



Yun + .... : Junge Musiker II



INTERNATIONALE  
I S A N G Y U N  
GESELLSCHAFT E.V.



Universität der Künste Berlin

### **Am 15. Todestag von Isang Yun**

Berlin: Mittwoch, den 3. November 2010, 19.30 Uhr  
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

**Eintritt frei, um Spenden wird gebeten**

#### *Reproduktionen Titelseite*

Ludwig van Beethoven: Ölbild von Christian Hornemann, Wien 1803

Johannes Brahms: Photo von C. Brasch, Berlin 1889

Isang Yun: Photo von Hans Pölkow, Berlin 1985

---

# Yun + .... : Junge Musiker II

Ludwig van Beethoven  
(1770–1827)

**Trio B-Dur** für Klavier, Klarinette und  
Violoncello op. 11 »Gassenhauer-Trio« (1798)  
Allegro con brio  
Adagio  
Allegretto

Isang Yun  
(1917–1995)

**Riul** für Klarinette und Klavier (1968)

– P a u s e –

Johannes Brahms  
(1833–1897)

**Trio a-moll** für Klavier, Klarinette (in A) und  
Violoncello op. 114 (1891)  
Allegro  
Adagio  
Andantino grazioso – Trio  
Allegro

Isang Yun

**Rencontre** für Klarinette, Klavier und Violoncello (1986)

*Duo Riul* Sebastian Manz (Klarinette)  
Martin Klett (Klavier)  
und Jakob Spahn (Violoncello)

## Beethoven

Das Klarinetten trio – Klavier, Klarinette und Violoncello – wird üblicherweise als Bläserkammermusik oder Kammermusik mit Klavier rubriziert und ist zugleich ein Derivat des Klaviertrios, einer Gattung, die vor allem Mozart entwickelt hatte und der Beethoven mit den drei Werken, die er 1795 als sein Opus 1 veröffentlichte, neues Gewicht gab. (Das Klaviertrio hatte sich vor dem Hintergrund der generalbassbegleiteten Sonate herausgebildet, wobei sich das Violoncello vom Bassinstrument zum gleichberechtigt konzertierenden Partner emanzipierte, etc.) Die Klarinette war damals ein junges Instrument: Mozart, dessen kammermusikalisch intimes »Kegelstatt-Trio« (mit Bratsche statt Violoncello, KV 498, 1786) Beethovens »Gassenhauer-Trio« (1798) vorausging, hatte die Klarinette 1778 im Mannheimer Hoforchester (in einer Sinfonie von Carl Stamitz) gehört und schrieb an den Vater: »Ach, wenn wir nur clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht!« Als Alternative zur Klarinette erschien sowohl zu Mozarts als auch zu Beethovens Trio von Anfang an auch eine Violinstimme im Druck.

Den Beinamen »Gassenhauer-Trio« erhielt Beethovens dreisätziges Werk, das zu Beginn des Jahres 1798 entstand, durch den Umstand, dass er für den dritten Satz, einen Zyklus von neun Variationen, einen Gassenhauer – also einen Schlager, der durch die Gassen Wiens »gehauen« wurde – aufgriff. Das Thema dieses dritten Satzes basiert auf der Melodie des Terzetts »Pria ch'io l'impegno« [Bevor ich ans Werk geh'] aus der damals aktuellen komischen Oper von Joseph Weigl *L'amor marinaro* [Die Liebe des Seemanns] (auch: *Il Corsaro* [Der Pirat] bzw. *Der Korsar aus Liebe*), die Ende 1797 am Wiener Burgtheater aufgeführt wurde. Die Melodie dieses Terzetts verarbeiteten neben Beethoven auch Joseph Eybler, Johann Nepomuk Hummel und Josef Wölfl sowie später noch Niccolò Paganini.

Der Beiname führt auf eine falsche Fährte, falls er suggeriert, dass es sich bei Beethovens dreisätzigem Klarinetten trio um unterhaltsam »leichte« Musik handle. Im ersten Satz (*Allegro con brio*) entfaltet Beethoven eine harmonisch kühne Tonarten- und individualisierte Formdisposition, wobei der Halbton eine besondere Rolle spielt. (Der Kopfsatz beginnt mit einem Unisono auf der Quinte *f*, während die Seitensatzgruppe überraschend in *D*-Dur anhebt und die Durchführung mit *Des*-Dur einsetzt.)

Der langsame Satz scheint an Carl Philipp Emanuel Bachs »redendem Prinzip« orientiert, wobei zuerst der Cellist das Thema vorträgt. Einer raffinierten Dramaturgie folgt auch das ausgedehnte Variationenfinale. Die neun Variationen fasst Beethoven in Gruppen zusammen: Var. I ist dem Klavier überlassen, Var. II ein Bicinium von Cello und Klarinette; in Var. III gehen alle drei *con fuoco* ans Werk. Var. IV-V bilden ein *Minore* [b-moll] – *Maggiore*-Paar, denen eine Echovariation mit nachschlagenden Achteln folgt. VII-VIII erscheint erneut als Moll-Dur-Paar,

während in den Schluss eine Variante mit Takt- und Tonartwechsel (*G*-Dur, 6/8) eingefügt ist.

## Riul

1968, nachdem Yun als Gefangener des südkoreanischen Regimes die Erlaubnis zum Komponieren erhalten hatte, vollendete er den Opernakt *Die Witwe des Schmetterlings*, schrieb *Images* für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello sowie *Riul* für Klarinette und Klavier.

*Riul* entstand für den Klarinettenisten Heinz Deinzer und den Komponisten und Pianisten Werner Heider, die es am 28. Juli 1968 in Erlangen erstmals aufführten. Es ist ein Auftragswerk der »Internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen 1968«, bei der neben Neuer Musik auch Jazz erklang. Diese Information inspirierte Yun dazu, tänzerische, »swingende« Elemente in die Komposition einzubeziehen. Das Tänzerische überformte er zugleich aber durch die relative Statik seines damaligen Kompositionsstils sowie die spezifisch Yunsche und auch koreanische Artikulation.

»Das koreanische Wort Riul (auch Ryul) hat mehrere Bedeutungen: fließende melodische Linie, Rhythmus, Gesetz. Der Titel bezieht sich hier auf die großen melodischen Bögen der Klarinette, auf die ornamental reich verzierten Haupttöne, deren »Riul« als besondere Spielweise koreanischer Holzblasinstrumente bezeichnet wird« (Vorwort der Partitur).

Der Titel *Riul* steht für das »Gesetz« einer Kompositionstechnik, die im Teil schon das Ganze bereit hält und doch auf Veränderung und Fortschreiten aus ist. Er steht ein für die Art, in der der Ton *A* in immer neuen Wellenbewegungen eingekreist und zentriert wird. Darüber hinaus meint er das Symbolische eines Prozesses, bei dem sich *A* als eine Chiffre der Hoffnung behauptet und durchsetzt.

Das Werk hat im großen drei Teile, die aus jeweils zwei Abschnitten gefügt sind: 26+36, 17+46, 44+26 Takte. Der stete Wandel sich gleich bleibender Kategorien zeigt sich in einem fast bachisch-barocken »Einheitsablauf«. Dabei ergänzen die beiden Instrumentalstimmen einander komplementär: Ist die Klarinettenstimme »bewegt«, so bildet das Klavier im ruhigeren Duktus nur die Konturen nach und stützt die Harmonik; hat das Klavier bewegte Figurationen, bringt die Klarinette die Ruhe der lang gezogenen Töne.

## Brahms

Brahms' Kompositionen für Klarinette verdanken sich der Begegnung mit dem Meininger Klarinettenisten Richard Mühlfeld (1856–1907), den Brahms im März 1891 bei einer Aufführung von Mozarts Klarinettenquintett näher kennenlernte: » ... man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Mühlfeld tut,« schrieb er am 17. März an Clara Schumann. Mühlfeld war der Auslöser für den Schaffensschub der folgenden Monate; in Bad Ischl vollendete Brahms im Juli das *Trio a-moll* für Klavier, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncello op. 114 und wenig später das *Quintett h-moll* für Klarinette (oder Bratsche) und Streichquartett op. 115. Drei Jahre darauf (1894) folgten die beiden Klarinettensonaten op. 120.

»Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte so recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloß energisch, nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtage fleißig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgenloses Alter und könne es nun ruhig genießen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, daß es auf einmal wieder ging,« soll Brahms damals gegenüber seinem Freund Eusebius Mandyczewski, Archivar des Wiener Musikvereins, geäußert haben.

In die Sommerfrische fällt auch die Niederschrift seines Testaments »Ischl, Mai 1891«, das der achtundfünfzigjährige Brahms schließlich Anfang August an seinen Verleger Fritz Simrock sandte. (Ein Jahr später überarbeitete und ergänzte er den Text, so dass sich an der Auslegung dieses durch Korrekturen verunklarten Dokuments nach seinem Tod am 3. April 1897 ein jahrelanger Rechtsstreit entzündete.)

Dass Trio wie Quintett Werke des Abschieds sind, ist fast immer bemerkt worden, doch findet sich der herbstlich-elegische Tonfall bereits im Streichquintett Nr. 2 *G-Dur* op. 111 (1890). In den Opera 114 und 115 radikalisiert Brahms seine kompositorische Verfahrensweise: Er dehnt die stark variative, die Oberflächen der Werke »glättende« (oder besser: vereinheitlichende) motivische Arbeit – Schönberg erkannte sie als »entwickelnde Variation« – nun auch auf die rhythmisch-metrische Organisation des Tonsatzes aus. So finden sich in der ersten Themengruppe des ersten Satzes von op. 114 (4/4, *alla breve*) nacheinander Viertel, Achteltriolen, Achtel, Vierteltriolen (hemiolisch), Halbe (punktierte Viertel plus Achtel) sowie Sechzehntel.

Das Thema besteht aus Elementarmaterial: einem aufsteigenden Dreiklang und einer fallenden Tonleiter, charakteristisch rhythmisiert und gefärbt. Elementare Motive, ein Arsenal wiederkehrender Formeln und Satztechniken gewinnen erst durch ihre Rhythmisierung, metrische Stellung und harmonischen Kontext Gestalt.



Richard Mühlfeld (1856–1907)  
Bleistiftzeichnung von Ludwig Michalek, Wien 1899

Für Brahms' Spätwerk ist – wie Ulrich Krämer 1995 herausarbeitete – die Auffassung des Tonsystems als Terzenkette, die durch Ausfüllung zur Skala und durch Ausdünnung zum Quintenzirkel wird, konstitutiv. Da die Terzschichtung zugleich die Grundlage des tonalen Akkordaufbaus darstellt, ist die horizontale Dimension des Tonsatzes in op. 114 mit der vertikalen nahezu identisch: Motivik, Kontrapunktik und Harmonik sind unmittelbar aufeinander bezogen.

Fast wie in Beethovens Trio op. 11 beruht das Konfliktpotential des gesamten Werks auf dem Gegensatz von *f* – der VI. Stufe in *a*-moll – und *fis*, der hochalterierten VI. Stufe bzw. II. Stufe der Molldominante. Uralte kontrapunktische Verfahren finden sich u. a. in den ersten zwölf Takten: Wie bei einer Fugensexposition erfolgt der dem Cello antwortende Klarinetteneinsatz auf der Quinte. Es geht um einen fortlaufend sich entwickelnden Klangfluss, der die Gegensätze der Sonatensatzform, den Kontrast von Haupt- und Seitengedanken relativiert und den Einsatz der Reprise verunklart. Das Thema des Seitensatzes basiert im ersten – wie auch im vierten – Satz auf der Umkehrung des Hauptgedankens bzw. auf einem Umkehrkanon in *e*-moll, der Molldominante. Die Gegensätze werden im Interesse der Einheitlichkeit des Ausdrucks und eines generösen melodischen Fließens einander angenähert. (Claude Debussys zwei Jahre später komponiertes Streichquartett basiert ebenfalls auf elementarem motivischen Material, das variativ verarbeitet wird; an solche Verfahrensweisen knüpfte wesentlich später auch Isang Yun an.)

Poetisierend schreibt Max Kalbeck: »Lächelnde Wehmut, die auch Töne tiefen Schmerzes anklingen läßt, ohne daß diese jedoch die Oberhand gewinnen, beherrscht den ersten Satz des Trios, ein *Allegro* im Alla breve-Takt, der mit einem *Poco meno Allegro* schließt. Charakteristisch ist das Nachdenkliche, verhalten Sinnende, das überall abdämpfend und beschwichtigend, wenn auch durchaus nicht beruhigend, der Leidenschaft in den Weg tritt.« Deutlicher als zuvor tönt im *Poco meno Allegro* eine motivische Formel heraus, die in den – kurz vor Clara Schumanns Tod im Mai 1896 niedergeschriebenen – *Vier ernsten Gesängen* für eine Baßstimme und Klavier op.121 thematisch wiederkehrt: »Denn es gehet dem Menschen [wie dem Vieh ...]« (Prediger 3:19). Genau besehen ist dieses Motiv bereits im drängenden Nebengedanken des Hauptsatzes verborgen.

Besonders hoch ist der Verschmelzungsgrad der Instrumente im zweiten Satz, einem *Adagio* in *D*-Dur, ein schwebendes Cantabile. Als dritter Satz erscheint »an Stelle des munteren Scherzos ... ein *Andantino grazioso*, das einen menuettartigen Walzer in *A* mit einem steirischen Ländler in *D* (als Trio) abwechseln läßt. Weder der höfische noch der bäurische Tanz tritt fest auf ...« (Kalbeck).

Dem ersten Satz nicht unähnlich zeigt auch das Finale eine Vielfalt der rhythmischen Gestaltung. Den 2/4-Takt füllt Brahms einerseits mit sechs (hüpfenden) Achteltriolen und andererseits mit acht Sechzehnteln. Gelegentlich weitet er den



2/4- zum 3/4- (oder 9/8-) Takt aus – Strategien, die dazu beitragen, die Gliederung der Sonatensatzform ein wenig zu verschleiern.

Proben und eine erste Aufführung fanden im November in Meiningen statt, die erste öffentliche Aufführung am 12. Dezember 1891 in der Berliner Singakademie – mit Richard Mühlfeld, Johannes Brahms am Klavier und Robert Hausmann, dem Cellisten des Joachim-Quartetts. Letzteres brachte im gleichen Konzert das »harmonische« Gegenstück des vielfach kontrapunktisch gearbeiteten Trios zur Uraufführung, das Klarinettenquintett op. 115.

## Rencontre

Wie Wolfgang Amadé Mozart für Anton Stadler, Carl Maria von Weber für Heinrich Baermann oder Brahms für Richard Mühlfeld, komponierte auch Yun für einen bestimmten Klarinettenisten. Für Eduard Brunner, der durch nahtlose Lagen- und Registerwechsel beeindruckt, entstand zuerst Yuns *Klarinettenkonzert* (1981), dem zwei »späte« *Klarinettenquintette* (1984 und 1994) sowie das Trio *Rencontre* folgten.

*Rencontre* [Begegnung], im Frühjahr 1986 für die Sommerlichen Musiktage im wendländischen Hitzacker an der Elbe komponiert, ist Eduard Brunner, Marion Hofmann und Walter Grimmer, den Interpreten der Uraufführung (2. Aug. 1986), »in Freundschaft« zugeeignet. Der Titel meint über Immanent-Musikalisches hinaus die Begegnung der Widmungsträger beim Isang-Yun-Musikfest, das ein Jahr zuvor in Nord-Korea stattgefunden hatte.

Die strömenden Verläufe sind in hohem Maß den Eigenarten der Instrumente verpflichtet. Fast wie ein Duo von Klarinette und Violoncello mit obligater Mittelstimme (ursprünglich: Harfe, doch kann der Harfenpart auch auf dem Klavier gespielt werden) konzipiert, ist der Grundgestus des Celloparts eher gesanglich, während die Stimme der Klarinette zum Aufschrei tendiert. Eine vermittelnde Position nimmt das Klavier ein. Der motivische Reichtum weckt generell vage melodische Assoziationen, ohne dass diese jedoch manifest würden.

*Rencontre* ist dreiteilig angelegt mit der Abfolge schnell (5/4-Takt) – langsam (6/4-Takt) – schnell (5/4-Takt); in den Schluss ist eine Reminiszenz an den Mittelteil eingesenkt. Im taoistischen Denken unterscheidet man zwischen Verwandeln, der Veränderung zu einem Andern hin, und Umwandeln eines der Idee nach Immergleichen. *Rencontre* (1986) und auch Yuns *II. Symphonie* (1984) folgen dem Prinzip des Umwandelns; sie können nahezu wie ein stehender, in sich fluktuierend-bewegter Affekt wahrgenommen werden.

*Walter-Wolfgang Sparrer*



**Duo Riul** gründeten Sebastian Manz und Martin Klett Anfang 2008. Benannt haben sich die beiden Musiker nach einem Werk von Isang Yun, dessen koreanischer Titel die Bedeutungen »Rhythmus, Gesetz, fließende melodische Linie« hat.

Das Duo erhielt 2008 den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs in Bonn und wurde somit in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« aufgenommen. Zahlreiche Preisträgerkonzerte und eine CD-Produktion folgten, ein Förderstipendium der Deutschen Stiftung Musikleben und ein Sonderpreis der Marie-Luise Imbusch-Stiftung.

Seine Wettbewerbskarriere beendete der damals 22-jährige **Sebastian Manz** im September 2008: Beim renommierten Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München errang er nicht nur den seit 40 Jahren nicht mehr vergebenen 1. Preis, sondern auch den begehrten Publikumspreis sowie weitere Sonderpreise. Für den Schüler von Sabine Meyer folgten unmittelbar danach Auftritte mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (mit Fernsehaufzeichnung), dem RSO Stuttgart und dem Collegium Musicum Basel. Einige Monate zuvor hatte er mit seinem Klavierpartner Martin Klett als *Duo Riul* den Deutschen Musikwettbewerb gewonnen.

Sebastian Manz, 1986 in Hannover als Sohn der Pianisten Julia Goldstein und Wolfgang Manz geboren, wurde als Sechsjähriger in den Knabenchor Hannover aufgenommen und lernte Dirigenten wie John Eliot Gardiner und Leonard Slatkin kennen. Seinen ersten Klarinettenunterricht erhielt er siebenjährig bei Wilfried Berk; mit elf Jahren wurde er Jungstudent an der Musikhochschule Lübeck.

Seine erste Tournee als Solist unternahm Sebastian Manz bereits als 13-jähriger mit dem Orchester der Musikschule Hannover nach Polen. Solistisch konzertierte er u. a. mit der Magdeburgischen Philharmonie, den Göttinger Sinfonikern, der Neubrandenburger Philharmonie, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn und den Nürnberger Symphonikern. 2006 war er Gast des Festivals »Schubertiade« in Japan. In der Saison 2009/10 spielte Sebastian Manz u. a. mit dem Staatsorchester Darmstadt, den Bergischen Symphonikern, der Nordwestdeutschen Philharmonie, den Hofer Symphonikern, den Münchner Symphonikern und dem Wiener Kammerorchester und trat bei Festivals in Mecklenburg-Vorpommern, Ludwigsburg, im Rheingau, in Mainz und in Heidelberg auf. Seit 2010/11 ist er Soloklarinetist des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart.

**Martin Klett**, 1987 als Sohn einer Musikerfamilie geboren, erhielt sechsjährig ersten Klavierunterricht. Sein musikalisches Fundament wurde die Pianisten Karin van Buiren und Detlef Saßmannshausen geprägt. Ab 2006 studierte er (bis April 2007 noch als Jungstudent) an der Musikhochschule Lübeck bei Konrad Elser.

Parallel zu seiner Klavierausbildung wurde er 1996–2003 von Thilo Jaques im Fach Komposition unterrichtet. 1997 und 1999 war er Preisträger des Wettbe-

werbs »Schüler komponieren« der Jeunesses Musicales Deutschland und konnte am Treffen junger Komponisten in Weikersheim teilnehmen.

Auch als Pianist war Martin Klett mehrfach Preisträger des Wettbewerbs »Jugend musiziert«; 1. Preise auf Bundesebene erhielt er 2003 im Fach Klavierbegleitung und 2005 im Fach Klavier solo. Mit der Flötistin Nele Lamersdorf wurde er 2003 im Südwestdeutschen Kammermusikwettbewerb in Bad Dürkheim mit dem 2. Preis ausgezeichnet. 2005 errang er einen Förderpreis des Bach-Wettbewerbs in Köthen.

Er wirkt regelmäßig in Kammermusik-Ensembles mit und erhielt 2005–07 ein Stipendium der »Initiative Jugend Kammermusik« Hamburg in den Besetzungen Klavierquartett und Klavierquintett. Seit Januar 2007 bekam er ein Förderstipendium der Ad Infinitum Foundation Stockholm.

Martin Klett konzertiert als Solist und als Kammermusiker. Seit 2007 arbeitet er mit der Geigerin Azadeh Maghsoodi zusammen. 2008 gründete er mit Sebastian Manz (Klarinette) das *Duo Riul*. Seine intensive Beschäftigung mit dem argentinischen Tango brachte ihn auch zu einer Zusammenarbeit mit dem Bandoneónisten Rocco Boness.

**Jakob Spahn** wurde 1983 in Berlin geboren und erhielt im Alter von sieben Jahren ersten Violoncellounterricht. Als Jungstudent studierte er in Trossingen bei Gerhard Hamann, später in Köln bei Maria Kliegel und Hans-Christian Schweiker, anschließend bei David Geringas und Claudio Bohórquez an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Weitere Anregungen bekam er u. a. auf Meisterkursen von Frans Helmerson, Philippe Muller, Antonio Meneses, Arto Noras, Bernard Greenhouse, Lynn Harrell und Heinrich Schiff.

Er war mehrfach 1. Bundespreisträger des Wettbewerbes »Jugend musiziert« in den Fächern Violoncello solo und Kammermusik, erhielt den Diethard Wucher-Gedächtnispreis sowie den Wolfegger Kammermusikpreis. Bei internationalen Wettbewerben errang er Preise beim Dotzauer-Wettbewerb in Dresden, beim Cello-Wettbewerb in Liezen und beim Viva Hall Cello Competition in Japan. 2006 gewann er den Bertold Hummel-Wettbewerb in Augsburg. Konzertreisen als Solist und Kammermusiker führten ihn nach Japan, Italien, Israel, Luxemburg, Finnland, Belgien, Schweden und in die Türkei. Er war Solocellist im Bundesjugendorchester und erhielt ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Die Jury des Deutschen Musikwettbewerbs nahm ihn für die Saison 2008/09 in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« auf. Als Stipendiat der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker spielte er Quintett und Trio mit dem chinesischen Pianisten Lang Lang u. a. Beim ARD-Wettbewerb 2010 errang Jakob Spahn einen Sonderpreis für seine Penderecki-Interpretation. Er musiziert auf einem Instrument von Francesco Ruggieri, das ihm die Landessammlung Baden-Württemberg zur Verfügung stellt.



# Isang Yun

Isang Yun, am 17. September 1917 unweit der Hafenstadt Tongyeong im Süden Koreas geboren, studierte ab 1933 Musik in Osaka und Seoul sowie ab 1938 Komposition bei Tomojiro Ikenouchi in Tokyo. Als Japan 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintrat, kehrte Yun nach Tongyeong zurück. Als Gegner der japanischen Fremdherrschaft erlitt er 1943 Haft und Folter. Nach Kriegsende (August 1945) kümmerte er sich um die Kriegswaisen, war Musiklehrer an Gymnasien und Hochschulen in Tongyeong und Pusan. Nach dem Ende des Korea-Kriegs (Juli 1953) lehrte er an verschiedenen Hochschulen und Universitäten in Seoul. Für sein *1. Klaviertrio* und sein *Streichquartett I* erhielt er 1955 den Seouler Kulturpreis.

1956–57 studierte Yun in Paris und 1957–59 in West-Berlin, u. a. bei Boris Blacher und Reinhard Schwarz-Schilling; damals besuchte er auch die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt. In Berlin lernte er bei dem Schönberg-Schüler Josef Rufer das Komponieren »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«; von Deutschland aus fand er den Anschluss an die internationale Avantgarde. Viel beachtet wurde 1965 das buddhistische Oratorium *Om mani padme hum*; mit der Uraufführung des Orchesterstücks *Réak* in Donaueschingen 1966 gelang der internationale Durchbruch.

Im Juni 1967 wurde Yun vom südkoreanischen Geheimdienst aus West-Berlin nach Seoul verschleppt und der Spionage für Nord-Korea angeklagt. Nach einem politischen Schauprozess, der von internationalen Protesten begleitet war, wurde der Gefangene der Diktatur Park Chung-Hees Ende Februar 1969 als Staatenloser in die Bundesrepublik Deutschland entlassen.

1969–70 war Yun Dozent an der Hochschule für Musik in Hannover, 1970–85 lehrte er Komposition an der Hochschule (Universität) der Künste Berlin. Seit 1973 setzte sich Yun, der 1971 die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hatte, bei Konferenzen exilkoreanischer Organisationen sowie der Sozialistischen Internationale für die Demokratisierung und Wiedervereinigung des geteilten Landes ein.

Er komponierte mehr als hundert Werke, darunter vier Opern sowie mehrere Instrumentalkonzerte. In den achtziger Jahren entstanden fünf große, zyklisch aufeinander bezogene Symphonien; in dieser Zeit entwickelte Yun einen neuen Ton auch in Kammermusikwerken, die durch das Streben nach Harmonie und Frieden gekennzeichnet sind. Versöhnung auf der koreanischen Halbinsel war zugleich sein politisches Ziel.

Isang Yun starb in Berlin-Spandau am 3. November 1995. Um die Erinnerung an Yuns Werk und Wirken lebendig zu halten, gründeten seine Freunde 1996 in Berlin die *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*

---

# Isang Yun: Über meine Musik

Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst  
»Mozarteum«

## I. Philosophie (17. Mai 1993)

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. Aber ein einziger Ton ist noch keine Musik. 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. Der Ton in der europäischen Musik ist durch Tonhöhen, durch genau festgelegte Frequenzen definiert; die Tonhöhe darf sich nicht verstimmen. In Asien ist der Ton, eben weil er allein schon sehr flexibel ist, nicht »rein« im europäischen Sinn. Im Westen müssen die Tonhöhen stimmen, damit die Harmonie rein klingt. In Asien gibt es keine Harmonie im westlichen Sinn, weil der Ton selber lebendig genug ist. Es bestand dort nie das Bedürfnis, Musik in harmonische Strukturen oder kontrapunktische Gebilde zu zwingen. Wir sagen, wenn ein Ton vom Verklingen her eine flexible Bewegung in sich hat, wenn der Ton vielfältig erscheint, dann ist dieser Ton bereits ein ganzer Kosmos. Der einzelne Ton wird auf vielfache Weise manipuliert, etwa durch ein Vibrato oder Glissando. Deshalb kann ein Ton asiatischer Musik zwölf oder sogar fünfzehn Sekunden lang klingen, während die Dauer des europäischen Tons sehr begrenzt ist. Der asiatische Ton wird erst einmal zur Lebendigkeit gebracht, und diese Lebendigkeit wird dann gestaltet.

Das hat Bezüge zur asiatischen Philosophie: Der Mensch kann akustische Phänomene wahrnehmen, aber der Klang ist vom Hören nicht abhängig. Er ist sozusagen schon vorher da. Wir Asiaten sagen, der Kosmos, der Raum ist voller Klang. Welcher Klang aber? Die Menschen können nicht alles hören, nur natürliche Töne, Klänge oder Geräusche. Das muß man aus der Sicht des Taoismus verstehen: Der Ton ist im Kosmos immer fließend da, der ganze Raum ist voll von Klang, – während die europäische Theorie und Philosophie sagen, daß der Ton vom Menschen erzeugt wird. Dieser Ton stellt aber nur begrenzte Bedingungen bereit, Musik zu machen. Menschen machen Musik, aber in Asien machen die Menschen nicht allein die Musik, sondern der Klang ist da. Die asiatischen Musiker nehmen vom Raum her auf, jeder in seiner Art, und gestalten so die

Musik. Wie durch eine Antenne empfangen sie die kosmischen Klänge und durch ihre Veranlagungen und Talente setzen sie sie in Musik um. Aber jeder Mensch hat innerlich eine intuitive Kraft, kann – schwach oder stark – dieses Göttliche in sich empfinden. Die Musik sei nicht zu komponieren, sondern gleichsam zu gebären. Nur ein winziger Teil der kosmischen Musik wird jedoch geboren. (...)

Wir Asiaten erfassen diesen großen geistigen Raum als Taoismus. (...) Im philosophischen Taoismus ist das Zentrale das »Tao«. Aber was ist »Tao«? Tao ist ein undefinierbares, ein großes – Wort? Das chinesische Tao heißt Weg, aber das deutsche Wort ist so unvollständig ... Taoismus bedeutet, der Mensch und der Kosmos sind in einer großen – Vollständigkeit? Also: Es gibt Großes. Was groß ist, bewegt. Was sich bewegt, steht nicht still. Wer aber sich bewegt, geht in die Ferne. Wer fern geht, kommt wieder zurück. Im Grunde: Bewegung ist immer da, aber letztlich ist das eine Nichtbewegung, weil alles wieder zurückkehrt. Zum Beispiel die Sterne am Himmel bewegen sich um sich selbst und umeinander, sie sind immer da und kommen auch immer wieder zurück. Der Taoismus ist bewegt und unbewegt, bewegt sich innerlich, das heißt der Geist, auch der menschliche Geist, aber der ist nur ein Minimum, ein Mikrokosmos. Im Raum gibt es vier Größen, eine davon ist der Mensch. Er lebt in Anlehnung an die Erde, die Erde an den Himmel, der Himmel aber lebt vom Tao. Was ist dann aber Tao? Ein absolutes Dasein? Nein. Wer empfindet sein Tao? Unser Menschendasein ist nur ein Sandkörnchen. Aber es ist wichtig. Wenn nicht der Mensch empfindet, wer sollte dann empfinden?

Bewegtheit in der Unbewegtheit – in der Musik. Taoistische Lehre, Lao-Tse, Tao-te-King usw. – wir haben wunderbare Schriften. Lao-Tse definiert nicht etwas Großes oder Heißes, nur das Relative wird angesprochen. Was kurz ist, ist nicht kurz; was lang ist, ist nicht lang; was heiß ist, ist nicht heiß. Das ist Tao. In der Musik, in meiner Musik habe ich für diese wunderbare Eigenschaft die Grundlage geschaffen: Bewegtheit in der Unbewegtheit. Bewegtheit: Vorher habe ich gesagt, was groß ist, bewegt sich. Unbewegtheit: Still ist nicht still, sondern voll innerer Bewegung. Nehmen wir einen Mikrokosmos: in ihm ist noch ein Mikrokosmos und so fort. Die Begriffe »groß« und »klein« sind unendlich vielfältig. Wer kann das momentan empfinden: doch nur der Mensch. Zurück zur Musik: Ein Ton hat viele kleine Bewegungen, die einen Kosmos bilden. Und diese Musik kann im Laufe der Zeit dann verschiedene Elemente zusammenführen. Es gibt dabei keine definitive Länge oder Kürze, Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche. Das ist alles relativ und diese Relativität ist lebendig. Das sind meine musikalischen Elemente.

*aus: Der Komponist Isang Yun, München: edition text + kritik 1997, 297ff.*