

Mehr Menschlichkeit: Ein Isang Yun-Mosaik

Von Song Du-Yul

Als Isang Yun, achtundsiebzigjährig, am 3. November 1995 in einem Spandauer Krankenhaus starb, schenken viele Medien sowohl seiner Hinterlassenschaft in der Musikwelt zwischen Ost und West als auch seiner Leidenschaft und Herausforderung für die Idee der Humanität Aufmerksamkeit. Am 49. Tag nach dem Todestag wurde seine Urne nach einer buddhistischen Trauerzeremonie auf einem Gatower Friedhof beigesetzt. Obwohl er sich vor seinem Tode seine Heimat als letzte Ruhestätte gewünscht hatte, verwehrt die phantasielose politische Logik ihm die Erfüllung seines letzten Wunsches. Mit Isang Yun verlor die Musikwelt einen großen Komponisten. Mit ihm verloren die Koreaner einen bewundernswerten Patrioten. Obgleich viele Nachrufe auf seine Beiträge zur modernen Musikwelt und sein Engagement für den Frieden - einschließlich seines unermüdbaren Kampfes gegen das durch die Teilung des Landes verursachte Schicksal der Koreaner - hinweisen, versuche ich - auf meine Erinnerungsfacetten an ihn in den letzten zwanzig Jahren gestützt - eine ungewöhnliche Persönlichkeit zu porträtieren.

Ein Komponist in taoistischer Seele und Musikästhetik

Für einen Durchschnittskoreaner ist es schwierig, die Frage eindeutig zu beantworten, ob er innerlich konfuzianistisch, buddhistisch, taoistisch oder schamanistisch denkt und handelt. Ebenso ist eine solche Frage für einen Christen in Korea schwierig zu beantworten, was sich in den diesbezüglichen Beschreibungen "Christ im Kopf, Schamanin im Bauch" oder "christliches Glauben mit konfuzianistischer Seele" ausdrückt.

Wenn man einen kurzen Blick auf das gesamte Werkverzeichnis Isang Yuns wirft, stößt man gleich auf viele Titel seiner Kompositionen, die einen konfuzianistischen, buddhistischen, taoistischen, schamanistischen und auch christlichen Inhalt haben:

Réak und *Riul* für den konfuzianistischen, *Bara*, *Sim Tjong*, *Om mani padme hum*, *Namo* für den buddhistischen, *Der Traum der Liu-Tung*, *Die Witwe des Schmetterlings*, *Vom Tao* für den taoistischen, *Schamanengesänge* aus der Oper "*Geisterliebe*" für den schamanistischen, *Salomo* für den christlichen Inhalt.

Unter dieser breiten Palette der religiösen und philosophischen Stoffe seiner Kompositionen bestimmt der Taoismus das philosophische und ästhetische Wesen seines musikalischen Schaffens, obwohl sich Isang Yun in seinem letzten Lebensjahr zum Buddhismus bekannte und einen buddhistischen Namen *Chung-Gong* (Himmliche Leere) erhielt. Da der Taoismus in seiner Entwicklung in Korea sich mit dem Buddhismus vermischt hat, scheint diese Entscheidung nicht überraschend zu sein. Ferner gehört der Buddhismus trotz der geltenden Minimaldefinition der Religion im koreanischen Kontext noch zum intakten Glaubenssystem, während der Taoismus - in seinen Auslegungsformen beider Klassiker Lao Dzi und Zhuang Dzi - eher für eine philosophische Lebenseinstellung gehalten wird.

Isang Yun führte in einem Gespräch mit mir einmal aus, daß die Musik schon vor der Existenz eines Komponisten da sei.¹ Desweiteren fügte er in einer Vorlesung, die er am 17. Mai 1993 im *Mozarteum* hielt, folgende Bemerkungen hinzu: "Der Mensch kann akustische Phänomene wahrnehmen, aber der Klang ist vom Hören nicht abhängig. Er ist sozusagen schon vorher da."²

Dieser an die *post-modernistischen* Destruktionsarbeiten erinnernde Passus deutet auf das Verneinen einer philosophischen Basis des komponierenden bzw. hörenden *Subjekts* hin. Natürlich basiert seine Haltung eher auf der taoistischen Erkenntnistiefe als auf den Kritiken Nietzsches und Heideggers an der abendländischen Subjektsmetaphysik: "Das Wesen / das begriffen werden kann / Ist nicht das Wesen des Unbegrifflichen. Der Name / der gesagt werden kann / Ist nicht der Name des Namenlosen"(Laotse, Tao Te King 1).

Vor dem Hintergrund dieser taoistischen Lehre der "Nicht-Definition" faßt Yun den unterschiedlichen Charakter des Tons in Europa und Asien so zusammen: "Der Ton von Europa und Asien ist vollkommen anders. Ich habe mich mehrfach darüber geäußert, daß der Ton des Westens wie ein Zeichenstift ist, linienförmig, während asiatische Töne wie Pinselstriche sind - dick und dünn und auch nicht gerade; sie tragen vielmehr die Möglichkeit zur flexiblen Gestaltung in sich. (...) In der europäischen Musik müssen Töne horizontal und vertikal zu einer Form verbunden werden; dieser Prozeß muß vorangetrieben werden, damit die Musik erst ihre spezifische Bedeutung gewinnt. Demgegenüber ist in Asien der einzelne Ton nicht 'stur', sondern kann für sich schon musikalisch gestaltet werden."³ Die Verweigerung des Gedankens über das unveränderliche Etwas in der Musikästhetik Yuns verknüpft sich wiederum mit der taoistischen Dialektik, deren Wesen er unter dem Titel "Bewegtheit in der Unbewegtheit" bei der Entgegennahme der Ehrendoktorwürde an der Universität Tübingen im Jahre 1985 vortrug: "Die asiatische Musikästhetik kennt nur fünf Haupttöne. Diese erscheinen jedoch nicht isoliert als Einzeltöne, die sich mit anderen Töne zu einer Tonfolge zusammenschließen würden, um Sprache zu bilden, sondern der einzelne Ton ist von Ansatz bis zum Verklingen Veränderungsprinzipien unterworfen, die ich in Erinnerung an den Taoismus als Wanderungsprozesse bezeichnen möchte."⁴

Ton ist für ihn nicht etwa durch Parameter wie Höhe, Dauer, Lautstärke strikt Fixiertes, sondern etwas Flexibles, sich ständig in einer oder mehrerer seiner Eigenschaften Veränderndes. Ende der fünfziger Jahre traf seine taoistische Musikanschauung auf eine Krise der neuen Musik in Europa, die aus der Dogmatik der seriellen Musik und aus dem bloßen avantgardistischen Experimentieren einen neuen Ausweg gesucht hatte. Es war Sommer 1957, als Pierre Boulez in den "Kursen für Neue Musik" in Darmstadt eine neue Idee "*Alea*" vorschlug. Als Isang Yun zum ersten Mal 1958 an diesen Sommerkursen teilnahm, war er tief beeindruckt von dem Zufallsprinzip in der Komposition John Cages: "Ich hörte da ein Stück von John Cage, das war keine Musik mehr, nur Geräusch. Ich war fasziniert von den Experimenten. Ein ganz breites Spektrum von neuen Möglichkeiten. Aber sehr verwirrend auch. Ich muß mich fragen, wo ich denn stehe und wie ich weitergehen sollte: ob ich so radikal komponieren sollte wie diese ändern und mir damit einen Platz in der Avantgarde sichern, oder ob ich meinen Ausweg gehen sollte in Verbindung mit meiner ostasiatischen Musiktradition. Das war eine bedeutende Entscheidung."⁵ In dieser Zeit war die außereuropäische Musikästhetik- und -philosophie - wie der Zen-Buddhismus bei John Cage und die indische Musik bei Olivier Messiaen - bereits eine der wichtigen Orientierungshilfen in der westlichen Kompositionstechnik.

Hauptton und mehr

Wie Ligeti, Penderecki und andere begann Yun Anfang der 60er Jahre mit der Komposition von *Klangflächen*. Aber anders als jene orientierte er sich an dem Credo, daß der Einzelton mehr als ein Moment innerhalb eines Klangkontinuums bei Ligeti oder ein bloßer Komponent innerhalb eines geräuschähnlichen Tonclusters bei Penderecki sei. Wie die simultane Präsenz von Mikro-

und Makrokosmos nach der taoistischen Naturphilosophie manifestiert ein langgezogener Einzelton - den er als "*Hauptton*" oder "*Hauptklangtechnik*" bezeichnet - bereits einen lebendigen Verlauf zum Ganzen: "Meine kompositorische Grundlage ist - ganz konkret - der Einzelton. Er ist der Baustein. Der Einzelton, der viel Veränderungsfähigkeit in sich birgt, mit all den dazu gehörigen klanglichen Umgebungen: Vorschlag, Schwingungen, Vibrato, Akzentuierungen, Verzierungen und Nachschlag. Ich habe das früher Hauptton genannt und ich stehe auch jetzt noch dazu. ... Und wenn ich ein Musikstück von Anfang bis Ende überblicke, sieben, zehn oder zwanzig Minuten, dann gliedern die Haupttöne. Immer ist es anders, es sind auch andere Töne, aber das Prinzip bleibt, ein langer Ton, der eine feste, musikalische Basis bildet, ist wichtig. Der Hauptton dauert bei mir meistens drei Takte, das entspricht einer Atemlänge, mehr kann aus atemtechnischen Gründen nicht gespielt werden."⁶

In diesen kompositionstechnischen Bemerkungen über den Hauptton können wir wiederum die Spuren der taoistischen Ordnungsvorstellung finden, in der das "Yin-Yang-Prinzip" nur eine relative Stabilität besitzt. Gleichzeitig können wir einen Prozeß von der *Koinzidenz* und *Konkreszenz* wie in der Symbolformation bzw. den von *Verlagerung* (*Vertauschen*) und *Verdichtung* (*Dominanzbildung*) wie in der Analyse *Traumsprache* bei Freud beobachten.⁷

Die "*Haupttontechnik*" Yuns zeigt die qualitative Klangkomplexität, welche die sich daraus ergebenden gestalterischen Individualisierungsmöglichkeiten und gleichzeitig das Fortschreiten der Haupttöne von Ebene zu Ebene mitdenkt. Im Bezug auf die Komplexität von Einheit und Vielfalt der Haupttöne sprach er einmal von einem "Geheimnis der orchestralen Vielfältigkeit" und von der Musikästhetik von "*Und*":

"Klare Konturen, zum Beispiel ein ständiges Unisono, sind langweilig. Meine Konturen werden vielfältig 'demoliert' und dann wieder erreicht, und dieser Prozeß macht eine interessante orchestrale Spannung. ... Ohne Kontur wäre Musik chaotisch. Wer die Kontur finden will, kann sie in zeitlichen Abständen finden, aber im Moment scheint die Kontur immer verwischt zu sein: Stabil *und* instabil - das ist mein sprachliches Geheimnis"⁸. In diesem Geheimnis Yuns stoßen wir an die taoistischen und buddhistischen Ablehnungstopoi des "*ausgeschlossenen Drittens*". Die taoistischen Topoi "*yu-wu-xiang-sheng*" (Sein und Nichts sind gegenseitig zeugend) und "*chang-duan-xiang-chia*" (Kurz und Lang sind gegenseitig relativ) und die buddhistischen "*Gott ist sat*(Sein) *und asat*(Nichtsein)" lehnen das Prinzip von "*Entweder-Oder*" ab.

Während eine Reihe ähnlicher Programme - wie wir z. B. bei "*Und*" von *W. Kandinsky*, "*Beziehung*" von *J. Cage* und bei der post-modernistischen Herausforderung von "*Mit*" bei *J.-F. Lyotard* beobachten können - meistens in die avantgardistische Radikalität münden,⁹ appelliert die tief taoistisch begründete Musikästhetik Isang Yuns an "mehr Menschlichkeit". Er wollte Musik für "Menschen", nicht nur eine für die experimentfreudigen Musikspezialisten machen: "Komponieren bedeutet für mich, Geheimnisse zu suchen und zu finden, ein Land des Experiments. Seit Anfang der sechziger Jahre bis heute bin ich innerhalb von drei oder vier Stücken nie auf der Stelle geblieben, immer habe ich weiter und weiter gesucht. Mehr und mehr beschränke ich mich nun auf das Substantielle, um mehr Frieden, mehr Güte, mehr Reinheit und Wärme in diese Welt zu tragen."¹⁰

Mehr Menschlichkeit

Es ist jedoch keine leichte Aufgabe, aus der Musik Isang Yuns die erwähnte Botschaft für mehr Menschlichkeit zu dechiffrieren, die immer alles im Fluß und ästhetisch mehrdeutig klingen läßt. Wie die Musikkritikerin Ellen Kohlhaas richtig herausstellt, gehört die Musik Yuns zum "Erzähl-Symbolismus"¹¹, obwohl einige Titel seiner Kompositionen - etwa "*Exemplum in memoriam Kwangju für großes Orchester*" (1981) - für "Programm-Musik" gehalten werden könnten. Selbst dieses Orchesterstück, dessen Titel deutlich ein Ereignis aus der aktuellen Geschichte Koreas reflektiert, ist nicht als eine Art Requiem für die Ermordeten vom Mai 1980 in Kwangju aufzufassen. Es ist ein Appell an die Menschen, nicht nachzulassen im Bemühen um Hoffnung und Solidarität für eine humane Welt. Ebenfalls lehnt er die Anmutung seiner politischen Intention in der symphonischen Dichtung "*Engel in Flammen und Epilog*" - das letzte Kompositionsstück Isang Yuns im Herbst 1994 - ab: "Nein, niemals. Ich verfolge mit dem Werk keine politische Wirkung oder propagandistische Absicht, sondern ich handelte als Komponist, um mein Gewissen zu beruhigen. Es ist das letzte Orchesterstück, das ich für mein Volk geschrieben habe. Ich will diese Menschen, die Selbstverbrennung begingen, nicht zu Helden verklären, ich will keine Heiligen aus ihnen machen, aber allein die Tatsache, daß sie ihrer Natur, ihrer reinen seelischen Veranlagung entsprechend handelten und handeln mußten, sollten wir in Erinnerung behalten."¹²

Es wird hier nun klar, warum und wie sehr er zu seinen Lebzeiten um die Versöhnung und Wiedervereinigung Koreas bemüht war. Weil die Teilung seines Heimatlandes Unglück, Unmenschlichkeit und Unheilbarkeit ständig reproduziert hatte, stellte er radikal die inhumane Teilungstragödie in Frage, obwohl er dafür sehr viel, vielleicht zu viel, zahlen mußte. In einem Gespräch mit mir im Herbst 1988 behauptete Yun, daß die Politik nicht die Kunst ersetzen kann, während diese jene ersetzen kann. Aus diesem Credo konnte Isang Yun bis zu seinem Tod ein großer Komponist in der Musikwelt zwischen Ost und West und zugleich ein großer koreanischer Patriot bleiben.

Anmerkungen:

¹ Du-Yul Song, *Hyundai wa Sasang* (Moderne und Ideen), Seoul: 1990, S. 281ff.

² Hochschule für Musik und darstellende Kunst "Mozarteum", Poetik: Gastvorträge-Portraitkonzerte Unterricht-Lesungen, Isang Yun (13.-25. Mai 1993), Salzburg, S. 18

³ Ebda., S. 17

⁴ Isang Yun, „Bewegtheit in der Unbewegtheit“, Kofo (Hrsg.), *Perspektiven in Korea*, Offenbach/M: 1986, S. 192

⁵ L. Rinser, Isang Yun, *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt/M.: 1977, S. 71

⁶ Hochschule, a.a.O, S. 34 f.

⁷ Vgl. Du-Yul Song, *Aufklärung und Emanzipation*, Berlin: 1987, S. 87 ff.

⁸ Hochschule, a.a.O., S.33 f.

⁹ Du-Yul Song, *Metamorphosen der Moderne*, Münster: 1990, S. 13 ff.

¹⁰ W.-W. Sparrer, „'Geheimnisse zu suchen und zu finden'. Annäherungen an das Komponieren Isang Yuns“, *MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik*, H. 62/63, (Januar 1996), S. 61

¹¹ FAZ, 6. Nov. 1995

¹² W.-W. Sparrer, „In memoriam Isang Yun, Ein kleiner Bericht zu seinem letzten Jahr und seinen letzten Werken“, *MusikTexte*, a.a. O., S. 90

Prof. Song Du-Yul lehrt Soziologie und Sozialphilosophie an der Universität Münster.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.