

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 18

Artikel: Zu Isang Yuns vokalmusikalischer Idiomatik = Le style vocal d'Isang Yun

Autor: Heister, Hanns-Werner

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927291>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Polarität und Pinselstrich; zu Isang Yuns vokalmusikalischer Idiomatik

Der 1917 geborene, seit 1957 in der Bundesrepublik bzw. West-Berlin lebende Isang Yun ist vor allem als Komponist von Instrumentalmusik bekannt geworden. Dabei nimmt Vokalmusik einen nicht unerheblichen Raum in seinem Oeuvre ein, vor allem, wenn man die noch in Korea entstandenen, von Yun heute verworfenen Werke und seine vier Opern mitzählt. Yun komponierte sie zwischen 1965 und 1972.¹ Sie wurden jedoch kaum nachgespielt; ausserdem sind Noten schwer und Tonträger überhaupt nicht zugänglich, so dass für eine intensivere und längerfristige Rezeption die anderen Vokalwerke relevanter wurden. An einigen Ausschnitten aus diesen Werken lassen sich konkret analytisch spezifische Merkmale von Yuns Musiksprache zeigen. Das erscheint produktiver, als bloss auf einer allgemeinen Ebene die Synthese von Ostasiatischem und Westeuropäischem, von internationaler Moderne und nationaler Tradition abzuhandeln.

Polarisation et coup de pinceau: le style vocal d'Isang Yun

Né en 1917 et fixé depuis 1957 en Allemagne fédérale et à Berlin-Ouest, Isang Yun est surtout connu comme compositeur de musique instrumentale. Or la musique vocale occupe une place non négligeable dans son œuvre, surtout si l'on tient compte des quatre opéras conçus en Corée, et que l'auteur renie aujourd'hui. Yun les a écrits entre 1965 et 1972, mais ils n'ont guère été rejoués. Les partitions en sont d'ailleurs difficiles à trouver, les enregistrements pratiquement inaccessibles, si bien que ce sont les autres œuvres vocales qui jouent un rôle important pour la connaissance de cet aspect de sa musique. L'analyse directe de quelques extraits de ces pièces mettra en relief les particularités du langage musical de Yun, ce qui sera plus fécond que de proposer des banalités sur la synthèse entre Orient et Occident, entre le modernisme international et la tradition nationale.

Von Hanns-Werner Heister

Ritual

Das zweite in Westeuropa entstandene Vokalwerk nach dem grossangelegten Zyklus für Soli, Chor und Orchester *Om mani padme hum* (1964) ist *Namo* (1971) für drei Soprane und Orchester. Yun baut hier eine schamanistische Zeremonie nach, die er selbst häufig hochinteressiert als Kind erlebt hatte: «Der Titel *Namo* kommt aus dem Sanskrit und bedeutet Gruss oder Begrüssung. Er ist abgeleitet von Gebeten des Mahayana-Buddhismus, die als Textgrundlage frei verwendet werden: Saddharmapundarika, Mahayanasutrasamgraha, Sadhanamala. Die drei Soprane schlagen wie buddhistische Nonnen oder wie die Schamaninnen der ostasiatischen Mischreligion während der Liturgie Trommeln. Diese Kombination von Singstimme und Instrument und der im Laufe des Werkes sich zur Ekstase steigernde Vortrag sind die einzigen an fernöstliche Vorbilder anknüpfenden musikalischen Elemente der Komposition. Sie ist sonst völlig frei gestaltet.»² Abgesehen von der musikalischen Nachbildung in Material wie Tonsatz gibt es aber auch in Gestus und Haltung der Vortragenden Reste des Rituals. So lautet die Anweisung beim Einsatz der Singstimmen (T.9): «unbeteiligt, etwas grob, sitzend, bis Takt 106»; dort findet sich dann die entsprechende Anweisung «stehend». Auch im Gesamt Ablauf folgt Yun in Umrissen der Dramaturgie des Rituals: «Die Schamanin sang stundenlang, immer fort. Es gab irgendeine

einfache Spielhandlung, aber wichtig waren nur die Gesänge, epische Gesänge, Beschwörungen, Gebete. Die Spiele wurden improvisiert nach einem allgemein bekannten Grundgerüst. Als Kind hörte ich Stunde um Stunde diese Gesänge. Das war schön, als Bild und Klang. Die Schamanin steigerte ihren Gesang von Stunde zu Stunde, bis sie in Ekstase war und in Trance.»³ Allerdings ist mit etwa 20 Minuten Gesamtdauer das Abbild — nicht zuletzt eben auch als Konzertmusik — erheblich kürzer als das reale Urbild. Trotzdem wird auch in dieser Konzentration der dominierende Einfluss eines grundsätzlich andersartigen Zeit- und Formempfindens vernehmbar: «Die europäische Musik ist gebaut. Durch die architektonischen Elemente gibt es Anfang, Entwicklung und Ende. Für das europäische Publikum hat Musik selbstverständlich eine formale Struktur. Die asiatische Musik strömt, sie kommt aus sich selbst und bleibt sich immer gleich. Deshalb habe ich meine Musik als Bewegtheit in der Unbewegtheit definiert. Wenn Sie asiatische Musik hören, so erklingt zwei, drei Stunden lang immer dasselbe. Erst wenn man genau beobachtet, stellt man fest, dass es nie genau dasselbe ist. Immer wird etwas differenziert, verändert.»⁴ In *Namo* zeigt sich eine eigenartige, von der westeuropäischen Tradition abweichende Interferenz von Vokalem und Instrumentalem. Zu Beginn klingt das Ineinander von Tamtamschlägen, Glis-

sandi (zunächst nur im Kb., dann auch in Va. und Vc.), dazu dann Basskl. und eine rasche Stimm-Verdichtung, immer im Piano/Pianissimo-Bereich, wie eine Vokalise menschlicher Stimmen, unheimlich, ein Geheul von Geistern und Dämonen – welches ja auch mit gemeint ist. Dabei erinnert diese instrumentale Mimesis von Vokalem wiederum an das archaische Schwirrholtz, klanglich wie semantisch, das ja in den Bereich von Geisterliebe und Geisterstimmen schamanistischer Rituale gehört, wie sie genetisch der Ur- und Gentilgesellschaft zugeordnet sind und als traditional-volksreligiöses Substrat v.a. (aber nicht nur) im Kontext des Buddhismus der Mahayana-Richtung weiterleben.

Heterophonie und «Hauptklang»

Sowenig Yun koreanische «Folklore» zitiert, so sehr sind doch Musikkonzeption und Techniken von traditioneller koreanisch-chinesischer Musik geprägt. Statt mit westlicher Polyphonie komponiert er mit fernöstlichem Pinselstrich, nach dem Prinzip der Heterophonie bzw. Variantenheterophonie. Diese ist in vielen Musikkulturen verbreitet: mehrere Musizierende singen oder spielen die gleiche Melodie, aber jeweils mit kleinen Abweichungen, Verzierungen, Varianten. Die verschiedenen Stimmen, die in der Polyphonie auseinandergelegt und deutlich geschieden sind, verfließen hier zu einer einzigen – aber wie bei einem Pinselstrich in sich differenzierten – Linie. Das Geflecht der drei Sopranstimmen in *Namo* ist denn auch als eine einzige Stimme – eben die der Schamanin – gedacht. Zu dem Prinzip der Vielstimmigkeit als Einstimmigkeit (und umgekehrt) kommt ergänzend in Yuns Musikauffas-

Die asiatische Musikästhetik kennt nur fünf Haupttöne. Diese erscheinen jedoch nicht isoliert als Einzeltöne, die sich mit anderen Tönen zu einer Tonfolge zusammenschliessen würden, um Sprache zu bilden, sondern der einzelne Ton ist vom Ansatz bis zum Verklingen Veränderungsprozessen unterworfen, die ich in Erinnerung an den Taoismus als Wandlungsprozesse bezeichnen möchte. Vorschläge, Verzierungen, Glissandi, Schwebungen und Nuancierungen sind Teil eines Prozesses, in dem die Prinzipien Yin und Yang als ruhende bzw. belebende Elemente wirken.»⁵ So bleiben die Singstimmen nur drei Takte lang mit gehaltenen Tönen (die Instrumente eröffnen ja sofort mit einem Glissando-Gewebe), um dann sofort mit Zwei- und Dreiton-Vorschlägen samt Glissandi die relative Statik zu verflüssigen (*Beispiel 1*).

Dodekaphonie und Tonalität

Als «Hauptton» oder «Hauptklang» dürfte der Komplex g/fis/f gelten, obwohl bei Yun häufig der oberste Kontur-Ton zugleich Hauptton ist. Dabei verschränkt Yun in dieser Hauptklangtechnik nationale Traditionen mit dodekaphonischen Denkformen. Nach seiner Reihentabelle, wie er sie ganz klassisch (entsprechend der ihm durch Josef Rufer übermittelten Tradition der Schönberg-Schule) anlegt, beginnt *Namo* mit U + 3. Er disponiert eine Reihe, im Prinzip regulär, folgendermassen in Dreitonsegmenten: Kb.b-d-h / Va. cis-e-dis / Vc. c-a-gis / BKl. f-g-fis. Zugleich aber durchkreuzt Yun dodekaphonische Prinzipien gleich doppelt dadurch, dass er zum einen eben nicht einzelne Tonqualitäten als solche hervortreten lässt, sondern im Abstand zwischen einer grossen Terz und einer gros-

reits zu einem Band geflochtene Abspullen der Reihe insofern weiter, als der Singstimmen-Einsatz T. 9 mit der Gruppe Tonqualität 1–3 des Krebses (immer noch von U + 3) anfängt; auch Fg. es-e-cis (7–9) stimmt hierzu. Reihentechnisch unerlöst bleibt dagegen in der Horn-Gruppe das «überzählige» d der 4. Stimme (eben ihrerwegen eingeführt), die damit die Reihentöne 4–6 und 11 enthält.

In fast paradoxer Weise ist im Tonsatz dieses Werks, das wie andere dieser Phase im Hintergrund dodekaphonisch strukturiert und im Klang eindeutig atonal ist, bereits die Wendung zu konsonanteren Intervallen und entsprechender, fasslicherer Harmonik angelegt, zu der Yun seit Ende der siebziger Jahre in wachsendem Ausmass neigt. Denn hier wie dort dürfte Yuns «Hauptklang»-Konzept mindestens latent nach wie vor bestimmend sein, das er seit etwa Mitte der siebziger Jahre immer mehr mit Symbol-Vorstellungen anreichert (z.B. das A als Ton überirdischer Reinheit). Der «Hauptklang»-Begriff ist «mehrdeutig: Er ist erstens eine ideelle Kategorie, die sich in nahezu beliebiger Vielfalt materialisieren kann. Er ist zweitens sowohl *Punkt* als auch *Welle*. Als *Punkt* umfasst er den simultanen Klang, die Vertikale des Tonsatzes im gegebenen Augenblick. Dieser kann sowohl als einzelner Ton wie auch, im andern Extremfall, als zwölfstimmiger, vielfarbiger Orchesterklang realisiert sein. – Als *Welle* umfasst er ein Klanggeschehen in seiner sukzessiven Erstreckung über eine gegebene Zeiteinheit. Auch diese kann zwischen dem Monolog eines Melodieinstruments und den Fluktuationen der Klangfamilien des Orchesters oszillieren.»⁶

So scheint es also, dass die Tendenz zur Konsonanz, zur Tonalität, eher Schein der Oberfläche als kompositorische Substanz ist. Beobachtbar als strukturelles Intervall für Triller ist die Kleinterz z.B. schon in *Om mani padme hum* von 1964. Die (kleine) Terz, bei der wir Tonalität assoziieren und die wir entsprechend (zurecht-)hören, hat möglicherweise eine andere Bedeutung, mindestens genetisch und von Tonvorstellung und Konzeption her. Asiatische Musik, so Yun, ist hepta- oder pentatonisch. «Aber jeder Ton eines Instruments lässt sich ausserordentlich flexibel gestalten (im Bereich einer kleinen Terz). Wenn die eigenartige, lineare Gestaltung der asiatischen Musik verwirklicht ist, ist die Tonalität eigentlich sekundär.» Insofern sind die häufigen Terzverschränkungen bei Gängen aufwärts etwa (Sägezahn-Struktur, wie z.B. *Exemplum*) jeweils nur ein Ton, nicht eigentlich ein Intervall. Auf der anderen Seite denkt auch Yun (bereits) mit in westeuropäischen Mustern, wenn er argumentiert, er gestalte, «obwohl meine Musik atonal ist, absichtlich solche Tonmaterialien, die sich an der Schwelle zwischen Tonalität und Atonalität befinden. Das erleichtert dem Hörer einen Zugang zu meiner Musik.»⁷

Beispiel 1

sung und Komponieren hinzu, dass schon der einzelne Ton in sich nicht statisch ist, sondern seinerseits wandelbar. Das entspricht dem taoistischen Prinzip der «Bewegung in der Unbewegtheit». «Die klassische chinesisch-koreanische Musik [ist] im Prinzip einstimmig [...].

sen Sekunde jeweils pulsierende und oszillierende Klangbänder; zum andern durch die Bildung hartnäckig rotierenden Ostinato- bzw. Simile-Figuren (im Kontrabass bis T. 20 z.B. nicht weniger als neunmal wiederholt) aus den Dreiton-Gruppen. Yun führt das so be-

te Chor *Der Herr ist mein Hirte*, diesmal in Begleitung der Solo-Posaune, bleibt textlich im jüdisch-christlichen Kulturraum und verbindet Sachs-Texte mit dem 23. Psalm.) In *O Licht* ... kehrt einiges von Ton und Technik aus *Namo* wieder — einfacher und konturierter, reicher in den vokalen Mitteln und karger in den instrumentalen. An fremde Rituale erinnert auch die Ekstasik der radikal heterophon geführten Singstimmen mit ihren wilden Glissandi, die im übrigen den Klangbändern vor allem der chorischen Violinen in gleichzeitigen Werken Yuns ähneln.

In *O Licht* ... radikalisiert Yun das Prinzip des instabilen, in ein Kontinuum eingebauten Einzeltons vor allem durch die Singstimmenbehandlung. Einerseits werden durch die Sprechstimme («mit viel Luftgebung») die Tonhöhen nur angedeutet. Andererseits verwendet Yun ein fast permanentes Glissando, das oft als «Seitenbewegung» phasen- und phrasenweise eine einzige Tonhöhe (eben den «Hauptton») umkreist bzw. einkreist. Die Verschärfung des Glissando durch Vibrato verstärken ebenso wie die langgehaltenen Triller die Tendenz zu Verwischen und Verschwimmen einer festen, aus Reihung von Einzeltönen sich aufbauenden und zusammenfügenden melodischen Kontur. Die auch in den andern Kantaten verwendeten Übergangsformen zwischen Sprechen und Singen kommen wohl nicht nur aus der Tradition der Schönberg-Schule her, sondern auch aus der koreanischen des episch-dramatischen *p'ansori* — die hier bevorzugte «ungewöhnlich rauhe, kräftige Stimmgebung» gilt allgemein als ausdrucksvoller.⁹

Bereits der Anfang von *O Licht* ... zeigt, noch im instrumentalen Medium, eine deutliche Polarität von Cantando und Sonando, von (in der Terminologie Harry Goldschmidts) genuin Vokalem und Instrumentalem, von Gesang und Klang. Jenes ist der Solo-Violine zugeeignet; dieses wird von 3 Gongs und Großer Trommel in T. 1–3, sehr zurückhaltend, vertreten sowie durch Handglocken der Soprane und Alte in T. 4f., die als eine Art Interpunktion intervenieren (*Beispiel 2*). In der Konfrontation von hellen Handglocken und tiefem Schlagzeug mag man überdies einen Ausdruck der Yin-Yang-Polarität hören. Dass die Sänger auch Instrumente spielen, ist ein weiteres Interferenzphänomen. Auf der andern Seite kommt durch das Sprechen ein Sonando-Element ins Singen herein, wobei sich in der Silbenbrechung gleich auf das erste Wort («O») sofort die relative Eigenständigkeit der Musik gegenüber dem Textwort geltend macht.

Immer noch hallt in der Tonhöhenverteilung die Dodekaphonie nach. Dialektisch gehandhabt und gebrochen allerdings, «aufgehoben». Violine und Vibraphon bringen in T. 1–6 nicht weniger als 10 verschiedene Tonqualitäten (cis-d-e-c-as-g; f-e-fis-h). Im Chor (Alt und Bass) wird denn auch das A ergänzt — für Yun Symbolton der (überirdi-

The image shows a musical score for 'Beispiel 3'. It consists of several staves. The top staff is for Violin (Viol.), with a tempo marking of 164. Below it is a Soprano (S 2) staff with lyrics 'Le - ben - Tod'. Further down are staves for Gong (I, II) and Schlegel (I, II). The score includes various dynamic markings such as ppp, pp, and fff, and performance instructions like 'flüsternd' and 'Vibr. (weiche Schl.)'. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with 'tr' for trills.

Beispiel 3

schen) Reinheit. Das b folgt dann allerdings erst in T.12 (Alt). Gegenläufig zur Tendenz, das chromatische Total auf engem Raum auszuschreiten, wiederholt Yun hartnäckig den Hauptton D samt seinem Trabanten cis. Klang- wie strukturbestimmend konterkariert er so das dodekaphonische Prinzip einer einigermaßen gleichmässigen Verteilung der Tonqualitäten.

Von Tonhöhen wie Deklamationsweise her wird man dem Glissando cis''-d bereits in der Violine das «O», die kadenzierte Interjektion, als Fragment oder pars pro toto der vollen Anrufung «O Licht ...» zuordnen dürfen; Nomen bzw. Begriff sind dann, eher ikonisch-gestisch als prosodisch, im Aufschwung in die Höhe nach cis'', e'' und fis'' artikuliert.

Himmelsbogen

Die Assoziation von Licht und Höhe ist ein Topos, der musikkulturübergreifenden Universalien-Charakter haben dürfte. Spezifisch ostasiatisch ist demgegenüber ein ikonisch-bildhaftes Tonsymbol, das Yun hier (wie öfter) verwendet. Der konkave, nach unten sich wölbende Melodiebogen T. 1–3 und der spiegelbildliche konvexe T. 5–10, beide Male mit den Eckpfeilern des cis, deutet auf den Bogen von Himmel und Erde — ein Yang-Yin-Verhältnis,¹⁰ das im übrigen auch wesentlich die Thematik und Bewegung der beiden Texte, des Gebets wie des Gedichts, strukturiert.

Im grossen, mitreissenden Zug achtet Yun doch auch genau aufs Detail. Mit den geflüsterten Stichworten «Leben» und «Tod», als «Ewigkeitszeichen», schliesst ein Sachs-Text; die rasch aufsteigende Violinstimme leitet über zu dem buddhistischen Text, der mit der Bitte um Wiedergeburt in Buddha eine spezifische Antwort auf das Verhältnis von Tod und Leben gibt. Die kurze Violin-Figur am Ende mit ihrer bogenförmigen Kontur und dem Einmünden in den Ton A, für Yun das Symbol der Reinheit, wirkt wie ein musikalisches

Bild solcher Wiedergeburt, wobei die zweimalige Andeutung des «himmlischen» Konvex-Bogens auf deren Hauptort verweist. Erster Ton und Hauptton des Chors ist dann ebenfalls das A (im Sopran in der gleichen Tonhöhe wie der letzte Violinton, als a'') (*Beispiel 3*).

Drastischer noch tritt eben dieser Ton im nächsten Violin-Ritornell nach dem Gebet hervor (*Beispiel 4*), charakteristischerweise als etwas, das immer erneut anzustreben und mühsam zu erreichen ist. (Tonsymbolisch stehen dafür b und vor allem gis.) Klanglich wie symbolisch kontrastiert, als Homöostase und Balance, das klargarm-desperate Deklamieren des Sachs-Textes (ein «Recitando» im Sinne H. Goldschmidts) mit seiner messianischen Erwartung der imaginär-realen Erfüllung in der Violinstimme. Realistisch sofort danach dann (T. 215ff.) der konterkarierte Tritonus Es. Der Chorsatz T. 202ff. zeigt ein weiteres Mal, dass Yun die der technischen Struktur mit ihrer Terzschichtung nach «tonalen» Akkorde nicht mehrstimmig, sondern heterophon auffasst — als zeitliche wie tonräumliche Entfaltung des Hauptklangs E. In Verbindung mit dem cis verweist er bereits auf das A. Dass damit, latent und ideell als Hintergrund, zugleich der A-Dur-Dreiklang aufscheint, ist Yun durchaus willkommen (*Beispiel 4*).

Harmonie und Kampf

Nelly Sachs ist auch die Autorin, deren Gedichte der 5. Symphonie für Orchester und Bariton solo zugrundeliegen. Das Werk wurde am 17. September 1987 aus Anlass von Yuns 70. Geburtstag uraufgeführt. Die 5. schliesst vorerst die Reihe von Yuns Symphonien ab, die er 1982/83 begonnen hatte. Sie ist die einzige explizit vokale, obwohl die 4. Symphonie den Titel *Im Dunkeln singen* hat und für Yun Ausgangspunkt und Hintergrund Gesänge koreanischer Frauen bilden.

Der Griff nach der Symphonie, einer der genuin westeuropäischen grossen

Gattungen, markiert Yuns dritte Schaffensphase in Europa. Stärker kommt nun der grosse Zug nach vorn zur Geltung — eine Tendenz, die auch auf die Dynamik von Weiterentwicklung und Fortschreiten als Motto des «Westens» gegenüber der relativen Statik traditioneller asiatischer Wirtschafts- und Lebensweise hindeutet. Stärker treten auch die Elemente einer Art thematisch-motivischer Arbeit nach klassischen österreichisch-deutschen Traditionen hervor, damit zugleich auch Ansätze zu symmetrischen Bildungen im Formbau sowie immer häufigere quasitonale Wohl- und Schönklänge.

In der 5. Symphonie stellt Yun aus insgesamt 11 Gedichten von Nelly Sachs einen grossen und überzeugenden dramaturgischen Bogen her. Er reicht von «Erinnerung» an die verdrängte Vergangenheit bis zu «Frieden» für Gegenwart und Zukunft. Der mittlere Satz, der III., ist eine Art Scharnier, als «Aufruf» mahnt er die «Völker der Erde» zu Versöhnung.

Den Gesang legt Yun vorwiegend deklamatorisch an, sparsam, oft geradezu karg. Gerade darum wirkt er umso ausdrucksstärker, da so die Musik für das poetische Eigenrecht des Textes durchlässig bleibt. Das Ekstatische, Rauschhafte ist in den Orchestersatz eingesenkt. Hier liegt, klanglich wie symbo-

sind. Notwendig sind Erinnerungs- und Trauerarbeit als Vorarbeit für die Zukunft. Deren wesentliche Voraussetzung benennt Yun poetisch und musikalisch im Finale der 5. Symphonie als «Frieden».

Hanns-Werner Heister

¹ Vgl. H. Kunz, Die Opern, in: H.-W. Heister / W.-W. Sparrer (Hg.), Der Komponist Isang Yun, München 1987, S. 95–137.

² I. Yun im Programmheft Musik der Gegenwart 61 (4.5.1971). — Zum Ritual s. auch Cho Hung-Youn, Koreanischer Schamanismus. Eine Einführung (Wegweiser zur Völkerkunde, Heft 27), Hamburg 1982; Festival traditioneller Musik — Korea, Programmbroschüre des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien, West-Berlin 1985, S. 66–75; Robert Günther, Musik im Schamanismus, in: W. Burde (Hg.), Korea. Einführung in die Musiktradition Koreas, Mainz usw. 1985, S. 157–166; ders., Musik im Buddhismus, S. 172.

³ L. Rinser / I. Yun, Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten, Frankfurt a.M. 1977, S. 29.

⁴ I. Yun im Gespräch mit Günter Kleinen und Hellmut Kühn, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, H. 3, April 1977, S. 5a.

⁵ I. Yun, Bewegung in der Unbewegtheit. Über meine kompositorische Entwicklung in Europa, in: Koreanische Forschungsgemeinschaft, KOFO-00 (1985), S. 3f.; s.a. Christian-Martin Schmidt, Europäische und aussereuropäische Musik — Isang Yun, in: ders., Brennpunkte der Neuen Musik, Köln 1977, S. 115–141.

⁶ W.-W. Sparrer, Himmel, Erde, Mensch. Dimensionen (1971), in: Heister / Sparrer (Hg.), a.a.O., S. 165.

⁷ Kleinen / Kühn, a.a.O., S. 4b.

⁸ G. Freudenberg, «Manchmal kam eine Überschwemmung und bedrohte das Haus.» Kunst und Politik bei Yun, in: Heister / Sparrer, a.a.O., S. 54.

⁹ H.-D. Reese, P'ansori, in: Burde (Hg.), a.a.O., S. 119.

¹⁰ Vgl. Sparrer, a.a.O., S. 162.

Comptes rendus Berichte

Schwierige Rekonstruktion einer politischen Musik

Köln: Stefan Wolpe-Minifestival «Von Berlin nach New York», 14.–16. 9. 1988

Die Absichten der Veranstalter — es waren ihrer fünf: die Kölner Gesellschaft für Neue Musik, das Kulturamt der Stadt Köln, der Westdeutsche Rundfunk, der (west)berliner Senator für Kulturelle Angelegenheiten und die Kölner Musikhochschule — waren zweifellos ehrenhaft und wohl gemeint: die Musik eines im antifaschistischen Exil Verschollenen aus dem Notenpapier zu rekonstruieren, spät, sehr spät, doch gewiss nicht zu spät. Allein die Umsetzung dieser Rekonstruktionsbemühungen in eine audible, fassbare Wechselwirkungsgeschichte zwischen sozialer und politökonomischer Umwelt, dem machtvoll originell-reaktiven Gestaltungswillen eines gesellschaftliche Aufgaben und Pflichten klar erkennenden musikalischen Verstands, einer ebenso mutigen wie fähigen Interpretation seiner Produkte und einem deren Implikationen weiterdenkenden und ausagierenden Hörerkollektiv — denn an einem ästhetisch erregten Publikum war Stefan Wolpe nichts gelegen —, diese Umsetzung misslang nahezu vollkommen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Art.

Abgesehen von wenigen Zeitgenossen Wolpes und Angehörigen jener Generationen, die den Faschismus und seinen kontinuierlichen Übergang in den Wirtschaftsimperialismus der Nachkriegszeit mit wachen Sinnen erlebt und erfahren haben, bestand das Publikum des Kölner Wolpe-Minifestivals aus jugendlichen Musikästheten ohne historisches Wissen und Bewusstsein und ohne gesellschaftliche Kollektiverfahrungen. Diese Mängel in ihrer Auswahl widerspiegelnd, hatten die Programmacher die Musik Wolpes in eine falsche, weil rein musikalische und lineare Pseudohistorie kompositorischer Verwandtschaften und technologischer Zusammenhänge eingebettet und jene mit dieser nahezu erdrosselt. Sie hatten Wolpes Werke mit opuscula zeitweiliger Weggenossen umrahmt, als sagten diese zwar historisch gleichzeitig, doch konzeptionell wie intentionell ungleichzeitigen Hervorbringungen eines Wladimir Vogel, George Antheil, Hans Heinz Stuckenschmidt, Max Brand, Darius Milhaud, Haim Alexander, Arnold Schönberg oder des Wolpe-Schülers Morton Feldman sonderlich viel aus über die mit den politökonomischen Prozessen sich wandelnden, der gesell-

Beispiel 4

lich, das Schwergewicht. Die unendliche Melodie des Orchesters entfaltet einen Klangstrom, der im Namen des Tao Mensch, Himmel und Erde miteinander in Beziehung setzt. Diese Beziehung komponiert Yun als Versöhnung: angestrebt ist Harmonie, und zwar Harmonie als vermittelte Einheit von Verschiedenem, als wechselseitige Durchdringung von Polaritäten — etwa von Yin und Yang, von Männlichem und Weiblichem, von Klang und Gesang. Yuns Musik macht allerdings deutlich, dass Kampf und Konflikt zur Herstellung solcher Harmonie unumgänglich

ISANG
YUN

Sein
Gesamtwerk
im Verlag



BOTE & BOCK