es zentral um Überwindung der bisherigen kulturellen Abhängigkeit vom Westen und um die Suche nach einer eigenen künstlerischen Identität geht, die sich jedoch nicht auf sich selbst zurückzieht, sondern in den Dialog der Kulturen eintreten will. Und genau auf diesen Zusammenhang zielt die seine eingangs zitierte Rede über “Nationalkultur und Weltöffentlichkeit”, die er im Oktober 1987 gemeinsam mit Günter Freudenberg schreibt.

© Schlüsselwort: kulturelle/künstlerische Identität, neue Einheit, Migrant, künstlerischer Ausdruck, eine formale Offenheit, Uneindeutigkeit in der Eindeutigkeit

22) Zu dieser Debatte siehe auch Choi Ae-Kyung, *Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun*, Sinzig 2002, hierzu vor allem S. 53 f.

Abb. 1: Streichquartett mit Yun Isang am Cello, Tongjeong 1947



Abb. 2: Nach einem Schulkonzert in Pusan 1948



Abb. 3: Isang Yun und Nam June Paik in Darmstadt 1958



KCI

윤이상과 유럽에서 예술적 정체성의 가능성

되르테 슈미트 (홍은정 옮김)

한국에서 윤이상 음악에 대한 접근은, 최애경의 주장대로, “1994년 9월 윤이상 페스티벌이 열리기 전까지는 철저히 차단되었다.”¹⁾ 그 페스티벌 이후 윤이상의 위상은 급속하게 성장하여, 지금은 그가 한국의 음악문화적 정체성의 중심지표로, 세계적인 현대음악과의 통로를 이어주는 중심매개자로 여겨지고 있다. 한국에 관해 일반적으로 소개할 때, 가령 얼마 전 한스와 이보 마울(Hanns und Ivo Maull)이 출간한 『기로에 선 한국(Im Brennpunkt: Korea)』(특이하게도 북한을 다룬 부분에서는 그의 이름이 언급되지 않는다)²⁾이란 책자에서도 그의 이름 석 자는 어김없이 등장한다. 그의 정체성의 배경에 관한 질문은 — 윤이상의 음악이 한국적인가 아니면 유럽적인가에 대해서 — 끊임없이 반복되는 토론의 주제다. 우리는 이 질문에 대해 두 가지 대답을 동시에 내려야만 한다. 둘 다인 동시에 둘 중 어느 쪽도 아니다 라고. 1987년 “민족문화와 세

1) Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Ssi-ol. Almanach 1998/99* 중 Choi Ae-Kyung, “Zur Rezeption des Oeuvres von Isang Yun in der Republik Korea”, 156-170(156쪽 이하).

2) 윤이상의 북한 정부를 위한 활동 때문에 오랫동안 한국 음악문화의 정체성을 대표하는 인물로 받아들여질 수 없었다는 점을 다음의 텍스트들이 지적해 주고 있다. Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Ssi-ol. Almanach 1998/99* 중 Günter Freudenberg, “Yuns Beitrag zu einer neuen kulturellen Identität Koreas” (171-175)와 Song Bang-Song, *Korean Music. Historical and Other Aspects*, Seoul 2000, 109쪽 이하. 이 밖에도 송방송의 책은, 윤이상이 본질적인 한국 음악의 전통을 찾는 과정에서 어떻게 서방의 아방가르드 편에 이르게 되었는가를, 그리고 정치적인 행보 때문에 한국에서 그의 음악을 수용하기 어렵게 만드는 문화적 이유가 설명되지 않은 채 옆으로 밀려났음을 보여주고 있다.

계여론”이란 글에서 윤이상은 이에 대한 자신의 입장을 밝히고 있다.

“나의 음악은) 기본적으로는 나의 태생에 맞게 아시아 철학이라는 양분을 섭취하고 있다. 여기에 덧붙여 선적 연속성의 지각과 음악적 해석수단을 통한 끊임없는 색채의 변화가 두 기본 축을 이루며 이 둘은 하나로 융해되어 있다. 그래서 사람들은 나의 음악을 동아시아적 의미의 “음양” 원리로 설명하곤 한다. 이는 일원성 속의 다원성, 다원성 속의 일원성을 의미하는 것이다. 이것은 유럽예술에서의 특징인 작품이란 틀에서 본다면 상관성 혹은 상호관계로 이해될 수 있다. 바로 이를 통해 새로운 통일성이 생겨난다. 음향을 느끼는 지각은 아시아적인 반면, 이 지각을 기술적으로 형상화하는 것은 유럽적인 관점에서 이루어진다. (...) 이것은 하나로 통합된 전 세계적인(global) 문화를 실현하려는 것이 아니라 이미 앞서 언급한 문화적 긴장관계에 기반한 가능한 다른 대안적 해답, 즉 새로운 예술인식을 찾으려는 것이다.”³⁾

윤이상은 이른바 “월드 뮤직”의 세계화—이국풍으로 반영된 유럽 문화의 헤게모니에서 벗어나 자유주의적인 문화적 정체성의 평준화에 이른—라는 오늘날의 보편적인 방식으로부터 멀찌감치 떨어져 있고, 20세기 후반을 특징지을 수 있는 문화적 표현의 새로운 가능성을 제시한다. 그는 19세기 이후 유럽예술을 형성해왔던 정체성을 세우기 위한 예술의 기능을 발견했던 것이다.

이주자라는 상황과 그것이 예술가로서의 정체성에 안겨준 의미가 윤이상의 창작활동을 위한 기본 조건으로 작용했다. 한국인 윤이상은 원래 작곡가가 되려는 근본적으로 ‘서구적인’ 목표를 안고 일본으로, 이후 50년대 말에는 유럽으로 건너왔다 — 한국의 전통적인 음악은 저자의

3) 미출판 원고인 Isang Yun/Günter Freudenberg의 *Nationalkultur und Weltöffentlichkeit* (1987년 8월). Ae-Kyung Choi, *Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun*, Sinzig, 2002, 55쪽 이하에서 재인용.

의미를 알지 못한다. 루이제 린저와 나는 대화를 보면, 그가 어떻게 자신의 문화권으로부터 벗어나는 첫 발을 떼게 되었는지를 알 수 있다. 그가 작곡행위를 창작하는 개별 주체가 세계에 맞서는 것으로 이해하고 있음을 보여준다.

“나의 경우는 드뷔시, 불레즈, 메시앙이나 그 밖의 유럽의 현대 작곡가들과는 완전히 다르다. 이들은 서양문화에서 성장했고 이 굳건한 발판 위에서 아시아 음악을 다루면서 어떤 부분을 서양음악 속으로 받아들이기도 한다. 하지만 그 융합이 깊이 있는 수준에까지 이르지 못하는 수밖에 없다. 이 작곡가들은 육체적으로나 정신적으로나 자신의 문화적 공간을 떠나지 않고 그 속에 머무른 채 있고 경우에 따라 낯선 공간과 접촉할 뿐이기 때문이다. 그러나 나의 경우는 이와는 전혀 다르다. 나의 육체는 고향 땅을 떠나 서방세계로 왔고, 이곳은 이제 나의 삶의 터전이고 작곡공부를 처음부터 새로이 시작한 곳도 바로 여기다. (...) 내가 서방의 음악을 만드는가 혹은 동방의 음악을 만드는가 하는 질문에 대해 전혀 흥미가 없다. 나는 내가 존재하기 때문에 만들어야 하는 음악을 만들 뿐이다.”¹⁾

위에서 언급된 동과 서, 아시아와 유럽의 관계를 단순히 지정학적 의미로만 바라보아서는 안 된다. 그 당시 그의 고향인 한국의 음악계는 다양한 서방문화의 영향으로 형성되었기 때문에 기본적으로 “단단한 기초”를 마련해 줄 만한 상황이 못 되었다. 특히 일본이 주도적인 역할을 수행했다. 일본은 서양문화에 완전히 동화하는 것을 근대화에 이르

1) Luise Rinser/ Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt 1977, 219쪽. 그가 유럽에서 쓴 곡들만 인정하고 있는 것을 보면, 이주자로서의 자신의 상황을 작품 활동에 있어 얼마나 본질적인 것으로 여기고 있는가를 잘 알 수 있다. Walter Wolfgang Sparrer의 작품에 관한 소개의 글을 참조하시오. Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Der Komponist Isang Yun*, 두 번째 증보판, München 1997, 332쪽.

는 열쇠로 여겼고 식민지 한국에서도 이에 근거한 문화정책을 폈다(무엇보다 1904년 이후 학교 교육에서 유럽 음악만을 다루는 “음악”이라는 교과목이 생겨났다). 이렇게 ‘이식된’ 유럽의 문화가 곧바로 지배적인 문화를 형성해 나갔고, 윤이상이 1930년대 일본에서 첼로, 음악이론, 작곡을 공부하며 습득했던 것도 바로 이 이식된 유럽 문화였던 것이다. 이에 힘입어 이후 그는 한국에서 음악선생으로 활동하고 대학에서 음악이론을 가르치기도 했다(그림 1, 2). 20세기 후반에 기독교 세력이 커지면서 서양음악에 의해 형성된 또 하나의 문화가 생겨나게 되었다. 이는 일본뿐 아니라 전쟁 이후 한국 정권의 지배문화에 맞서는 대안문화인 셈이다. 윤이상의 파리로의, 이후 베를린으로의 행보(송방송이 아직 해결되지 않았다고 보는 한국에서 그의 음악이 갖는 의미에 관한 질문과 직결된다)²⁾는, 아시아 내지는 한국 문화권의 다층성과 이 지역에서의 서양음악의 복합성이란 틀 내에서만 제대로 이해될 수 있을 것이다. 그의 작품을 놓고 아시아적 전통과 유럽적 전통의 의미에 대해 제대로 논의하기 위해서는, 아시아에서 유럽 문화가 갖는 특수한 의미에 대해 지금까지보다 더 심도 있게 고려되어야만 할 것이다.

2차 세계대전 후에 한국에서 “한국적인 민족음악”의 가능성에 대한 담론이 형성되기도 했지만, 반공주의가 만연했던 남한—이 점은 서유럽의 상황과도 비슷하다—에서는 예술의 기능에 대한 정치적 논의는 배제되고, 예술은 전적으로 미의 자율적 영역으로 밀려나고 말았다. 이 때문에 오히려 서유럽 아방가르드 예술은 손쉽게 수용될 수 있었다. 당시 유럽의 현대음악에 관심을 가졌던 사람은 윤이상뿐만이 아니었다. 백남준 역시 일본에서 알게 된 12음기법과 쇤베르크의 음악에 매료되었고, 그 때문에 이후 유럽으로 가게 된다. 윤이상도 백남준도 유럽으로 가기

2) “분명 그의 음악은 근대음악의 터인 서방에서 중요한 의미를 갖는다. 그러나 우리는 아직 그의 음악이 한국에서 갖는 의미에 대해서는 확신할 수 없다.” Song Bang-Song, *Korean Music*, 109쪽.

전에 이미 일본어로 번역된 루퍼의 『12음 작곡』을 읽었다. 그러나 이로부터 얻어낸 두 사람의 결론은 전혀 달랐다(그림 3).

유럽에 도착한 윤이상은 아시아의 문화 정책적 입장을 더 이상 고려하지 않아도 되었다. 한국에서의 그는 한편으로는 유럽 음악문화에 대한 무조건적인 정체성을 선포해야만 했고, 다른 한편으로는 이에 맞서 본질적으로 한국적인 사상을 찾아내야만 했었다. 반면 1950년 이후의 유럽을 지배하는 것은, 예술가적 정체성을 만들어 낼 수 있다는 이상과 이를 통해 파시즘의 유산으로부터 해방될 수 있다는 믿음이었다. 무엇보다도 기본적인 전통—그것이 민족적, 문화적 혹은 그 어떤 것이든—에 얽매이지 않고 정체성의 요소를 선택할 수 있다는 희망이 생겨났다. 윤이상이 유럽으로 오고 나서야 그의 음악을 기본적으로 형성해 나갈 수 있는 상황이 마련된 셈이다. 비로소 문화들이 하나로 “새롭게 통일”될 수 있는지, 이것이 어떻게 가능한지의 문제가 처음으로 제기되었고, 또 문화적 차이를 “깊이 있게 융화”시켜 만들어낸 새로운 문화에서 주체는 무엇이고 객체는 무엇인지의 문제도 제기되었다. 그는 “확고한 기반”을 부정하고 이를 유동적이고 새로이 구성할 수 있는 것으로 바라봄으로써 이 문제를 해결하고 있다. 이러한 상황에서 출발한 예술적 표현은, 명백한 경계와 지배관계를 지닌 폐쇄적인 (민족)문화적 정체성이 그려내는 문화적 지도 위에서는 자기 자리를 찾을 수가 없는 것이다. 시카고에서 가르치고 있는 인도인 호미 바바(Homi Bhabha)의 주장대로, 진정한 예술적 표현을 이제 문화들 사이에서, 문화들 너머에서 찾아야 한다.³⁾ 문화 간의 혼합, 중첩, 이동은 상반된 양극의 벽(나 자신과 타자, 아시아와 유럽)을 허물어뜨릴 수 있게 한다. 이 과정을 통해 자연스럽게 본래의 근원으로부터 거리를 두고 볼 수 있는 눈이 생겨나게 된다.

3) Homi Bhabha, *The Location of Culture*(London/New York, 1994)와 Jonathan Rutherford 편, *Identity, Community, Culture, Difference* (London, 1990) 중 “The Third Space. Interview with Homi Bhabha”, 207-221쪽을 참조하십시오.

모든 것이 새로이 구성될 수 있다는 능동적인 입장만이 가장 본질적인 핵심이다. 윤이상이 이런 매력적인 상황을 빨리 받아들였음은 당연한 일이다. 여기서 도출되는 생산적인 불안정성과 유동성은, 유토피아적으로 구상된 자유주의적이거나 글로벌한 혹은 포스트모던적인(이들은 이론상으로는 다른 양상을 띠는 것처럼 보이지만, 결국 그 중심에서 유럽이 놓여있다는 점에서는 마찬가지로) 평준화를 만들어내고자 하는 것이 아니다. 오히려 ‘거리를 두고’ 관찰된 긴장감이 예술가 개인에게는 더 높은 단계의 새로운 문화적 정체성을 찾아내도록 끊임없는 에너지를 제공해 준다.

윤이상이 이 변화된 상황을 어떻게 받아들이고 있는가를 주목해 볼 필요가 있다. 1959년(다름슈타트에 다녀온 후)에 그가 아내에게 쓴 편지를 보면, 서방에서 처음부터 다시 작곡을 공부해야 했다는 그의 언급에는 “단순한 작곡기법”의 습득을 넘어서는 그 이상의 의미가 녹아있음이 드러난다.

“이전에 내 안에 음악은 충분히 들어 있었지만 이 음악을 표현해 내는데 기술의 부족으로 어려움을 겪어야만 했었소. 그러나 유럽의 작곡 기법을 근본적으로 공부하고 난 지금은 내 안에서 샘물이 솟아오르듯 끊임없이 많은 음악이 흘러나오고 있소.”⁴⁾

핵심이 되는 문제는 “표현” 자체이다. 표현은 이미 그가 밝힌 것처럼 기술의 문제일 뿐 아니라 예술가 주체의 창조력을 전제로 해야 한다. 표현은 이제 그가 새롭게 만들어 나가야 하는 영역인 것이다. 윤이상은 유럽에서 비로소 작곡을 독특한 개성의 “표현”으로 이해하기 시작했고, 이 점은 그의 글 속에서도 계속 강조되고 있다. 1985년의 강연문 “정중

4) 1959년 9월 16일자 편지. 이수자, 『내 남편 윤이상』, 서울: 창작과 비평사, 1998 1권 175쪽, Ae-Kyung Choi, *Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine Studien zu den fünf Sinfonien von Isang Yun*, Sinzig 2002, 58쪽에서 재인용.

동: 나의 음악예술의 바탕”에는 기술보다는 예술가적 표현을 찾아내는 것을 더 중히 여기는 그의 사고가 잘 드러나 있다.

“제가 처음으로 유럽에서 12음기법을 써서 작곡하기 시작할 무렵, 고유한 음악언어를 찾아나가는 과정에서 등장한 문제는 폴리포니를 조직하는 것이었습니다. 12음을 단순히 나열하여 짜 맞추는 데서 제 자신의 고유한 표현을 찾을 수 없었습니다.”

해결책은 결정적으로 “표현의 개별화와 주체화를 향한 용기”⁵⁾에 있었다. 1950년대 말 윤이상은 음과 형식의 형상이란 문제를 놓고 다양한 시도를 감행한다. 사실 이것은 음렬음악의 위기 속에서 유럽의 아방가르드 전체가 고민하는 문제였다. 흥미로운 것은 그가 바로 이 지점에서 자신의 음악에는 “아시아적인 것”을 끌어들이고 있다는 점이다. 결론적으로 그의 음악에는 모든 것들이 다층적으로 기호화되고 있는 셈이다. 윤이상 자신만이 작품의 정체성을 이런 방식으로 구성하고 있는 것은 아니다. 비록 이 특별한 상황을 체계적으로 반영하지는 못하지만, 그의 작품의 수용에서도 드러난다. 기본적으로 이분법적 사고를 포기한다면, 그의 음악에 다층적으로 모든 것들이 기호화되어 있는 조건에 맞는 작품들의 분석을 위한 전제와 성취에 대한 논의가 금방 밀려드는 것을 볼 수 있을 것이다. 더 이상은 그의 작품의 다양한 “기술적” 측면이 의심 없이 뿌리-유럽적이든 한국적이든-로 거슬러 올라가는 해석은 (이와 더불어 정체성 문제에 중요한 그의 기능을 밝히는 것도) 더 이상 가능하

5) Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Ssi-ol. Almanach 2000/01* (Berlin 2002) 중 Yun Isang/Walter Wolfgang Sparrer, “Bewegtheit in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa”, 21-27 (23쪽). 이 글에서는 윤이상이 일관되고 체계적으로 자신의 작곡방식을 밝히고 작업의 출발점을 서양 아방가르드가 처한 상황에서 찾는 것이 아니라 반대로 서양 작곡가들이 자신의 음악에서 서양음악이 당면한 작곡의 문제를 해결하기 위한 근거를 찾을 수 있다고 역설하는 점이 두드러진다.

지 않을 것이다.⁶⁾

윤이상의 작품은 독특하게 열려 있다. 이는 움베르토 에코가 표현주의의 추상 회화와 관련하여 “가능성의 장(Möglichkeitsfeld)”이라 서술한 것에 가깝다. 그러나 모든 개별부분들의 구조는 이미 결정되어 있다.

“이 작품의 기호들은 구조적 관계가 처음부터 명료하게 결정되지 않은 성좌처럼 배치되어 있다. (...) 여기서 관람객은 자신의 관점과 결합관계, 방향을 선택할 수 있고(실제로 선택해야 하며), 각각의 개별적인 형상화 방식의 이면에서 상호배제와 함축 관계를 통해 다른 형상화 방식을 배제하는 동시에 공존하고 있는 다른 형태를 찾아낼 수 있다.”⁷⁾

이러한 변화된 지각의 특성이 구체적으로 잘 드러내는 예는 플루트, 오보에, 바이올린, 첼로를 위한 사중주곡 <영상>(1968)이고, 이에 대해서는 이미 필자의 다른 글에서 논한 적이 있다.⁸⁾ 이 곡은 윤이상의 작품세계 안에서 어떤 특별한 작곡의 문제가 아니라 예술적 정체성 문제를 그 주제로 다루고 있다. 그렇기 때문에 일반적으로 <영상>은 그를 대표하는 기본 작품으로, 그의 음악이 담고 있는 다층적인 기호를 밝히

6) 송방송의 주장에 따르면, 윤이상의 음악이 갖는 의미는 한국에서와 서방에서 동일하지 않을 것이다. 왜냐하면 그가 전통적인 한국 음악의 요소들을 단지 “재료”로서 받아들이기 때문에, 한국적 전통에 대한 표상-결국 서양의 청중을 겨냥한-은 열린 상태로 있게 된다. “(...) 그것들은 단지 한국 전통에 대한 분명한 인상을 만들어내는 도구에 지나지 않는다는 점을 주목해야 한다.” Song Bang-Song, *Korean Music*, 109쪽.

7) Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt 1996) 중 “Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten”, 154-185(158쪽 이하).

8) “종종 나의 음악이 유럽인의 귀에는 낯설게 들린다고 한다.” Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Ssi-ol. Almanach 2002/03* (Berlin 2004) 중 Dörte Schmidt, “Yuns Images(1968), Debussy und die Erfindung eines dritten Raumes zwischen Asien und Europa”, 45-58.

는 대표적인 알아맞히기 그림으로 묘사되곤 한다. 윤이상이 <영상>을 통해 그려내려는 “그림” 속의 “이미지”는, 기본적으로 에코가 비구상 예술을 통해 주장했던 것을 다시 한 번 상기시킨다. 그가 영감을 받은 그 벽화는 아시아적인 것이 분명하고, 구조적이고 예술의 내재적인 자극을 넘어서는 그 이상의 것을 내포하고 있다. 벽화는 현재 북한 지역의 한 고분에 있는데, 이러한 사실만으로도 이미 문화적, 정치적 정체성의 문제가 제기될 수 있다. 윤이상은 그 벽화를 실물로 보기 위해 1963년 북한을 방문했다. 이것이 빌미가 되어 1967년 그는 북한의 공작원으로 활동했다는 죄목으로 남한 정부에 의해 납치당했다. 1968년 <영상>을 작곡하면서 이 벽화와 다시 마주했을 때, 윤이상은 개인적으로뿐 아니라 정치적으로도 가장 근원적인 상황에 직면해 있는 자신을 발견해야만 했다. 구체적인 조건이 만들어 낸 이 본질적 상황을 예술가의 입장으로 소화해내야만 했던 것이다. 이 작품은 그가 서베를린에서 납치된 후 건강상의 이유로 가석방되어 한국의 한 병원에 갇혀있을 때 감시를 받으며 작곡한 것이다.

이 벽화는 작곡 영역뿐 아니라 윤이상의 전반적인 사고에서 아주 중요한 역할을 한다. 그와 루이제 린저가 나는 대화에서도 이 벽화에 대한 언급이 두 번 나온다. 한 번은 자신이 벽화에서 본 인상을 작곡의 문제와 연관하여 설명한다. 다른 한 번은 루이제 린저가 불교적 혹은 도교적 사상을 설명하기 위한 철학적 맥락에서 언급한다. 윤이상은 벽화를 본 인상을 마치 눈앞에 있는 벽화를 보듯 섬세하게 안내하고 있다.

“당신은 이제 칠혹 같은 묘지로 들어갑니다. 먼저 한 마리의 동물을 볼 수 있을 겁니다. 그것은 호랑이일 수도 있고, 아니면 용 또는 봉황, 아니 어쩌면 거북이일 수도 있습니다. 요컨대 당신이 처음에 무엇을 볼지는 당신 마음에 달려 있는 것이죠. 당신은 서서히 다른 동물도 알아보게 될 것이고, 마침내 이 네 마리 동물이

한 덩어리가 되어 하나의 동물임을 깨닫게 될 것입니다. 이 한 마리의 동물 안에 네 마리가 모두 들어있는 셈이죠. 네 마리가 한 마리고 한 마리가 곧 네 마리이지요. 그리고 당신이 좀 더 오래 그림을 들여다보고 있으면 각각의 동물들이 움직이기 시작할 겁니다. 먼저 한 동물의 색채가 눈앞에 다가오고, 곧바로 다시 다른 동물의 색채가 떠오르는 식으로 말이지요: 호랑이, 용, 봉황, 거북이. 이 움직임은 완전한 조화 속에서 일어나고, 이 조화는 긴장으로 충만 되어있습니다. 바로 완전히 조화를 이룬 긴장인 것입니다.”⁹⁾

여기서 윤이상이 강조하는 지각의 특이성은 주목할 만하다. 그 내용의 핵심은, 세부적인 것들이 용해되어 역동적인 전체를 이루어 내고 더 이상 부분들의 경계를 찾을 수 없게 된다는 것이다. 네 마리의 동물을 개별적으로 구분하여 인식하고 그 특징에 따라 구별해내는 것은 더 이상 의미가 없으며, 오히려 “조화를 이룬 긴장(ausgewogene Spannung)”을 지각하는 것이 중요하다. ‘분명함 속의 불분명함’이라는 작곡 이념은 윤이상 음악의 결정적인 특징이고, 이는 회화와 유사성을 갖는다. 이러한 특징을 특별히 한국적인 것으로 기호화하기 위해서 윤이상은 위와 같은 서술을 하고 있는 것이다.¹⁰⁾ 그의 벽화에 대한 서술을 루이제 린저가 어떻게 이어가고 있는가를 주의 깊게 읽어보면, 이 주장이 움베르토 에코의 사고에 근접해 있다는 것을 알아차릴 수 있을 것이고 또 흥

9) Luise Rinser / Isang Yun *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt 1977, 78쪽 이하. 두 번째 린저의 언급은 도교와 선불교의 원리를 설명하기 위한 맥락에서 나온다 (104쪽).

10) <영상>의 출판 악보 서문에서 이 문제가 이 곡과 직접 연관되어 있음이 드러나고 있다. “<영상>은 평양 근방에 있는 6세기 경 고분벽화의 기억을 되살리며 쓴 작품이다. 그 벽화는 수호신의 화합을 용, 호랑이, 봉황과 거북이라는 동물의 형상을 통해 환상적으로 그려내고 있다. 모든 다원적인 것들 속에 녹아 있는 일원성을 담아내고 있는 벽화의 색채, 선, 대조와 융합은 사중주곡을 이루는 구조적인 틀이면서 형식적인 관점이기도 하다.” 악보 Isang Yun, <Images> für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello (Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock 1969, B&B 22234).

미로운 기호화의 변형을 발견할 수 있을 것이다. 그리고 벽화의 서술을 출발점으로 삼은 또 하나의 작품이 있는데, 이는 1960년에 작곡한 <교향적 정경>이다. 이 작품 역시 회화적 표상을 토대로 하고 있지만, 그 대상이 직접적으로 위의 벽화는 아닐 수도 있다. 왜냐하면 당시 윤이상은 이 벽화를 실물이 아닌 사본으로만 접했을 뿐이기 때문이다. <교향적 정경>은 오히려 잭슨 폴록의 그림과 관련이 있다는 주장도 있다¹¹⁾. 잭슨 폴록은 에코가 비구상회화를 매개로 그의 사고를 발전시킬 때 대표적 예로 제시했던 화가다. 왜 윤이상이 인쇄하기 전에 굳이 이 결합(<교향적 정경>과 벽화)을 수정하려 하지 않았는가에 대해서는 이러저러한 추정만이 가능할 뿐이다. 아무튼 이는 윤이상이 유럽에서 벌어지는 논쟁에 발을 담고 있고 또 작품에서의 문화적 기호화와 그 해석 작업에 참여하고 있음을 보여주는 좋은 예이다. 여기서의 기호화 작업은 바로 아시아적 것을 함축하고 있다.

<영상>이란 제목은 이 곡이 지닌 다양한 빛깔을 드러내 주고 있다. 즉, 윤이상은 벽화와 관련시킴으로써 한국적인 기호를 이 작품 속에 숨어 놓을 뿐 아니라 유럽 아방가르드가 당면한 논쟁을 담아내도록 작곡했던 것이다. 이 제목이 단순히 벽화의 “이미지”만을 함축하고 있는 것이 아니라 드뷔시의 작품인 <영상>이라는 피아노 모음곡과 연관시킬 수 있다는 것을 알아차릴 수 있는 사람들은 소수의 전문가에 국한될 것이다. 이는 곧바로 아시아 예술을 수용하는 유럽 예술가의 전통과 직결된다. 드뷔시에 대한 많은 다양한 논의와 토론은 ‘다름슈타트’의 젊은 작곡가들을 주축으로 활발하게 이루어졌다. 50년대 전반 이미 이들에게 드뷔시는 중심에 서 있었고, 아마도 윤이상은 파리(1956년 유럽에서의

11) 위에서 언급한 “기호화의 변형”은 Bote & Bock 출판사의 문서고에 보관되어 있는 <교향곡 정경>의 작품소개에서 힌트를 얻은 것이다. 이미 앞에서 인용한 구절을 이곳에서도 발견할 수 있다. “중중 내 음악이 유럽인들의 귀에는 낯설게 들린다고 한다.” Walter-Wolfgang Sparrer는 이를 잭슨 폴록의 그림과 관련시키는데, 이 지적에 대해 필자는 이 지면을 빌어 그에게 감사의 말을 전한다.

첫 정착지)에서, 그 후 다름슈타트(2년 후)에서 불가피하게 드뷔시에 관한 논의에 관여하게 되었을 것이다. 80년대 쓴 글에서 윤이상은 드뷔시에 대한 관심을 드러낸다. 비록 <영상>과 직접적으로 연관시키지는 않지만, 형식에 대한 사고라는 틀 내에서 나타나는 관심이다. 이 사고의 틀은 고분벽화의 서술에서, 또 한국-중국의 궁정음악에 대한 기억에서도 이미 제시되었던 것이다. “공통된 것은 열린 형식이다.”¹²⁾ 그는 계속해서 헤르베르트 아이머르트(Herbert Eimert)의 관심이 불붙기 시작한 것도 바로 이 지점이었다고 지적한다. 아이머르트는 어떻게 “드뷔시가 — 눈에 띄지 않게, 하지만 단호하게 — 모티브와 테마라는 합리적인 요소들을 파괴하고 있는가”¹³⁾에 매료되었던 것이다.

1960년대까지 윤이상은 합리적인 인과성과 예술가적 직관—윤이상이 많은 글을 통해 언급한—을 대립시킴으로써 작곡의 문제와 관련한 자신의 입장을 정하려고 시도한다. 이 문제는 예술가 주체의 능력에 대한 논의로부터 나온 것이고, 표면적으로든 함축적으로든 항상 “표현”이란 문제와 관련된다. 서양과 아시아의 관계에 대해 관심을 가졌던 것은 단지 윤이상만이 아니었다. 아마도 가장 대표적인 예로, 주역을 가지고 작업했던 존 케이지를 꼽을 수 있을 것이다. 윤이상은 존 케이지를 1958년 다름슈타트에서 만났는데, 이 둘의 음악적 시도는 문화적 정체성이란 관점에서 비교될 수 있을 것이다.¹⁴⁾ 케이지는 작곡이 완전히 작곡가의 손에 의해 이루어지는 것을 지양하고, 음악의 형식이나 표상에 대한

12) Walter-Wolfgang Sparrer 편, *Ssi-ol. Almanach 2000/01* (Berlin 2001) 중 Yun Isang/Walter-Wolfgang Sparrer, “Ornament und Arabeske. Meine Beziehung zu Claude Debussy”, 15-19(17쪽).

13) 위의 글, 19쪽.

14) 이후에는 Pauline Oliveros 등 여러 사람의 이름이 거론될 수 있을 것이다. 케이지와 관련해서는 Annette Kreutyiger-Herr 편, *Begegnungen mit dem Anderen* (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 15, Frankfurt 1998) 중 Dörte Schmidt, “Die Geburt des Flugzeugs. John Cage, I Ging und C. G. Jung”, 353-366쪽을 참조하십시오.

결정을 예언의 손에 맡겨 버린다. 하지만 윤이상에게 이와 같은 내용은 전혀 관심의 대상이 아니었다. 그는 본래적 의미의 작곡가 기능을 문제시하는 것이 아니라 오히려 더 강화시킴으로써 ‘서양적인’ 인과적 사고 체계를 바꾸려고 시도했다.

여기서 윤이상의 한발 앞선 모습이 드러난다. 그는 (일본적인?) 모방의 태도를 완전히 극복했고, 음악을 만들어 내는 과정에 “주체가 등극 (Inthronisation)”하는 (유럽적인) 작가의 전통 속에서 자기 자리를 찾았던 것이다. 주체의 등극은, 라인하르트 카프(Reinhard Kapp)가 지적한 대로, 유럽 예술음악의 기본 특징인 작품 개념을 위한 기본 전제를 이룬다.¹⁵⁾

이런 조건 속에서 외국에 정착한 윤이상의 작곡 활동은 정체성을 세우는 매개가 될 수 있었던 것이다. 여기서의 정체성은 윤이상 자신만이 아니라 청중을 겨냥한 것이기도 했다. 그는 60년대 초반부터 이미 정치적으로 활발히 활동했고 석방 후에는 한국의 망명단체들과 함께 남한의 민주화와 분단된 조국의 통일을 위해 힘썼다. 이와 동시에 그는 소수민족의 일원으로서 유럽을 다시 경험하게 되었고, 이 경험이 그의 창작 과정에서 유럽과 아시아의 관계를 새롭게 바라볼 수 있는 관점을 갖게 해 주었다. 다시 말해 예술이 문화적, 정치적 정체성을 세우는 기능을 수행한다는 것을 새롭게 인식한 것이다. 두 문화 사이에 열려 있는 “움직임”의 자유는 망명이라는 상황에 의해 저지당하고 말았다. 한국으로 가는 길은 막혔고, 그 길은 오직 상상 속에서만 이를 수 있었다. 그의 예술적 정체성은 이제 새로운 방식으로 표출될 수밖에 없었다. 송방송이 제시하는 대로, 아마도 완전히 다른 방식으로 입증되어야 할지도 모른다. 송방송은 윤이상이 한국 음악사에서 차지하는 역할은 그가 누구

15) *Werk und Geschichte*. Festschrift für Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag(Mainz 2005) 중 Reinhard Kapp, “Werk und Geschichte (als eine Art Einleitung)”, 7-48(23 쪽 이하).

를 위해 작곡했는가 하는 질문과 관련하여 결정될 수 있을 것이라고 주장한다.¹⁶⁾ 그의 음악은 자신만을 위한 것이 아니라, 모든 한국인 망명자들에게 이른바 “자유로운 세계”¹⁷⁾의 민주적인 한국 문화의 상징으로 여겨지게 되었다. 여기서 한국의 기독교 세력이 지닌 의미를 새롭게 살펴해보도록 하자. 1995년 이전(윤이상이 아직 살아 있고, 그의 음악이 한국에서 전혀 수용되지 않을 때임)에 독일에서 공부한 한국 학생들의 말에 따르면, 윤이상과의 첫 만남은 독일 내의 한인교회가 주최한 행사에서 이루어졌다고 한다. 이는 지금까지 전혀 연구되지 않은 수용의 새로운 통로이다¹⁸⁾. 독일에서 거주하는 한국인 망명자에게 한인교회가 갖는 의미를 되새겨 보면, 70년대 이후로 윤이상의 성악곡에서 많이 쓰인 기독교적 가사를 새롭게 조명해낼 수 있다. 이 가사들은 일반적인 의미를 넘어서서 기독교적 (다시 말해 서양의) 문화를 대표하는 것이고 또 아주 구체적인 그룹을 겨냥하고 있는 것이다. 이러한 수용의 맥락을 관찰하면, 윤이상의 음악에 녹아 있는 문화적 기호와 그 문화적 기호가 누구를 겨냥한 것인가라는 질문은 더 수준 높은 차원으로 풍부하게 논의될 수 있을 것이다.

그가 마침내 80년대에 작곡한 교향곡들은, “인류에의 호소(Volksreden an die Menschheit)”라는 정신을 담고 있는 베토벤의 교향곡 장르를 소수자라는 조건에서 새롭게 사유해서 얻은 결과물이다. 이는 두 문화가 “융화”되어 “새로운 하나”를 만들어 내는 과정을 담고 있을 뿐 아니라,

16) Song Bang-Song, *Korean Music*, 110쪽.

17) 도쿄에서 발행된 잡지 “Allianz für Demokratie und Wiedervereinigung Koreas”에 1968년 함부르크에서 열린 국제 펜클럽 회의에서 초연된 윤이상의 <무궁동>에 대한 기사가 실려 있는 것은 우연이 아니다. 이 작품은 “독체에 대항하는 한국 학생들의 계속되는 저항”을 기리기 위해 쓰여졌던 것이다. 자세한 내용은 *Der Komponist Isang Yun* 중 Günter Freudenberg, “Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus. Kunst und Politik bei Yun”(46-55)을 참조하시오.

18) 당시의 첫 인상에 관해 서술해주신 서울의 박은숙 씨께 감사드린다.

이주자의 입장으로 활동하는 특별한 예술가 개인의 표현이기도 하다. 그의 교향곡들에는 호소의 목소리가 담겨 있다. 그리고 유럽에서의 작곡 문제와 관련이 있을 뿐 아니라 유럽 청중을 염두에 두고 있는 이 교향곡들은, 독특한 한국 음악의 가능성에 대한 담론에서 한 몫을 담당하기도 했다.¹⁹⁾ 80년대 중반 한국에서 형성되던 이 담론의 중심에는 지금까지의 서양에 대한 문화적 의존성을 극복하고 독자적인 예술의 정체성을 찾는 것이 자리하고 있다. 그러나 그 지향점은 자기 고유의 문화로 되돌아가는 것이 아니라 문화 간의 대화로 나아가는 것이다. 이것이 바로 이 논문의 첫 부분에서 인용한, 1987년 10월 권터 프로이텐베르크와 함께 쓴 “민족문화와 세계여론”의 내용이다.



© 검색어: 문화적 정체성/예술적 정체성, 새로운 통일, 이주자, 예술가적 표현, 열린 형식, 분명한 속의 불분명함

19) 이 담론에 대해서는 최애경의 “Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun” (Sinnzig 2002) 53쪽 이하를 참조하시오.

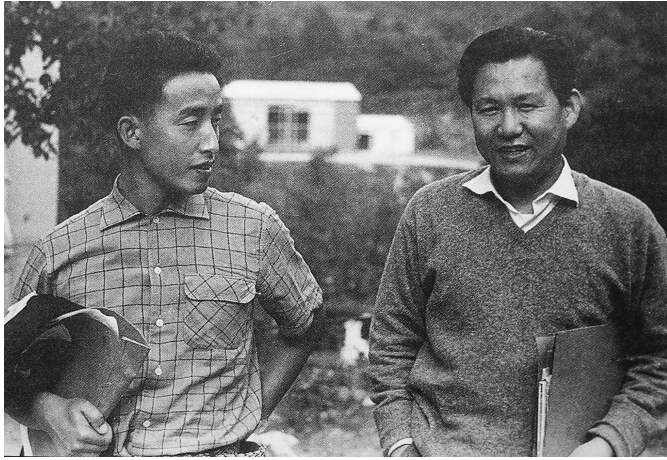
그림 1. 현악 사중주단. 첼로를 연주하는 윤이상, 통영 1947년.



그림 2. 학교 콘서트가 끝난 후, 부산 1948년.



그림 3. 윤이상과 백남준, 다름슈타트 1958년.



K C I