

Energie – Haltung – Tonalität

Isang Yuns Weltmusik der Haltung

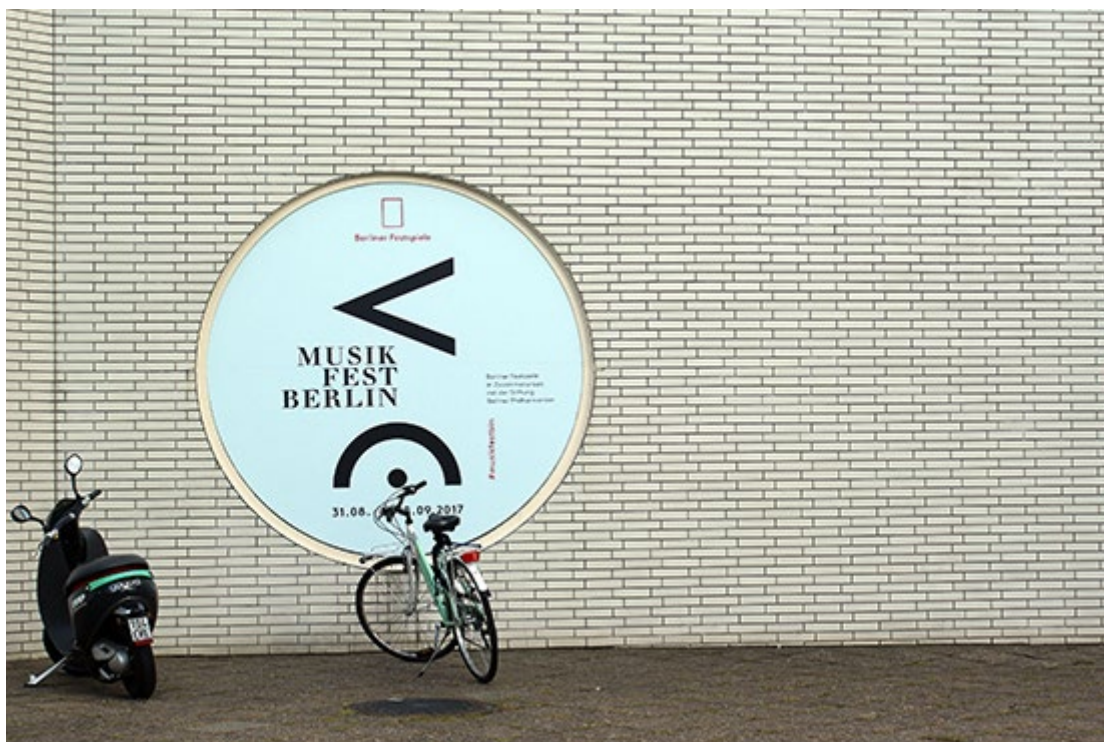
Zum 100. Geburtstag des Komponisten Isang Yun beim Musikfest Berlin

Es fängt schon mit der **Umschreibung** des koreanischen Namens 윤이상, chinesisch 尹伊桑, in lateinische Lettern an. Schreibt man besser für den europäischen Gebrauch Yun I-Sang oder stellt man den Namen gleich nach deutscher Weise in Isang Yun um? Mit wem haben wir es zu tun? Ist Isang Yun ein koreanischer Komponist, der in Deutschland, genauer, West-Berlin studierte, lebte, lehrte und bekannt wurde? Oder ist er ein deutscher Komponist als Zwölftöner sowie Schüler von Boris Blacher und Reinhard Schwarz-Schilling von koreanischer Herkunft? Der 100. Geburtstag, geb. am 17. September 1917, wurde jedenfalls auf den Tag genau am Sonntag in Berlin und der Philharmonie gefeiert.



Wie lässt sich von **Isang Yun** und seiner Musik schreiben? Am 3. November 1995 in Berlin verstorben und auf dem Landschaftsfriedhof Berlin-Gatow beigesetzt, lebte Isang Yun seit 1957, während er 1971 die Staatsbürgerschaft der Bundesrepublik Deutschland

angenommen hatte, fast genauso lange in Berlin wie zuvor in Korea. Mit der sehr formalen Ausstellung *Isang Yun 100* der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V. im Foyer des Kammermusiksaals der Philharmonie, die noch bis 30. September vor Kammermusikveranstaltungen zu sehen ist, mehreren Konzerten am 17. September in der Philharmonie und dem Kammermusiksaal sowie dem Fernsehfilm *November-Elegie* (1996) von Barrie Gavin rückt der einst häufig gespielte Gegenwarts Komponist wieder in die Aufmerksamkeit. Vieles ist verschoben, außerhalb eines Kreises von Fachleuten erinnern sich wenige an die Musik und den Menschen.



Isang Yuns Musik und ihre Orientierung an der westlichen **Moderne** ist mit der Entwicklung Koreas im 20. Jahrhundert aufs Engste verknüpft. An ihr entspinnen sich die Konflikte und die Bemühungen um die Funktion der Musik im 20. Jahrhundert in Europa und Korea. Das macht Isang Yun zu einem der wichtigsten Weltmusiker, als es das Genre noch nicht gab. Wie bei kaum einem anderen Komponisten aus dem asiatisch-pazifischen Raum brechen die Widersprüche zwischen Musik und Politik, Zeitgeschehen und Komponieren, Korea und Deutschland bei Yun hervor. Er wird gar zum Spielball der politischen Mächte und Auseinandersetzungen zwischen Ost und West, Sozialismus und Kapitalismus, Nord- und Südkorea. Das macht Yun ebenso zeitgeschichtlich wie aktuell interessant. Und es bricht

vielleicht am deutlichsten in *Glissées*, vier Stücke für Violoncello solo, von 1970 hervor, das Adele Bitter am Sonntag spielte.



Glissées funktioniert wie ein **Brennglas** der Kompositionspraxis Isang Yuns. Sehr unterschiedliche und vieldeutige Vorstellungen und Praktiken kommen bereits im Titel *Glissées* zusammen. Aus dem Französischen müsste man den Titel als „Geglitten“ ins Deutsche übersetzen. Doch gleichzeitig spielt er auf das Glissando als Modus der kontinuierlichen Veränderung der Tonhöhe in der europäischen Musik an. Im Portraitfilm *November-Elegie* kommt Yun allerdings darauf zu sprechen, dass es für ihn in der Komposition um ein Individuum geht. Adele Bittner lässt ihr Cello klingen, als sei es ein koreanisches Instrument.[1] Sie streicht, zupft, klopft und schlägt die Saiten, als sei es eine höfische Gayageum, die der chinesischen Guzheng und der japanischen Koto verwandt ist.



Isang Yun überträgt auf diese Weise eine koreanische **Spielpraxis** und ein Klangspektrum auf ein europäisches Streichinstrument mit mittelgroßem Körper. Doch der „Tonvorrat des Stückes beruht auf einer Zwölftonreihe, die permanent wiederholt wird“, schreibt Ilja Stephan im Programmheft.[2] Auf diese Weise geht die Musik aus dem Koreanischen wie aus der europäischen Moderne hervor. Die Geschichtlichkeit Koreas wird im 19. Jahrhundert nicht zuletzt durch die von den USA 1853 erzwungene Öffnung Japans zu einem regionalen Konflikt der Nationalität. Schon 1871 begann Japan, die koreanische Halbinsel aus dem chinesischen Qing-Kaiserreich herauszulösen, so dass Korea bis 1945 unter japanischen Einfluss geriet und schließlich annektiert wurde.[3]



Erst nach 1945 kann sich ein eigenständiges **Korea** herausbilden, um sogleich stellvertretend zum Schlachtfeld des Kalten Krieges und des Koreakrieges zwischen der Sowjetunion und den USA zu werden. Korea wird in das stalinistische Nordkorea und das kapitalistische Südkorea aufgespalten. Abgesehen von seinem früh einsetzenden Interesse für Musik wächst Isang Yun seit 1917 unter einer japanisch-nationalistischen Kulturhegemonie auf, die das Recht auf eine koreanische Kultur bestreitet. Umso wichtiger wird ihm daher 1963 eine Reise aus Deutschland in das nordkoreanische Pyongyang, um die Grabmalereien der Goguryeo-Kultur aus der Zeit zwischen 37 v. Chr. und 668 n. Chr. als Wiege der koreanischen Kultur zu besuchen. Es wird eine Reise zum mythologisch-historischen Ursprung der koreanischen Nation und Kultur.



Abbildung aus einem koreanisch-chinesischen Buch von 1915, 朝鮮古蹟圖譜 2卷 page 133 (Wikisource).

Der Komplex der **Goguryeo Hügelgräber** mit seinen umfangreichen Wandmalereien und seinem Bildererbe wurde erst 2004 zum Weltkulturerbe erklärt.[4] – Kurz und schmerzhaft: Trump würde also auch Weltkulturerbe „vernichten“, wenn er androht, Nordkorea zu vernichten. – Im Konflikt der Ideologien wie Mächte und in der Konkurrenz nationaler Geschichtsschreibungen erheben aktuell allerdings auch die V. R. China, Taiwan und Japan einen Anspruch auf das Goguryeo-Reich.[5] Bevor sich ein kulturgeschichtliches Wissen der koreanischen Kultur in Isang Yuns Musik formulieren lässt, muss man gerade bei ihm bedenken, dass sie nicht einfach präsent war, sondern allererst erforscht und formuliert werden musste. Die strittige, nationale Kultur ist nicht zuletzt ein Effekt des europäischen Nationalismus und Kolonialismus der Moderne im 19. Jahrhundert. Das kulturelle Erbe wird Isang Yun zu allererst durch seinen Berliner Kompositionslehrer Boris Blacher als Thema nahegelegt.[6]



Abbildung aus einem koreanisch-chinesischen Buch von 1915.

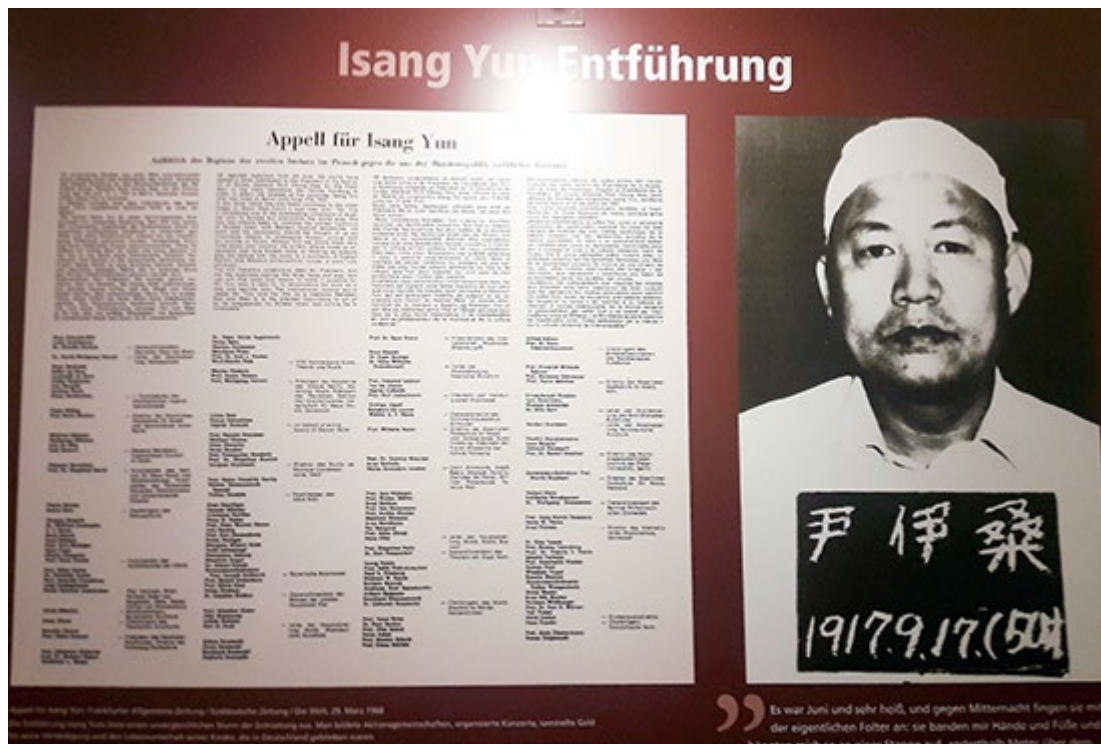
Als Isang Yun 1956 den Kulturpreis der Stadt Seoul gewinnt, ermöglicht ihm das Preisgeld die Reise nach Paris, um sich dort sozusagen in der zeitgenössischen, europäischen Musik fortzubilden. Tonangebend ist die **Zwölftontechnik** Arnold Schönbergs, die er bei Josef Rufer, einem der ersten Schüler Arnold Schönbergs studiert. Sie ist sozusagen die Signatur der Nachkriegsmoderne. Yun ist als fast Vierzigjähriger entschlossen, an die kühl kalkulierte Musik der Zwölftöner anzudocken. Er will modernen, europäischen Musikansprüchen gerecht werden. Doch nach seiner Erinnerung in *November-Elegie* ist es Boris Blacher, der ihn dazu drängt, sich mit den Musiktraditionen und dem Kompositionsschema der chinesisch-koreanischen Kultur zu befassen. Während seine koreanischen Schulhymnen weder zwölftönig noch besonders koreanisch komponiert sind, setzt für ihn erst in den sechziger Jahren eine produktive Beschäftigung mit koreanischer Hofmusik in *Garak* und *Gasa* für Violine und Klavier ein, das Clemens Lindner und Holger Groschopp im Kammermusiksaal spielen.



Der **Weg**, chinesisch 道 *dào*, oder die Entwicklungen müssen bei Yun genau beobachtet und berücksichtigt werden, um ihn nicht leichtfertig als koreanischen Komponisten der Bundesrepublik Deutschland einzuordnen. Der Daoismus ist vor allem eine Lehre der Lebenspraxis. Damit geht es auch um eine verschüttete Geschichte des Kosmopolitismus, wenn Boris Blacher ihn anregt, koreanisch zu komponieren. Denn dieser war zu Anfang des Jahrhunderts als Sohn eines baltisch-russischen Bankdirektors selbst in verschiedenen chinesischen Städten aufgewachsen und 1922 über Shanghai, damals Chinas westlichster Weltstadt durch die Niederlassungen Englands, Frankreichs, den USA, Japans und Deutschlands, nach Berlin gekommen. Der in West-Berlin lebende, komponierende und an der Hochschule für bildende Künste lehrende Boris Blacher, der in einem kosmopolitischen, multikulturellen Milieu aufgewachsen ist, kennt die chinesische Sprache, Musik und Philosophie, als er Yun anregt, sich damit genauer zu befassen, um seine eigene Musiksprache zu finden.



Als Isang Yun am 17. Juni 1967 aus Berlin nach Seoul von Botschaftsangehörigen des diktatorischen, von den USA unterstützten Militärregimes von Präsident Park Chung-hee in Südkorea entführt, gefoltert und in einem **Schauprozess** verurteilt wurde, ging es nicht zuletzt darum, die richtige Geschichte des durch die Supermächte und ihre Ideologien geteilten Landes zu erzählen. Yun wird entführt, angeklagt und verurteilt, weil er als Südkoreaner und bekannter Künstler die Gorguryeo-Gräber in Pyongyang besucht hat. Vier Monate später am 20. Oktober 1967 erschien in der ZEIT „Ein Plädoyer für die Freilassung des koreanischen Komponisten“.[7] Die Ereignisse der Entführung werden genau erzählt. Der Schauprozess steht noch für Januar 1968 an. Statt zu „zwei bis fünf Jahren Gefängnis“ wird Yun demonstrativ zur Abschreckung zu zehn verurteilt.



Erst ein internationaler **Protest** namhafter Künstler, Dirigenten und Funktionäre wie Hans Schmidt-Isserstedt, György Ligetti, Igor Strawinsky, Boris Blacher etc. führt 1969 zur vorzeitigen Freilassung des entkräfteten und erkrankten Komponisten, den das Komponieren der Oper *Die Witwe des Schmetterlings* und das Kammermusikstück *Images* in der Gefängniszelle überleben ließ. *Images* über die mythologischen Bilder, die er in den Gorguryeo-Gräbern gesehen hat, werden zu einer Transformation seiner Haltung im Konflikt zwischen Nord- und Südkorea. - Yun wird sich nach 1989 für eine Wiedervereinigung einsetzen. - Darauf folgt 1970 *Glissées*.



Mit einjähriger Verspätung wird zur Eröffnung der Kieler Woche im Juni 1971 am Kieler Opernhaus das **Auftragswerk** *Geisterliebe* aufgeführt. Der Musikexperte der ZEIT Heinz Josef Herbort bespricht die Uraufführung durch Hans Zender als „(t)rotzdem eine schöne Musik, mit einem Frauenduet oder einem Terzett, wie sie seit langem nicht zu hören waren“. Er lobt das „vorzügliche Ensemble, das mit Yuns fremdartigen gesangstechnischen Anforderungen sehr gut vertraut geworden ist“.[8] Von der einschneidenden Entführung, Folter und lebensgefährlichen Haft ist in der Rezension keine Rede. Unterdessen hört Herbort statt koreanischer Musik einen „fremdartigen“ Gesang und ein javanisch-balinesisches „Gamelang-Orchester“. „Kein Avantgarde-Experiment also, sondern ein sicher und konzentriert gearbeitetes Werk, das gelegentlich klingt wie ein asiatisches Gamelang-Orchester, das Richard Strauss spielt, und dann wieder umgekehrt, wiewenn die Philharmoniker das Gamelang-Orchester imitieren.“[9] Damit lag Herbort ziemlich weit daneben und setzt auch die Missverständnisse gegenüber Isang Yuns Musik in Szene.



Was in der Musik Isang Yuns anders ist, lässt sich nicht leicht formulieren. In *Glissées*, könnte man sagen, kommt ein Individuum zur **Musiksprache**, das sich an der Schnittstelle von Zwölftontechnik und koreanischer Musikpraxis zeigt. Das Individuum ist nicht statisch, sondern gleitet mit dem Fortgang der vier kurzen Stücke. Geht es um Energien, die das Individuum beeinflussen? Pizzicato-Sequenzen wie auf dem Gayageum wechseln mit Streichsequenzen. Oder lassen sich in den Schlägen gar die erfahrenen Folterpraktiken hören? Im Portraitfilm sagt Yun auch, dass er kein politischer Komponist sei. Vielleicht ist er eher ein empathischer, den das Leid in der Welt nicht kalt lässt. Festlegen lässt sich das nicht. Heinz Holliger hat 1999 postum die innovative Kraft Yuns zu formulieren versucht:

Sehr wichtig ist einfach, dass Isang Yuns Musik ganz andere Voraussetzungen hat als unsere europäische Musik: dass sie nicht auf melodischer Periodik basiert, dass sie keine harmonische Schwerkraft hat, dass sie nicht mit Spannung – Entspannung im harmonischen Sinn, mit Dissonanz – Konsonanz arbeitet, dass sie ein ganz anderes Verständnis von Polyphonie – das Wort ist schon falsch, es ist eher eine Heterophonie - darstellt, und eine ganz extreme Instrumentaltechnik verlangt. (...) Und da müssen wir unsere ziselierte, pingelige Ton-für-Ton-Technik verändern, müssen unsere Instrumente verwandeln in solche, die nicht mehr so gestuft sind ...[10]



Im *Quartett für Flöten* (1986), gespielt von Martin Glück, Fang-Yu Chung, Laura Schreyer und Xiangchen Ji, klingt die chinesische, japanische oder eben koreanische Praxis des Flötenspiels an.[11] Die **Töne** werden wie bei der koreanischen Piri nach europäischem Hörverständnis unsauber angestimmt. Sie unterlaufen die europäische Tonalität. Statt Melodie oder Polyphonie entfaltet sich die Musik als „Heterophonie“. Yun stellt in den achtziger Jahren nicht mehr die europäische Musiktradition und ihre Harmonik in Frage, wie es Schönbergs Zwölftontechnik macht, vielmehr speist er das koreanische Klangspektrum in europäische Kompositionsmodi ein. Flöten bieten für ihn die Möglichkeit, die unterschiedliche Spielpraxis von koreanischen und europäischen Flöten und das daraus entstehende, bereicherte Klangspektrum auszuarbeiten. Es geht weniger um einen Ausdruck von Gefühlen, wie er in der europäischen Musik verbindlich geworden ist, als um ein Entstehen, Verwandeln und Vergehen von Energien.



Abbildung aus einem koreanisch-chinesischen Buch von 1915

Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, 1968 im Gefängnis komponiert, gehört wohl zu den Scharnierstücken im Komponieren Isang Yuns. Es komponiert eine ethische **Haltung** selbst unter den Bedingungen einer fast aussichtslosen Lebenssituation. Was in der Musik hörbar oder in der Malerei als Bilder sichtbar wird, hängt wie Yun es einmal formuliert hat, „ganz von der Perspektive des Betrachters ab“. *Images* wird so zu einer Komposition, wenn man will, eines daoistischen Liedes von der Welt. Statt Wut und Protest komponierte Yun im Gefängnis die unterschiedlichen „Einzelheiten“ zum Klangbild „eine(r) große(n) Welt“ wie es Roswitha Staeger, Birgit Schmieder, Sunyung Hwang und Adele Bitter im Kammermusiksaal aufführten.

Während die anderen Wände mit einzelnen Tiergestalten ausgemalt sind, zeigt die Darstellung an der Westseite diese vier Schutzgottheiten ineinander verschlungen. Aber es ist schwer zu erkennen, ob es vier Tiere sind, oder nur eines. So perfekt ist die Verschmelzung. Was man erkennen kann, hängt ganz von der Perspektive des Betrachters ab – und wenn man vorbeigeht, dann bewegen sie sich, die Farbe wechselt – und das Faszinierende ist: in der Gestaltung ergänzen sie sich ... Das kommt von der taoistischen Philosophie: diese vier Gottheiten – man sieht lauter einzelne Teile, lauter Einzelheiten, aber in sich bilden sie eine große Welt.[12]



Aufschlussreich für Yuns Praxis ist auch das Gesprächskonzert vom 7. November 1991 mit Gerd Albrecht im Großen Sendesaal des Haus des Rundfunks zum **Anfangen** des Komponierens am Stück *Muak – Tänzerische Fantasie* von 1978.[13] In der östlichen Musik spiele der einzelne Ton eine stärkere Rolle als in der westlichen, sagt Albrecht. Die ersten Töne werden für das ganze Stück strukturierend. Gerd Albrecht arbeitet im Gespräch mit Isang Yun insbesondere die Schwierigkeit des Anfangs und der Unterschiede zwischen der koreanischen und europäischen Musik heraus. Die Übertragung des Klangs der asiatischen Instrumente auf die Spielpraxis europäischer Musikinstrumente wird von Albrecht mit der koreanischen Piri, einer Bambusflöte, und einer Sheng bzw. Mundorgel besonders deutlich

vorgestellt. Der Tanz, was *Muak* im Koreanischen heißt, knüpft ebenso an die europäische Musikgeschichte des Tanzes in der Moderne an.



1983 komponierte Isang Yun für das 100jährige Jubiläum der Berliner Philharmoniker seine großangelegte, vierteilige **1. Symphonie**, die von Reinhardt Peters am 15. Mai 1984 in der Philharmonie uraufgeführt wurde. Im Oktober spielte Peters sie mit keinem geringeren Orchester als dem Concertgebouworkest in Amsterdam ein.[14] Entgegen der Zwölftontechnik wird nun eine schwingende Symphonik entfaltet, die fast Mahlerische Züge neben koreanischen Akzenten einsetzt. Die Anknüpfung an die Nachkriegsmoderne in Konzeptualisierung mit dem Koreanischen hat sich unter Einsatz starker Glissandi in Weltmusik transformiert.[15] Die späte Symphonie wird auch zu einer Revision, Rückschau und Überprüfung des 20. Jahrhunderts. Besonders im 3. Teil klingen Themen der Leere und der Konflikte an. Es geht hier weniger um Philosophie oder Natur- als vielmehr um Geschichtswahrnehmung und die Kunst der Symphonie.

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.

Isang Yuns Werke im Konzertkalender

4. November 2017

Konzert im Kammermusiksaal Bundesallee der Universität der Künste

Musikfest Berlin 2018

31. August bis 18. September 2018

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Energie](#) . [Haltung](#) . [Komposition](#) . [Isang Yun](#) . [Weltmusik](#) . [Musikfest Berlin 2017](#) . [Umschreibung](#) . [November-Elegie](#) . [Barrie Gavin](#) . [Bundesrepublik Deutschland](#) . [Kammermusiksaal](#) . [Moderne](#) . [Korea](#) . [Nordkorea](#) . [Südkorea](#) . [Glissées](#) . [Adele Bitter](#) . [Violoncello](#) . [Gayageum](#) . [Guzheng](#) . [Koto](#) . [Individuum](#) . [Geschichte](#) . [Spielpraxis](#) . [Zwölftontechnik](#) . [Kultur](#) . [Kulturhegemonie](#) . [Japan](#) . [Goguryeo](#) . [Goguryeo-Kultur](#) . [Ursprung](#) . [Weltkulturerbe](#) . [Nationalismus](#) . [Kolonialismus](#) . [Boris Blacher](#) . [Arnold Schönberg](#) . [Nachkriegsmoderne](#) . [Europa](#) . [Garak](#) . [Gasa](#) . [Schauprozess](#) . [1967](#) . [Images](#) . [Gefängnis](#) . [Geisterliebe](#) . [Oper Kiel](#) . [Musiksprache](#) . [Musikpraxis](#) . [Heterophonie](#) . [Quartett für Flöten](#) . [Ton](#) . [Harmonik](#) . [Tonalität](#) . [Klangspektrum](#) . [Welt](#) . [Gerd Albrecht](#) . [Gesprächskonzert](#) . [Piri](#) . [Sheng](#) . [Muak](#) . [Tanz](#) . [1. Symphonie](#) . [Symphonie](#) . [Donald Trump](#)

[1] Isang Yun in memoriam: November-Elegie ([documentary 1996](#))

[2] Ilja Stephan: „In sich bilden sie eine große Welt“. Die Kammermusik von Isang Yun. In: Berliner Festspiele (Hg.): Isang Yun 100. Kammerkonzert. Quartett – Glissées – Gasa – Trio – Images. Berlin 2017, S 10.

[3] Siehe auch das vielschichtige Werk der Künstlerin Jinran Kim und ihre Konstruktion des 108 Stufen Tempels (2009) oder der Matratzen (2010). Torsten Flüh: Unter Spinnweben. In: NIGHT OUT @ BERLIN 3. September 2009 15:49. Und: Torsten Flüh: „Die Matratze war noch warm“. Ein Interview mit Jinran Kim über Last Mattress in der Galerie Förster. In: NIGHT OUT @ BERLIN 22. September 2010 17:19.

[4] Siehe: UNECSO [Complex of Koguryo Tombs](#).

[5] Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/Goguryeo>.

[6] Zum kulturellen Erbe siehe auch: Torsten Flüh: Ums Erbe zerstritten. Zu *Nachhaltigkeit in der Digitalen Welt und Erbe – Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur* (2013) In: NIGHT OUT @ BERLIN 8. Juni 2013 21:07.

[7] H. Hannover: Die Entführung des Isang Yun. Ein Plädoyer für die Freilassung des koreanischen Komponisten. In: [Die Zeit Nr. 42/1967](#).

[8] Heinz Josef Herbort: Tod dem Mann. Isang Yuns Oper „Geisterliebe“ in Kiel. In: [Die Zeit Nr. 26/1971](#).

[9] Ebenda.

[10] Zitiert nach: Isang Yun Ton und Tao II. (Ausstellungstext)

[11] Siehe zur chinesischen Flöte auch: Torsten Flüh: Zwischenspiele und Austausch in der Musik. *Friedrich der Große, China und die Musik* in der Kapelle des Schlosses Charlottenburg. In: NIGHT OUT @ BERLIN 9. Dezember 2012 22:20.

[12] Zitiert nach Ilja Stephan: „In ... [wie Anm. 2] S. 6.

[13] Gerd Albrecht: Wege zur neuem Musik: Isang Yun – Muak. [7. November 1991](#).

[14] Concertgebouworkest (1984): Isang Yun, Symphony No 1 (1983) ([YouTube](#))

[15] Siehe auch Gustav Mahlers *Lied von der Erde* als Requiem. Torsten Flüh: Requiem für einen Atheisten. Claudio Abbado dirigiert *Das Lied von der Erde* und spricht über Politik. In: NIGHT OUT @ BERLIN 20. Mai 2011 22:55.