

# Stimmen aus dem Vergessen

Jakob Ullmanns Zyklus **voice, books and FIRE**

Von Gisela Nauck

- Musikbeispiel 1 Voice, books and FIRE 1 (13'58-14'22)

abblenden + unter Zitat liegenlassen

## Zitat 1

**"Jedes kunstwerk ist geschenk und verpflichtung zugleich. Auch wir sind - unverdient - erben dieser tradition des menschlichen, die ohne dichter und musiker, vor allem aber ohne die jahrhunderte um jahrhunderte währende arbeit der weitergabe in bewahrung, abschriften und aufführungen nicht existierte.**

- Musikbeispiel 1 weiter - (bis 15'05)

unter beginn des Lesens langsam ausblenden

## Zitat 2

**"Zu oft sind wir heute durch vielfältige technische hilfsmittel versucht, die lebendige tradition mit einem selbstverständlichen besitz zu verwechseln, der in luftdichten und vielfach gesicherten tresoren, auf scheinplatten gezeichnet oder bänder aufgezeichnet, allenfalls technischer pflege oder der durchs reinigungspersonal bedürfte. Allzu bequem ist heute der zugang zu den kunstwerken der unterschiedlichsten epochen und zeiten, daß deutlich bliebe, daß alle aufzeichnungen, alle reproduktionen, alle vollklimatisierten glasschränke nur sargtruhen der traditionen sind, die doch die freiheit lebendiger weitergabe in aus einsicht und kenntnis gewonnenem respekt der interpretation ebenso brauchen wie wir die luft zum atmen."**

Diese Erhaltung einer "Freiheit lebendiger Weitergabe", die der 1958 in Freiberg/Sachsen geborene und seit 1982 in Berlin lebende Komponist Jakob Ullmann hier beschwört, ist immer mehr zu seiner kompositorischen Hauptaufgabe geworden. Der überdimensionale Zyklus *voice, books and FIRE* - so überdimensional wie seine Inhalte - ist bisher das wichtigste musikalische Zeugnis dafür. Mit der Arbeit daran begann Ullmann im Jahre 1990 - bis heute ist *voice, books and FIRE* ein "work in progress". Jenes Zitat aber, das dafür entstanden zu sein scheint, stammt tatsächlich aus einem konzeptionellen Exkurs Ullmanns aus dem Jahre 1998, der die Begründung eines utopischen Aufführungsexperiments zum Gegenstand hat: John Cages Komposition *Organ<sup>2</sup>/As slow as possible* beim Wort zu nehmen und die Orgelversion dieser

Musik in der Burchardi-Kirche von Halberstadt den aufführungspraktischen Gegebenheiten gemäß so langsam wie möglich aufzuführen. Dafür wurde eine Zeit von 632 Jahren errechnet: Musik, die mehrere Generationen (**Musik ganz leise drunterlegen bei 21'30**) in der Tradition lebendiger Weitergabe verbinden könnte, vorausgesetzt, die Orgel wird durch Kriege oder andere kapitalistische Ereignisse nicht zerstört.

- Musikbeispiel 1 weiter (21'38- 23'28)

Musik unterm Wortbeginn ganz langsam ausblenden

Ein Stück von dieser utopischen Dimension steckt auch in Jakob Ullmanns Zyklus *voice, books and FIRE*, aus dessen erstem Teil bereits Ausschnitte zu hören waren. Zwar würde die Aufführung des einteiligen ersten und fünfteiligen zweiten Teils nur die Länge einer Wagner-Oper haben, was dem Komponisten allerdings auch schon Sorgen bereitet. Im Laufe der inzwischen elfjährigen Arbeit daran wurde jedoch klar, daß die Komposition auch noch eines dritten Teils mit heute noch unbestimmbarer Länge bedarf. Jene apostrophierte Überdimensionalität betrifft dennoch weniger die Aufführungsdauer, als den geistigen und kompositorischen Gehalt. Der erste Teil für Stimmen und verschiedene Klangerzeuger hat das Vergessen und Verschwinden der jüdischen und christlichen Kunst und Kultur Ost- und Südosteuropas zum Inhalt. Der zweite Teil allein für Stimmen fokussiert dieses Erinnern einerseits auf den "russischen Leonardo", den Mathematiker, Theologen, Physiker, Techniker, Philosophen und Kunstwissenschaftler Pawel Florenskij, der 1937 in einem der sowjetischen Gulaks ermordet worden ist. Über der Ausdehnung dieses Gedenkens von einem einzelnen auf die tausenden und abertausenden Opfer dieser Gulaks weitete sich andererseits der zweite Teil - und in Anlehnung an die orthodoxe Liturgie - zum Requiem.

Einen wichtigen Schlüssel für die kompositorisch-inhaltlichen Absichten liefert ein Einführungstext Ullmanns zur Uraufführung des zweiten Stücks aus dem zweiten Teil im Juni 1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neukölln:

### Zitat 3

**"Voice, books and FIRE ist das Ergebnis eines längeren Nachdenkens über den Zusammenhang von Musik und Texten - Texten verschiedener Tradition und verschiedenen Alters -, über die Möglichkeit, den Ausführenden und Hörern eines Musikwerks größere Freiräume einzuräumen und über die Frage nach dem Verhältnis des Bewahrens und des - teils gewaltsamen - Verschwindens wesentlicher Teile unserer kulturellen Tradition. Dieses Nachdenken hat für mich nicht nur den engen Zusammenhang dieser drei scheinbar so weit auseinander liegenden Fragekomplexe evident werden lassen, sondern zudem vor die**

**Notwendigkeit gestellt, die Grundlagen unserer westeuropäischen Musiktradition und ihr Verhältnis zu anderen, insbesondere zu den Traditionen Ost- und Südosteuropas neu zu überdenken."**

Diese Notwendigkeit resultierte für den Komponisten nicht zuletzt aus der kritischen Betrachtung und Reflexion des konfliktreichen Beitritts des Ostens Deutschlands, der DDR, zum Westen, zur BRD. Nicht zufällig fällt der Arbeitsbeginn an jenem Zyklus in das Jahr 1990. Ullmann, der sich unter dem Einfluß seiner schulischen Ausbildung im Kirchlichen Proseminar zu Naumburg schon als Sechzehnjähriger für russische und polnische Kunst wie überhaupt für das osteuropäische Judentum und dessen Kultur zu interessieren begann, wurde klar, daß die Zugehörigkeit der DDR zum Ostblock keinerlei Auseinandersetzung mit Osteuropa auslösen würde. Für ihn bedeutet dies nichts weniger als eine unakzeptierbare Verengung der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, so daß er in einer anderen Einführung zuspitzte:

**Zitat 4**

**"Voice, books and FIRE ist jenem überheblichen Blick nach Osten geschuldet, der Byzanz und den europäischen Osten schlicht aus der erwähnenswerten Geschichte verdrängt."**

Aus Ullmanns ganz persönlicher Auseinandersetzung mit jener Geschichte erwuchs eine völlig autonome Musik, frei von jeglicher Ideologisierung, deren ästhetische Sinnfälligkeit und musikalisches Resultat einfach bestechend sind. Diese Musik hat nicht nur Bruchstücke dieser Kulturen als Erinnerung dem Vergessen entrissen, sondern in der Eigenart ihrer kompositorischen Gestalt kann sie zum Anstoß für jenes ihm notwendig erscheinende Nachdenken werden. Als wesentliches musikalisches Material dienten ihm Zeugnisse dieser Geschichte, die in der interpretatorischen Erarbeitung zu differenziertesten Klängen werden: Texte als Geschriebenes und Überschiedenes, oft nur Bruchstücke aus den Kulturen Ost- und Südosteuropas. Dabei spannt der erste Teil den geschichtlichen Rahmen in seiner ganzen historischen Breite: mit Texten aus Bibel- und Koranhandschriften, aus liturgischen Büchern, chinesischen Grabinschriften (von in China begrabenen Christen), aus spätantiken und frühmittelalterlichen Handschriftenfunden in Ägypten, aus Zeugnissen der aramäisch sprechenden Kurden, von Samaritanern mit ihrem altertümlichen Hebräisch und vielem anderen mehr. Es sind Zeugnisse, die direkt oder indirekt, real oder nur gedacht mit der christlichen Tradition zu tun haben, in allen ihren untergründigen, von der Kirche auch ausgeschlossenen Strömungen; Zeugnisse in Hand- und Druckschriften, die Ullmann auf DIN A2 großen Partiturbältern teils grafisch, teils in Noten fixiert zu einer Partitur des musikalischen Handelns montierte. Dazu kommen Ausschnitte aus Pawel Florenskijs theologisch-philosophischem

Hauptwerk, seiner Dissertationsschrift *Säule und Grundfeste der Wahrheit*.

Diese Texte in russischer, griechischer, georgischer, koptischer, aramäischer, englischer, armenischer oder hebräischer Sprache verwendet der Komponist in ihrer originalen Schrift- und Sprachform, was mit einem der drei von Ullmann angeführten Fragenkomplexen zu tun hat, nämlich

#### **Zitat 5**

**"der Möglichkeit, den Ausführenden und Hörern eines Musikwerks größere Freiräume einzuräumen".**

Sie sollen sich mit den Inhalten nicht identifizieren müssen, sondern einfach auch nur hören können, ohne seinen Standpunkt zu teilen:

#### **Zitat 6**

**"Um das Stück auch für die, die weder der jüdischen Tradition zu folgen in der Lage sind, noch die Hoffnung der orthodoxen Liturgie teilen können, ausführbar und in Freiheit anhörbar zu machen, ist das Stück generell im (sehr) leisen Bereich angesiedelt, werden alle Texte in der originalen Sprache artikuliert."**

begründete er in jenem bereits zitierten Einführungstext. Das Leise, dem Ausdruck Enthobene und das Unverständliche, aber Klang Gewordene als Voraussetzung für freiheitliches ästhetisches Verhalten also. Und das Leise zugleich als besondere Anforderung für die Ausführenden, als Freiheit, die gelernt werden muß.

#### **O-Ton 1, Astrid Kretzschmar (A, 450-456)**

"Ja, das war schon eine große Herausforderung, daß man lange dachte: ja, das funktioniert so leise gar nicht, wir können das nicht so leise. Und dann merkte man im Verlauf der Proben, daß man doch immer leiser und immer leiser und immer noch leiser kann. Das war schon ne wichtige Erfahrung, was auch das Hören an sich, diese Sensibilität für den Klang enorm gesteigert hat, bei allen, denke ich." (454)

Es waren Laien, nämlich das Presque-Ensemble, sieben junge Frauen aus Dresden, die Teil 1 von *Voice, books and FIRE* einstudiert und uraufgeführt haben - was für die Machbarkeit eines solchen Projekts spricht. Astrid Kretzschmar, die wir gerade hörten, ist eines seiner Mitglieder. Aus diesem Lernen "interpretatorischer Freiheit" ergaben sich etliche weitere Fragen für die mit zeitgenössischer Musik in der Regel wenig vertrauten Sängerinnen, zu allererst: Wie kann aus diesen losen grafischen Blättern mit unverständlichen Textfragmenten und nur wenigen Noten

darauf überhaupt Musik entstehen?

### **O-Ton 2, Kerstin Lücker (A 122-130, 146-171)**

Ich weiß, daß wir diese vierzehn DIN A3-Blätter, daß wir damit den Boden meines Zimmers gepflastert haben und uns die Blätter angeschaut haben. Und das ziemlich lange. Wir haben wirklich mehrere Wochen damit verbracht, uns zu treffen und uns eine Stunde lang die Blätter anzuschauen...

"Wir haben unheimlich viel ausprobiert und die Versuche sind aber alle sehr kläglich gescheitert erst mal. Und dann kommt eben irgendwann der Punkt, wo man merkt, daß eben was geht, wo man merkt, daß die Anweisungen, die der Jakob zu den grafischen Blättern geschrieben hat, daß die einem helfen, irgendwo anzufangen ... Und das ist so, daß man, gerade wenn man sie mehrmals liest, auch merkt, daß sie schon so formuliert sind, daß der Interpret bestimmte Dinge macht und bestimmte Dinge nicht macht. Also es gibt zum Beispiel die Anweisung: die Reihenfolge der Blätter ist beliebig. Und wenn man sich die Blätter anschaut und gut kennt - das sind ja alle zwölf Töne, einer zweimal und ein Blatt ohne Ton -, dann stellt man fest, daß die Reihenfolge zwar beliebig ist, aber daß sich durchaus eine bestimmte Reihenfolge anbietet."

Für die jungen Sängerinnen war das längst nicht die einzige ungewöhnliche Herausforderung und das einzige Problem, das sie zu lösen hatten, wie Kerstin Lücker weiter berichtete:

### **O-Ton 3 Kerstin Lücker (B 028-042)**

Da passiert erstens - das macht glaube ich, auch das Proben so schwierig -, das Stück lebt von dem Raum und das lebt von der Spannung, die in einem Konzert entsteht und die nur in einem Konzert entsteht und in keiner Probe entsteht. Das heißt in der Probe zerfällt es immer so und man fragt sich, was ist das eigentlich, das kann ich doch nicht auf einer Bühne machen. Und der Raum und die Spannung, die in einem Konzert entsteht, tragen ungeheuerlich zur Klangentfaltung erst bei. Das ist was ganz eigenartiges.

Mit und in diesem neuen Raum aber mußte gelernt werden zu musizieren

### **O-Ton 4, Kerstin Lücker (B 059-069)**

Was wir gar nicht hören ist, wie der Raum klingt, weil wir uns nur einzeln hören und der Klang im Raum das Gegenteil ist. Also man hat im Raum überhaupt keine Möglichkeit zu hören, wer was macht, selbst wenn man sieht, an der Artikulation, wer spricht und wer nicht, hat man überhaupt keine Möglichkeit zu hören, wer von den fünf Sängerinnen jetzt gerade was macht. ... Es ist zu hören, daß das hohe f im Raum ist und das tiefe auch, aber man weiß nicht, woher es kommt. 073 ... 090 Aber der Raum bindet den Klang

zusammen, der Raum bindet sehr unterschiedliche Dinge, die getan werden auf der Bühne, dadurch, daß sie in diesem Pianissimobereich getan werden, zusammen zum Klang. Dadurch entsteht n ganz anderer Klangraum und eine ganz andere Klangqualität.

Hören Sie noch ein weiteres Stück aus Teil 1 von *Voice, books and FIRE*, hier in der einzigen Aufnahme für Stimmen und Instrumente eben mit dem Presque-Ensemble und dem Ensemble Modern. Wieder kann es nur ein winziger Ausschnitt nun von zirka fünf Minuten sein, die **(Musikbeispiel leise drunterlegen)** gesamte Aufführung allein dieses Teils dauert 79 Minuten. **(und aufblenden)**

- weiter Musikbeispiel 1 weiter (36'37-41'22)  
Musikbeispiel rasch ausblenden

Die Entscheidung Jakob Ullmanns, Sprache und Sprechen als musikalisches Material zu verwenden, hat eine Vorgeschichte. Wesentlich dafür ist die 1989 geschriebene komposition à 9 mit dem Untertitel "palimpsest", Pergamente also, die mehrfach überschrieben wurden...

#### **O-Ton 5, Jakob Ullmann (A 179-191)**

Und das ist ja zum Teil rein zufällig, was da drüber geschrieben ist, aber selbst wenn das hundert Mal zufällig ist: es findet dann so eine Art Gespräch statt zwischen dem, was nicht mehr da ist oder was so ausgekratzt ist oder nur noch ganz schwach zu lesen ist und dem, was drübergeschrieben ist. Die Texte treten miteinander in Beziehung."

In Ullmanns *palimpsest* sind das Texte aus Anna Achmatovas *Requiem* und Texte von Sophokles. Das Besondere an dem Achmatovaschen *Requiem* aber ist die Art seiner Überlieferung. Aus Angst vor Entdeckung durch die sowjetische Geheimpolizei verdankt es sich im wesentlichen mündlicher Überlieferung, auch durch Teile, die die Dichterin selbst auf Tonband gesprochen hat. Ullmann hörte Ausschnitte daraus zufällig im Sommer 1989 in einem damals noch westlichen Rundfunksender. Die Hauptarbeit an der Komposition von *palimpsest* fiel in den Herbst 1989, fand also - mit seltsamen Analogien der Verfolgung - zwischen Schreibtisch, Demonstrationen und dem Fall der Mauer statt. Mit dem Achmatovaschen *Requiem* aber wurde für ihn der Gedanke des Auslöschens und des Überliefers durch Weitergeben zu einem brisanten kompositorischen Thema.

Dessen kompositorische Reflexion führte in *Palimpsest* zu einer musikalischen Sprache, die ihre Gestalt und Dramaturgie aus dem komponierenden Überschreiben verschiedener Klangsichten erhält: Sprechen, Sprechklang, Sprechgeräusch und Gesang, differenzierteste

Instrumentalklänge bis zum reinen Geräusch.

- Musikbeispiel 2 "Palimpsest" (15'58-18'47)

Mit diesen musikalisch realen wie auch ideellen Überlagerungen aber hatte Jakob Ullmann das kompositorische Grundprinzip für *Voice, books and FIRE* gefunden. Erst diese Form der musikalischen Textannäherung ermöglichte ihm die Auseinandersetzung mit jenem wichtigen Stoff, der ihn schon seit seiner Schulausbildung beschäftigte, einer Ausbildung übrigens, die ihre Besonderheiten hatte. Denn da der Vater, Wolfgang Ullmann, Dozent für Kirchengeschichte war, wurde seinem Sohn, gemäß DDR-internen Bildungsanktionen, die Ausbildung an einer Erweiterten Oberschule verwehrt und er besuchte das Kirchliche Proseminar in Naumburg an der Saale. Seiner humanistischen Bildung kam das nur zugute.

**O-Ton 6, Jakob Ullmann (A 244-250,252-256,263-275  
189-295,300-307)**

Also das lag für mich ganz nahe, für andere wahrscheinlich überhaupt nicht, [...] weil ich halt bei einem wirklich exzellenten Gräkisten zuerst Griechisch und dann Latein gelernt habe ..., der Gerhard Scheibner. Der hat für seine Homer-Übersetzung den Feuchtwangerpreis der Akademie der Künste gekriegt. ... 263 Und der ist als Schüler von Wolfgang Schadewald ein exzellenter Gräkist gewesen und war in unserem Proseminar gelandet, in diesem dreijährigen Gymnasiumsersatz [...] Und wir haben das da schon auf ziemlich brutale Weise eingetrichtert gekriegt, aber das hat unheimlich viel gebracht. Und das hat mich wahnsinnig interessiert, das hat mich fasziniert. Nicht allein die Sprache, sondern diese ganze Tradition. [...] 289 Ich meine, das ging ja soweit, daß wir mit unserem Mathematiklehrer, der auch eine ganz lustige Biografie hatte, insofern er aus dem Westen gekommen war in die DDR so als ganz ernsthafter Linker, ... 300 Das war exzellent, was wir bei dem gelernt haben. Und da haben wir ein halbes Jahr lang Unterricht gehabt in der Form, daß wir also die Analytik des Aristoteles im Ko-Referat gemacht haben. [...] und da saßen also der Mathematiker und der Altphilologe da. Und der Mathematiker hat mit uns zusammen angefangen Griechisch zu lernen ..."

Dieser von Ullmann sehr verehrte Mathematiklehrer, Werner Maiknecht, sprach außerdem fließend russisch und hat beachtete Übersetzungen von Ossip Mandelstam verfaßt.

**- O-Ton 7, Jakob Ullmann (A 314-321,352-335,341-351)**

"Das war einfach ne Art des Umgangs mit Kultur und mit Tradition - ich meine, das war schon ne Insel der Seeligen, was drumrum war, kam am Proseminar nur gedämpft an ..."

Insofern war das völlig klar: bei diesem Hintergrund, der dann in der Kirchenmusikschule ziemlich brutal auf die Realität stieß, ... Ich hab immer versucht, irgendwelche Möglichkeiten zu finden, das, was ich dort gelernt habe, am Proseminar, nutzbringend anzuwenden. Xenakis war da schon sehr interessant, der hatte was mit Mathematik zu tun und was mit Griechenland." [...] Also diese ganze lange Geschichte nur deshalb um zu sagen, also daß ich ausgerechnet auf dieses Osteuropa und Südosteuropa gekommen bin, da mußte ich nicht lange suchen, das lag auf der Straße."

War jenes Überschreiben in "Palimpsest" auskomponiert, so wurde es durch die von Ullmann nahegelegte interpretatorische Auswahl des Materials aus einem großen Fonds an Texten, Tönen, Sprechweisen oder Rhythmen nun zur Herausforderung. Indem die Komposition den Prozeß des Überschreibens und Vergessens in Material und Aufführungspraxis festhält, wird sie zu einem künstlerischen Statement auf den Zustand einer Gesellschaft, die das zuläßt. Die Verwendung von Originaltexten macht solche Verdrängung als reale inhaltliche Unverständlichkeit zur unmittelbaren Erfahrung des gesellschaftlichen Versagens. Und indem das Unverständliche Klang, Musik wird, ermöglicht die Komposition einen sinnlichen Zugang zu dieser kulturellen Problematik.

- Musikbeispiel 3, voice, books and FIRE II/1, 2'00-5'13

Diese Musik stammt aus dem Anfang der Nr. 1 des fünfteiligen zweiten Teils von *voice, books and FIRE*, der Pawel Florenskij gewidmet ist, aufgenommen ebenfalls mit einem Laienensemble: der Arbeitsgemeinschaft Neue Musik des Gymnasiums in Grünstadt/Pfalz. In allen fünf Teilen werden die Namen der in den sowjetischen Gulaks Ermordeten zur klanggewordenen Erinnerung. Kaum wahrnehmbar tauchen sie zu Beginn aus den Geräuschen der Umgebung, gleichsam aus der Unendlichkeit, auf und vergehen am Schluß wieder in den Umgebungsgeräuschen. In den klanglichen Differenzen des Flüsterns verschmelzen die Namen zur Masse, in der ihre Individualität dennoch wahrnehmbar bleibt. Das Maßlose dieser Liste wird – ähnlich wie die große Anzahl jüdisch-christlicher Zeugnisse im ersten Teil – in Ullmanns Partitur zur symbolisch erfahrbaren Realität. Denn auch hier ist die Zusammenstellung so umfangreich, daß jede Aufführung nur einen kleinen Ausschnitt berücksichtigen kann. Die Namen stammen aus einer buchstarken Liste, die die Moskauer Organisation Memorial zusammengetragen und dem Komponisten zur Verfügung gestellt hat, eine Organisation, die sich um Aufklärung, Rehabilitation und Wiedergutmachung der Opfer der Stalinzeit einsetzt. Anderes Textmaterial für die fünf Kompositionen des zweiten Teils - in russischer, griechischer, georgischer und hebräischer Sprache -, stammen aus Schriftstücken,



#### Zitat 7

**"geschrieben in äußerster Bedrohung, die den Autoren die Freiheit oder gar das Leben kosteten. Es sind Dokumente konkreter Erfahrung des Grauens, offen für Interpretationen, die des Trostes nicht völlig entraten."**

schrieb Ullmann in einem Einführungstext. Dazu gehören im ersten Teil etwa ein Gedicht von Ossip Mandelstam und das große Bittgebet aus der Chrysostomos-Liturgie. Im zweiten Teil stehen neben Textmaterial von Florenski der Psalm 126 und die Seeligpreisungen aus Matthäus 5 und im vierten Teil das Glaubensbekenntnis neben dem Beginn des ersten Kapitels des Johannes und der Genesis. In dem noch unkomponierten fünften Teil soll schließlich das Vaterunser und einen neueren Text verwendet werden.

- Musikbeispiel 3, weiter II/1, 9'00 - 10'50

#### **O-Ton 8, Jakob Ullmann (A 606-636)**

"Für mich sind die Texte natürlich sehr wichtig [...] Einerseits sehen wir in den europäischen Kulturen: die sind undenkbar ohne diese jüdisch-christliche, auch muslimische Tradition. Das ist ... eine ganz zentrale Wurzel europäischer Kulturen. Und gleichzeitig ist es so, daß die Art, wie diese Kulturen hier gelebt werden, also insbesondere die christliche, auf einem Niveau des Verfalls oder der Selbstzerstörung und der Selbstnichtigmachung sich befinden, [...] daß man so 'n Furor wie Nietzsche vor 100 Jahren gar nicht mehr haben kann, das ist völlig unnötig das blamiert sich selbst viel besser [...] Andererseits merkt man schon - [...] diese ganze unerträgliche Situation der europäischen Kirchen ... Das ist ja wohlfeil zu sagen: ja dieses böse Christentum, dann kommen die ganzen Sünden von 2000 Jahren Geschichte. Also angesichts von den alten Frauen, die in den russischen Lagern umgebracht worden sind, weil sie ihre Enkelkinder mal in die Kirche geführt haben oder so. Da muß man schon sagen, da tut Differenzierung not. Das ist der eine Grund und der andere Grund ist: Wenn man sich die wirklich alten Texte mal anguckt, das ist nicht wirklich alles nur Schrott, sondern das sind Sachen, die sind von einer solch unglaublichen Tiefe des Denkens und von solcher Brisanz auch heute ...

Aber warum eigentlich Pawel Florenskij, den außerhalb der russischen Geistesgeschichte kaum jemand kennt? Auch dieses Interesse hat seine Wurzeln im Naumburger Proseminar der 70er/80er Jahre. Es reicht von der Abbildung einer Ikone auf dem Rücktitel der naturwissenschaftlichen DDR-Zeitschrift "Wissenschaft und Fortschritt" und einer dort völlig deplaziert, aber dafür um so brisanter erscheinenden Abhandlung über die Geometrie der Ikone, die den Namen Pawel Florenskij erwähnt, bis zu der Erlanger Professorin für

osteuropäische Religionswissenschaften, der Gründerin und Leiterin des Erlanger Ostinstituts, Fery von Lilienfeld, die seinerzeit ebenfalls Dozentin am Proseminar Naumburg war. An Florenskij aber fasziniert Ullman dessen Universalität:

**O-Ton 9, Jakob Ullmann (A 843-845,853-864,866-875  
877-885, 890-894)**

Das erste war, das war jemand, der Ahnung von Naturwissenschaften hatte, der also wirklich auf der Höhe der Mathematik und der Physik seiner Zeit war. [...] Und jemand, der so ne gute Ausbildung hatte und so begabt war, der sagt kurz vor 1900: das mag ja alles gut sein mit eurer Physik und eurer Mathematik, aber die wichtigsten Fragen beantwortet das doch alles nicht. Das ist doch nur ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, zu dem noch sehr viel mehr gehört. [...] Der zweite wichtige Punkt war: woran exemplifiziert sich das, [...] Wenn man eine Ikone sieht, sieht man schon, daß das nach anderen Gesetzen funktioniert, als die klassische euklidische Perspektive [...] In unserem Denken normalerweise oder in der Kunstgeschichte sieht es ja so aus: na ja, das ist sozusagen die ungelente Vorstufe und dann in der Renaissance wird endlich die Perspektive entdeckt und da nimmt die bildende Kunst ihren richtigen Aufschwung, nachdem sie diesen mittelalterlichen, etwas kruden Unkenntnissen entwachsen ist. Und jetzt kommt da einer daher und sagt: nein das ist genau umgekehrt, die kennen eine Perspektive, die mathematisch sehr viel komplexer ist als dieser euklidische Illusionismus mit der Zentralperspektive. [...] Und da wird einem auch plötzlich deutlich, daß es möglich ist, daß jemand wie Tatlin, der ja Ikonen restauriert hat, der alte Fresken restauriert hat, daß der ein abstrakter Maler wird. Daß es also eine direkte Verbindung gibt, von dieser Art, eine Ikone anzuschauen zum schwarzen Quadrat von Malewitsch. Daß es da [eine Art] einen Blick auf die Welt gibt, ein Gespräch, das nach 1917, 20 brutal abgewürgt worden ist. Und an das man sich überhaupt nicht mehr erinnerte. [...] Dann kommt man darauf, das sind Anregungen, die sie alle durch den Florenskij vermittelt gekriegt haben. Da sind zum Teil sehr direkte Einflüsse nachweisbar, zum Teil sehr indirekte, aber das ist eben eine Art, mit Theologie umzugehen, auch mit Kunst umzugehen, ...

Musikbeispiel 3, weiter aus II/1 11'-13'

Pawel Florenskij wurde für Jakob Ullmann zu einer Symbolfigur für jenen Zustand einer nichtverengenden Weltanschauung, die er als Voraussetzung eines erstrebenswerten Geschichtsverständnisses begreift. Die Musik aber, *voice, books and FIRE* entwickelt sich in ihrem interpretatorischen Gebrauch zu einem Denkmal, das nichts abbildet, nichts benennt und vielleicht nicht einmal in seiner Gesamtheit, d.h. als vollständige Aufführung jemals

wahrgenommen werden wird. Aber selbst in ihrer fragmentarischen Gestalt wirft sie Fragen auf, wird zum Anstoß, zu einem Mahn-Mal für ein vielleicht überlebenswichtiges Nach-Denken. Die Komposition ist in der - utopischen - Hoffnung und mit den Worten Jakob Ullmanns nicht weniger und nicht mehr als eine Möglichkeit,

**Zitat 8**

**"mit den Mitteln des Musikers darüber nachzudenken, wie ein Miteinander der europäischen Kulturen des Ostens und des Westens möglich wäre, ein Miteinander, das die Dominanz des einen über den anderen ausschließt und in welcher Art der Polyphonie Texte und ihre Tradition, Geschichte und Kulturen gleichzeitig und dennoch ungehindert sprechen können."**

**DeutschlandRadio Berlin, MusikWerkstatt 2001**