

## Junge Berliner Komponisten - made in GDR (II)

Jakob Ullmann

Ein Porträt nach Fragen

von Gisela Nauck

Im ersten Beitrag dieser Porträt-Serie vermerkte ich als eine Besonderheit der jungen Komponisten, daß sie in den achtziger Jahren das nun abgeschlossene Kapitel DDR-Musik

noch um die Seite des Experimentellen bereichert haben. Der 1958 in Freiberg (Sachsen) geborene Jakob Ullmann hat an diesem Aufbruch in Neuland auf seine Weise ganz entscheidend mitgewirkt. Zu den wesentlichen Pfeilern seiner eigenwilligen Sprachfindung gehören eine äußerst differenzierte Auffächerung des Klangmaterials und vor allem das Verlassen einer für DDR-Komponisten so typisch gewordenen, mehr oder weniger radikalen, widerständigen Expressivität. Ullmanns Kompositionen gleichen Musikexperimenten zwischen Stille, Klang und Geräusch, bei denen die Ruhe des allmählichen Auffächerns innerer Tonräume, das Klingen-Lassen, die intensive Geste, statt der extensiven Gebärde bedeutsam wird. Aus den vielschichtigen Tiefenstrukturen eines enttabuisierten Materials erstehen feingliedrige, sich prozessual in der Zeit und in den inneren wie auch mitunter realen Klangraum ausdehnende Organismen, Inseln des Hörens. Es ist eine Musik der permanenten Veränderung, in sich ruhend, klanglich spröde und recht eigentlich ohne Ziel, es sei denn von a' nach a" oder e' nach e". Seinem Streben, instrumentale Tonräume zu erforschen, ist es wohl auch geschuldet, daß bisher vor allem Werke für kleine Besetzungen oder Soloinstrumente entstanden sind. Die bisher einzige Komposition für Orchester "schwarzer sand/schnee" (1990/91) wurde während der diesjährigen Donaueschinger Musiktage uraufgeführt.

Zum wesentlichen Handwerkszeug des Komponierens gehört der Computer, ermöglichen entsprechende Programme doch nicht nur eine so nicht mehr vorstellbare Differenzierung, sondern zugleich Materialkontrolle. Nicht zufällig zählt zu Ullmanns ästhetischen und musikalischen Anknüpfungspunkten das Schaffen von John Cage, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi oder Helmut Lachenmann.

Seiner innerhalb des DDR-Musikschaffens kompositionsästhetisch singulären Entwicklung korrespondiert eine Biographie, in der nicht nur die für junge Komponisten allgemein üblichen, eingeübten Ausbildungswege fehlen. Sondern sie enthält darüber hinaus mancherlei Querständiges, das nicht zuletzt Ullmanns künstlerisches Denken und Schaffen geprägt hat. Ungewöhnliche Kenntnisse in alten Sprachen und Kulturen, Griechisch und Latein ebenso wie Georgisch oder Kasachisch, sind da ebenso zu nennen wie in höherer Mathematik, Wissen, das er sich beinahe notgedrungen im "Kirchlichen Proseminare"

Naumburg erworben hat, da er auf Grund seines kirchlichen Elternhauses - der Vater Wolfgang Ullmann war seinerzeit Dozent für Kirchengeschichte - zum Abitur an einer der Erweiterten Oberschulen des Landes nicht zugelassen wurde. Ähnliche Schwierigkeiten gab es bei der Bewerbung an der Dresdner Musikhochschule auf Grund seiner Wehrdienstverweigerung, so daß als Alternative nur die dortige Kirchenmusikschule blieb (1979-1982). Dieser konservativen musikalischen Ausbildung setzte er Selbststudium in der mit neuer Musik gut ausgestatteten Sächsischen Landesbibliothek entgegen, wo er für sich die Partituren von Anton Webern, Dieter Schnebel, John Cage u.a. entdeckte. Und auch die Bewerbung für die Meisterklasse von Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste der DDR blieb erfolglos - nach zweijähriger(!) Bedenkzeit lehnte der damalige Sekretär für Musik Siegfried Matthus - ohne Begründung - Ullmanns Bewerbung ab, worauf dieser Privatschüler von Goldmann wurde. Er war und blieb übrigens sein einziger Kompositionslehrer, so daß Jakob Ullmann als Komponist recht eigentlich Autodidakt ist.

(Der nachfolgende Text ist kein Interview, die Fragen lagen dem Komponisten in schriftlicher Form vor.)

**G.N.** In einem zurückliegenden Interview sagtest Du, Du versuchst "Material eher sich entfalten zu lassen, als es zu beeinflussen". Pierre Boulez betonte 1963 in seinen Vorlesungen "Über die Notwendigkeit einer ästhetischen Ordnung", es gehe darum, "die musikalische Materie sich in einer Art Autonomie bewegen zu lassen". In welchem Verhältnis steht Dein kompositorischer Ansatz zu dem der Serialisten? Waren Sie ein Anknüpfungspunkt?

**J.U.** Diese fragen kurz zu beantworten erscheint mir schwer möglich, insbesondere in Hinblick auf die eigenen dinge auf dem papier. Die "autoren-orakel" haben mich schon immer gestört...

Ich habe die hoffnung noch nicht aufgegeben, daß die partituren auch ohne kommentare , vor allem ohne meine kommentare, auskommen können. Zu den fragen deshalb nur einige "spots".

Für mich war (vielleicht ist) der kompositorische ansatz des serialismus so etwas wie eine schule des strengen denkens. Mir scheint, daß die befreiende wirkung des serialismus angesichts der (wahrscheinlich) zwanghaften verklammerung mit "techniken" noch immer unterschätzt wird. Die autonome bewegung der töne beobachten zu können, braucht es wohl bestimmter instrumente; in dieser hinsicht ist der serielle ansatz ganz hilfreich (auch als schutz gegen "ausdruck").

Ich habe aber bald bemerkt, daß man bei dogmatisch verengter anwendung der "50er-jahre-

techniken" immer viel zu schnell von einem "ton" zum anderen kommt. Der "ton" als "solcher" ist mir da viel zu wenig problematisiert. Man kann ihn halt nicht auf eine tonhöhe mit bestimmter dauer und klangfarbe einschränken. Da ist noch "irgendwas" mehr, das es zu erforschen gilt.

Musik scheint wie andere künste (und wissenschaften, etwa die mathematik) endgültig in's stadium ihres experimentierens eingetreten zu sein. Sie wird eine "empirische wissenschaft" ... oder vielleicht "empirische kunst"...

**G.N.** Kompositionstechnisch nutzt Du für die Auffächerung, Bearbeitung des Materials, auch für prozessuale und dramaturgische Entscheidungen den Computer. Wäre Deine Musik, die Ästhetik, die Du vertrittst, ohne diese technische Entwicklung denkbar? Oder hätte sich Deine Musik ansonsten in eine völlig andere Richtung hin entwickelt?

**J.U.** Ich habe mich immer über die leute gewundert, die meinen, "die uhr zurückdrehen" zu können. Die computer sind halt da und auf die bäume zurück können wir nicht (wollen's wohl auch nicht ernsthaft).

Das heißt gar nicht, daß man den **umgang** mit ihnen nicht kritisieren könnte, aber es ist doch so: unser problem sind nicht (jedenfalls nicht in erster linie) "real-existierenden" Atomwaffen (die gehen irgendwann einfach kaputt). Unser problem besteht darin, daß wir wissen, wie man sie macht. Im zeitalter von information und geschwindigkeit hat das denken ungeheure aufgaben, damit wohl auch chancen.

Ich freue mich, daß mir der computer arbeit abnimmt (z.b. gute zufallszahlen liefert), es gibt stücke, da konnte ich ihn nicht nutzen - es ergab sich einfach nicht. Ich weiß nicht, was ich heute tun würde, wenn es keine computer gäbe (vielleicht einen erfinden?). Die mathematik ist ja nicht mit dem computer erfunden worden, er hat aber nicht wenig dazu beigetragen, daß man die mathematik in ein empirisches stadium bringen konnte...

**G.N.** Die Differenzierung des Materials ist in Deinen Partituren, in ihrer Notation, offensichtlich bis hinein in Computer-Graphik. Was bedeutet Dir Kalligraphie? Hat diese Art der Notation Einfluß auf das kompositorische Ergebnis?

**J.U.** Das aufschreiben von musik gehört für mich zum spannendsten, was es gibt. Die experimentelle vielfalt der musik fügt sich nicht mehr in die traditionelle notenschrift (schon die "reine" zwölf-ton-technik ist daran gescheitert). Ich finde es gut, wenn die notation schon viel mit "dem stück" zu tun hat - das gibt zwar probleme mit den interpreten, aber sie haben dadurch die chance, die "sache" wirklich zu der ihren zu

machen. Sie müssen wirklich interpretieren und können nicht mehr der durch verschiedene holz- oder metallprothesen verlängerte arm des komponisten sein. Die gewonnene freiheit ist halt mit mühe verbunden, aber ohne mühe kommen wir auch nicht weiter.

**G.N.** Die meisten Deiner Werke beginnen mit einer Pause, mit Stille und enden "al niente", wie die Spielanweisung lautet, im klanglosen Verharren. Welchen Stellenwert hat Stille, das differenziert Leise für Dich als Komponist und nicht zuletzt als Mensch in einer lauten, hektischen Zeit?

**J.U.** Ich wollte eigentlich schon lange mal so ein richtig lautes stück machen. Bisher ist mir das nicht gelungen, ich kann laute töne einfach (noch?) nicht gut genug hören. Die lautstärke schränkt für mich die entfaltung oder bewegung des tones immer noch ein. Die töne zwingen mich immer wieder, sie gewissermaßen vorsichtig zu behandeln (sie brauchen raum und zeit). Das hat sicher auch mit umgebung zu tun...

**G.N.** Du möchtest mit Deiner Musik keine Botschaften, keine Emotionen "transportieren", auch "Ausdruck, die mögliche Expressivität" einer Musik ist für Dich kein Punkt, an dem Du arbeitest, wie Du einmal gesagt hast. Dennoch verraten Deine Werke über die musikalisch autonome Aufgabenstellung hinaus jeweils ein Thema, das man im allgemeinsten Sinne vielleicht als kritische Reflexion sozialer und darin eingeschlossen kultureller Realität bezeichnen kann. Konkretisierbar werden solche "Themen" entweder durch eine bestimmte Dramaturgie, wenn etwa in "la CAnción del ánGEl desaparecido" für 7 Instrumente (1987/88) - mit direktem Hinweis im Titel auf die lateinamerikanischen Desaparecidos - das real mögliche Verschwinden von Tönen, Klängen, Phrasen, musikalischen Gedanken gestaltet wird. Oder noch deutlicher in textintegrierenden Werken wie "komposition à 9 (palimpsest)" (1989/90), für die Gedichte wie Ungarettis "Für die Toten des Widerstands" oder Anna Achmatowas den KGB anklagendes "Requiem" ausgewählt wurden. Was bedeutet Dir Inhalt von Musik?

**J.U.** "Inhalt" entnimmt man am besten den partituren oder meinen texten; mehr möchte ich dazu nicht sagen (es gehört nicht in die öffentlichkeit, weil sich's da sofort in ideologie verwandelt).

**G.N.** Werke der letzten beiden Jahre, so etwa "meeting John Cage under the topic of th late eighties", "disappearing musics" oder "son imaginaire" für Klavier deuten immer deutlicher eine Tendenz zur "Freilassung" der Interpreten an, zur Herausforderung, ihre kreativen

Spielräume zu nutzen. In welchem Zusammenhang siehst Du als Komponist Freiheit und Determination?

**J.U.** Wirkliche Freiheit für den Interpreten zu schaffen, ist sehr schwer; es muß Durchdringung geben können - einer darf den anderen nicht mehr belästigen oder bedrängen. Das hat zunächst schmerzhaft Lernprozesse zur Folge (komplizierte Partituren oder komplizierte Notationen - lange Probenprozesse); totalitäre Strukturen sind immer einfacher (kennen wir); durch die Chaostheorie haben wir endlich auch geeignetes Rüstzeug zur Beschreibung von offenen, wiewohl völlig determinierten Strukturen (und umgekehrt). Man soll das aber in der Partitur nicht merken, die Musiker müssen Musik denken lernen, damit sie dem experimentellen Charakter der Musik angemessen und frei handeln können. Wie gesagt, das ist ein schwieriger Prozeß, aber Cage hat seit Jahren Musiker darauf vorbereitet. Da sind großartige Breschen geschlagen worden...

**G.N.** Welche Rolle spielte für Deine künstlerische Entwicklung das - in Deinen Werken mehrfach apostrophierte - Schaffen von Cage?

**J.U.** Der Komponist mußte halt auch erst befreit werden (ein Beispiel, das nichts bedeutet, hat die größte Wirkung).

außerdem "bi-yän-lu"

"i ging"

andere Kulturen geschehen lassen, ohne zu entwurzeln

für Europäer (das habe ich mit John lange besprochen) ist das Problem der Tradition immer viel virulenter, man kann es nicht durch Hinweis auf "Cage" erledigen

Europäische Tradition umfaßt aber eben nicht nur Bach, Beethoven, Boulez; man sollte über "Veränderungen", "Changes" mehr nachdenken

führt zu nicht genannten Stichworten:

"Tradition" - "Geschichte"

"Freiheit" - "ANARCHIE" etc. etc. etc.