

Dieter Krickeberg

## Die Wiedergabe der Werke von Isang Yun in der Sicht seiner Interpreten

Die Musik des Koreaners Isang Yun, der von 1917 bis 1995 lebte, ist primär für europäische Interpreten geschrieben, die mit der Wiedergabe moderner europäischer Musik vertraut sind. Die Instrumente, für die Yun komponierte, sind die heute in der europäischen bzw. in der westlichen Kunstmusik gebräuchlichen. Yuns Werke aber sind in starkem Maß von der Musik seiner koreanischen Heimat geprägt.

Es erhebt sich also die Frage, ob für die europäischen Interpreten, die ja in der Regel zunächst einmal mit der koreanischen Musik nicht vertraut sind, besondere Probleme entstehen. Darüber hinaus gilt ja für viele neuartige Kompositionsstile, daß auch ein neuer Stil der Wiedergabe dazugehört bzw. daß herkömmliche, nicht notierte Selbstverständlichkeiten der Wiedergabe zu der neuartigen Musik nicht passen. Dieses Problem dürfte sich in jüngerer Zeit, die sich durch verstärkten Drang nach radikal neuartigen Kompositionsweisen auszeichnet, verschärft haben.

Vielleicht das wichtigste Mittel zur Lösung des Problems – soweit dieses nicht, z. B. durch das Komponieren unmittelbar auf Tonband oder durch Aleatorik, wegfällt – war eine immer genauere Notation. Dennoch bestehen potentiell Freiräume für den Ausführenden, schon deswegen, weil eine restlos genaue Notation kaum möglich ist. Diese Freiräume können sich negativ auswirken – indem der Musiker den Willen des Komponisten bzw. die Eigenart des Werkes verfehlt – oder positiv – durch eine lebendige, persönlich geprägte Wiedergabe.

Ein Urteil darüber, ob der positive oder der negative Aspekt gegeben ist, steht natürlich zunächst dem Komponisten zu. Da Yun jedoch 1995 gestorben ist, habe ich vier Interpreten interviewt, die mit dem Komponisten in Verbindung standen. Es handelt sich um den Cellisten Walter Grimmer, den Oboisten, Dirigenten und Komponisten Heinz Holliger, um seine Frau, die Harfenistin Ursula Holliger, und die Flötistin Roswitha Staege. Die vollständigen Texte der Interviews sind im Almanach der Isang Yun-Gesellschaft veröffentlicht worden.<sup>1</sup> Ich gebe hier eine unvollständige Synopsis.

Bei der Frage, wie weit die Notation von Yun dem Interpreten Freiheit läßt, begegneten mir unterschiedliche Akzentuierungen. Ursula Holliger führte als Beispiel für die Genauigkeit der Notation die Interpretation von *In Balance* durch eine junge Harfenistin an, die das Stück selbständig, nur aufgrund des Notentextes einstudiert hatte. Andererseits spricht auch Frau Holliger, zumindest implizit, von einigen Freiräumen. Faßt man alles zusammen, gehen die Ansichten der befragten Musiker über das, was die Notation Yuns – gewollt oder ungewollt – offen läßt, nicht allzu weit auseinander.

<sup>1</sup> Ssi-ol. Almanach 1998/99 der Internationalen Isang Yung Gesellschaft e. V., hrsg. v. Walter-Wolfgang Sparrer, Berlin 1999, S. 176-204.

Unterschiede beruhen unter anderem darauf, daß der Ton der Harfe rasch verklingt, so daß hier Freiräume, wie sie etwa die Gestaltung des Vibrato bietet, kaum zur Verfügung stehen.

Für alle Befragten ist klar, daß die Interpretation von der Eigenart der Musik ausgehen muß. Wie schon erwähnt, haben die Musik Koreas und damit die Kultur dieses Landes die Werke Yuns in starkem Maß geprägt. In diesem Zusammenhang komme ich noch einmal auf die soeben erwähnte Wiedergabe des Harfenstückes *In Balance* zurück. In Bezug auf diese anscheinend allein aus der Notation erarbeitete, treffende Interpretation wandte ich ein, daß die Harfenistin doch Koreanerin sei. Frau Holliger relativierte diesen Aspekt mit dem Hinweis auf die Ausbildung der Musikerin in Amerika. Aber auch im Hinblick auf den koreanischen Hintergrund haben wir es im Vergleich der befragten Musiker nur mit einer unterschiedlichen Gewichtung zu tun, nicht mit fundamentalen Meinungsunterschieden; selbstverständlich betrachtet auch Ursula Holliger die Kenntnis der koreanischen Musik als eine wichtige Hilfe bei der Einstudierung der Werke von Yun. Dazu tritt aber in ihrer Sicht – wie mehr oder weniger deutlich auch bei den anderen Befragten – die allgemeinere Orientierung an Yuns Persönlichkeit bzw. der koreanischen Kultur über die Musik hinaus. Ich zitiere Ursula Holliger: „*Man sollte seine Musik von der koreanischen her verstehen, sich hineinarbeiten und vielleicht Wichtiges über ihn oder auch über sein Land und dessen Kultur wissen. Ich habe gute Erfahrungen mit dem Buch Der verwundete Drache von Luise Rinser und Isang selbst gemacht [...]. Es ist [...] eine wichtige Hilfe, wenn man etwa das Stück In Balance studiert.*“

Die Bedeutung der koreanischen Kultur für die Wiedergabe der Musik von Yun erschließt sich am ehesten über das Zeitgefühl. Die Werke Yuns können begriffen werden als „*Ausschnitte aus einem unendlichen Klangstrom*“ (so drückt es beispielsweise Walter Grimmer aus), in dem metrische Unterteilungen von geringer Bedeutung sind. Von daher ist es wohl zu verstehen, daß die Metronomangaben Yuns meist mit einem „*ca.*“ versehen sind: Gewisse Unterschiede des Grundtempos verändern nicht den Charakter der Musik.

Über Freiheiten innerhalb des einmal gewählten Grundtempos sagt der Cellist Walter Grimmer:

„*Das Tempo muß [...] nicht im Sinne der Notenwerte eisern durchgehalten werden: Der Interpret hat Freiräume, um innere Spannungen darzustellen [...]. Vom eigenen inneren Zeitempfinden des Interpreten kann es abhängen, ob [...] die Musik heftiger und konturierter oder flüssiger und eleganter zum Klingen gebracht werden muß. Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist vielleicht auch, daß Yun anfangs unserer Begegnungen zu mir sagte – obwohl ich mich bemühte, die Metronomangaben einzuhalten –: ‚Du spielst zu schnell.‘ Er vermisste wohl die Gelassenheit, die man, um sie richtig zu erfassen, am ehesten in Asien erleben muß [...]. Immer aber handelt es sich darum, die Bewegtheit in der Unbewegtheit wirken zu lassen.*“

Hier zitiert Grimmer ein Prinzip des Taoismus, auf den sich auch Yun beruft.

Als ein Vorbild für die Gestaltung des von ihm komponierten Klangstroms hat Isang Yun die traditionelle koreanische Malerei genannt. Ich zitiere die Flötistin Roswitha Staege: „Wir [also Isang Yun und sie] waren zusammen in dem Kunstmuseum in Pjöngjang, wo viele wirklich hervorragende Bilder hängen, und da hat er sich manchmal vor diese Bilder hingestellt und gesagt: 'Das ist meine Musik.' Und dann hat er mit Gesten vorgemacht, indem er sich etwa auf den wehenden Schwanz eines der dargestellten Fabeltiere bezog: 'Dieser Schwung, das ist genau die Gestik, die ich in meiner Musik komponiert habe.'“

Der erwähnte Schwanz ist nicht unbedingt ein gewissermaßen eindimensionaler, linearer Katzenschwanz. Er ist vielfach geschwungen, flächig, ja bauschig, dreidimensional. Dem entsprechen kompositorisch Tonbündel von solcher Dichte, daß die Grenzen der Spielbarkeit erreicht werden. Hierzu zitiere ich noch einmal Frau Staege: Ich habe Isang einmal die Frage „gestellt [...]: 'Was ist Dir jetzt wichtiger, daß ich wirklich jede Note spiele, oder ist Dir der Schwung wichtiger?' Und da hat er gesagt: 'Der Schwung ist mir in jedem Fall wichtiger. Ich möchte, daß die Musik die richtige Geste hat.' Das war ihm dann lieber, als wenn man jede einzelne Note meißeilt.“ Damit steht im Einklang, daß Heinz Holliger sagt: Isang ging es

„darum, daß eine schnelle Figuration ein Schwarm von Tönen ist oder, wenn viele hohe Instrumente schnelle Töne spielen, ein Lichtstrahl. Noch besser könnte man sagen, daß wir unsere Musik mit der Stahlfeder schreiben, während die von Isang mit dem Pinsel gemalt ist [...]. Und da müssen wir unsere zisierte, pingelige Ton für Ton-Technik verändern, müssen unsere Instrumente verwandeln in solche, die nicht mehr so gestuft sind. Unter anderem spielt bei der Violine die Art des Bogenwechsels, bei der Oboe das zirkuläre Atmen eine Rolle.“

Diese Tonbildung steht in Verbindung mit der Entstehung des Klangstroms aus ausgedehnten Tönen bzw. Tonkomplexen, die eine Art Eigenleben führen, das der Interpret nachgestalten muß. Ich zitiere noch einmal Heinz Holliger: „Dem, was für uns eine musikalische Periode ist, entspricht bei Isang vielleicht ein Einzelton, der entsteht, der sich entwickelt, der lebt und wieder vergeht und ein ganzes Leben darstellt [...]. Die vorangehende Figur gibt dem langen Ton, der oft auch leise ist, die Energie, überhaupt so lange zu leben, bis er in einen anderen Ton übergeht. Ebenso kommt es vor, daß ein Ton nicht einfach, wie bei uns, in einen anderen fließt, sondern daß er am Schluß seine Energie verliert und absinkt.“ Bei diesem Absinken ist in den Noten oft von einem Viertelton die Rede, aber natürlich ist das nur approximativ und keinesfalls im Sinne eines Tonsystems gemeint. Es bleiben Freiräume für den Interpreten, was den zeitlichen bzw. klanglichen Verlauf angeht, solange nur klar wird, daß es sich um eine Phase aus dem Leben eines Tones handelt.

Solchen Zentraltönen entsprechend, die entstehen und vergehen, ist das Vibrato zu behandeln. Ich zitiere Heinz Holliger:

„darauf hat Isang auch rein technisch unglaublich viel Wert gelegt: daß man auch das Vibrato wie etwas, das wächst, behandelt, daß also der Ton senza vibrato beginnt und mit dem Leben, das er aufnimmt, zu schwingen anfängt, daß quasi das Vibrato parallel zur Dynamik geschaltet ist – je lauter, desto weiter die Ausschläge und desto schneller die Schwingungen –, und daß bei einem Decrescendo die Schwingungen wieder enger werden, bis im Pianississimo der Ton non vibrato endet [...]. Es ist wie Geburt und Tod; er muß wieder zurück in den Urzustand, damit er so die Ewigkeit zeigt.“

Eine konkrete Hilfe für den Interpreten bietet das Hören koreanischer Musik besonders bei der Gestaltung der Akzente. Roswitha Staeger sagt hierzu: Die Akzente „müssen auch in langsamen Sätzen, trotz eines weichen Grundcharakters, sehr schnell begonnen und stark artikuliert werden, das heißt, anders als in der europäischen Musik, ohne expressiven Anfang des Tones.“

Die dynamischen Bezeichnungen Yuns insgesamt sind dazu geeignet, den Ausführenden stützen zu lassen. Sie reichen vom sechsfachen Piano bis zum vierfachen Forte, wobei z. B. Bläsern auf höchsten Tönen das äußerste Piano abverlangt wird, ggf. auch noch mit einer Decrescendo-Gabel. Ursula Holliger zitiert hierzu eine handschriftliche Notiz von Yun, die sich auf *Gong-Hu*, also ein Konzert für Harfe und Streicher bezieht: „Die Streicher sind s t a r k dynamisiert. Das heißt nicht, daß man brutal spielen soll. Die Harfe muß gut zu hören sein. Die Dynamik im Streicher, [sic!] *fff* oder *ffff* soll nicht die Stärke, sondern vielmehr die Intensität bedeuten, also wenn nötig, eine oder zwei Stufen reduziert werden.“ Es geht also nicht nur um die klangliche Ausgewogenheit von Harfe und Streichinstrumenten sondern auch um eine Tongebung, der man unabhängig von den meßbaren Dezibel bzw. vom Lautstärkeempfinden im engeren Sinn eine besondere Intensität anhört.

Walter Grimmer sagt: „Der Spieler muß bei einem dreifachen Forte vor allem äußerst intensiv spielen; was physikalisch [...] dabei [...] herauskommen soll, hängt [...] von der dynamischen Potenz des betreffenden Instrumentes ab [...]. Immer aber sind bei Yun die dynamischen Grenzbereiche auszumachen, denn seine Musik hat einen universellen Anspruch. Wer vor allem das dekorative Element, besonders in den Spätwerken, betont, der leistet dem Komponisten einen denkbar schlechten Dienst!“ Hier spielt Grimmer auf die taoistische Bedeutung der Musik von Yun an; die Bemühung um die extreme Dynamik sprengt gewissermaßen die Grenzen des alltäglichen Lebens, läßt ein Moment von Transzendenz spürbar werden. Roswitha Staeger hebt hervor, daß in Bezug auf die Querflöte alle dynamischen Abstufungen auch als solche realisiert werden sollten, selbst wenn der Spieler dadurch riskiert, daß ihm dieser oder jener Ton mißbrät.

Ein spezielles Problem liegt bei Orchesterwerken vor. Ich zitiere Heinz Holliger, der seine Erfahrungen als Dirigent zusammenfaßt: Wenn Isang „orchestriert, mischt er relativ wenige Farben.“ Für diese

„reinen Farben braucht er jeweils einen Chor von gleichen Instrumenten [...]. Die[se] Gruppe [...] bildet e i n e Linie [...]. Auch Klangblöcke sind eigentlich

*e i n e Linie, die nur akkordisch läuft. Diese Akkorde bilden nicht eine funktionelle Harmonik in unserem Sinn, wo wir Gegenbewegungen oder Haltetöne haben; es ist mehr die verschiedene Bandbreite einer Linie [...]. Zum Beispiel bei einer Gruppe von Streichern, die e i n e Linie spielen soll, muß ich immer schauen, wer gerade bei dem Ruhezustand eines Tones ist, wann der Ton wieder wächst, [...] daß man also immer wieder innerhalb der Tongebung Spannung und Entspannung erzeugt.“*

Die Ableitung der Interpretationsweise aus dem Verständnis der Musik als eines atonalen, in sich bewegten Klangstroms wird deutlich. Auch innerhalb einer Instrumentengruppe, also innerhalb e i n e r Linie darf die Dynamik nicht synchron verlaufen.

Wir haben gesehen, daß der Interpret Freiräume hat. Die Frage erhebt sich, bis zu welchem Grad es sich dabei darum handelt, daß eine genauere Notation zu umständlich gewesen wäre, oder ob Yun es begrüßte, daß es nicht einfach um getreue, gewissermaßen mechanische Übertragung seiner Werke aus der Schrift in den Klang geht, sondern eben um Interpretation. Die Antworten, die ich auf den zweiten Teil dieser Frage erhielt, tendieren durchweg zum Ja. Drei Zitate:

Roswitha Staege: „*Eigentlich glaube ich, er hat über diese Frage nie nachgedacht, aber wenn i c h das einmal beantworten darf, ich denke, er hat das begrüßt.*“ Walter Grimmer: Wenn Isang merkte, daß ein Musiker „*das Wesentliche erfaßt hatte, dann war er in bezug auf die Auslegung des Textes relativ großzügig [...], die starke Ausstrahlung des Spielers*“ war ihm wichtig. Heinz Holliger: „*Isang hatte nichts gegen verschiedene Interpretationen. Der Interpret sollte aber als Subjekt hinter dem Werk zurücktreten, im Idealfall Medium sein eines ewigen Klangstroms.*“

Ich habe auch folgende Frage angeschnitten: In der älteren europäischen Musik ist vielleicht durch die immer zugrundeliegende, funktionale Harmonik, zu der andere Parameter hinzutreten, eine stärkere Mehrschichtigkeit gegeben als in dem eher einheitlichen Klangstrom von Isang Yun. Jene Musik Europas könnte also für differierende Interpretationen, die jede andere Aspekte eines Werkes hervorheben, geeigneter sein. Wie zu erwarten, habe ich hierzu keine Antworten erhalten; die Frage ist ja auch äußerst schwierig. Aber vielleicht lohnt es, sich einmal Gedanken darüber zu machen.

Zusammenfassend läßt sich noch einmal feststellen, daß die befragten Musiker ihre Interpretationen mehr oder weniger direkt aus Yuns Konzeption von Musik, also aus der Idee des in sich belebten, ins Transzendente zielenden Klangstroms ableiten. Trotz teilweise sehr detaillierter Angaben ist klar, daß sich der Interpret über viele Nuancen, die er zur Verwirklichung seiner Vorstellung von einem Werk braucht, nicht restlos Rechenschaft ablegen muß, daß er intuitiv arbeitet. Vollkommene Bewußtheit könnte sogar stören. Die Wissenschaft dagegen sollte auch versuchen, quantifizierend anhand von Tonaufnahmen, auch mit Hilfe psychometrischer Methoden den Effekt eines Details der Wiedergabe noch näher zu bestimmen. Dazu jedoch kann dieses Referat, das ja nur die Aussagen der Interpreten betrifft, lediglich einen Anstoß geben.