

Gisela Nauck

Der Komponisten Jakob Ullmann - ein Porträt

"Das Ensemble für Neue Musik Berlin erschien mit vier Uraufführungen, deren eine ein erstaunliches Phänomen zeitigte: Jakob Ullmann (geb. 1958) hatte ein Streichquartett beige-steuert, so schwer spielbar, daß die Mitglieder des Ensembles hinter den Anforderungen der Partitur deutlich zurückblieben... und dennoch überhörte niemand im Raum, daß wir es bei dieser Arbeit mit einem der glänzendsten Würfe der letzten Jahre zu tun haben - wenigstens aus junger Feder, ... mit einem Produkt hoher handwerklicher Kultur und imponierender Phantasie." ¹

Es war im Februar 1986, als der Musikkritiker Klaus Kleinschmidt in der Zeitschrift des Komponistenverbandes der DDR "Musik und Gesellschaft" Jakob Ullmanns erste "komposition für streichquartett" derart lobte. Uraufführungsort war das zu DDR-Zeiten für die Aufführung neuer Musik **bekannt**e Theater im Palast der Republik am Marx-Engels-Platz in Berlin, den Rahmen bildeten die DDR-Musiktage. Dieses Streichquartett war überhaupt erst Ullmanns fünfte, ins Werkverzeichnis aufgenommene Arbeit, ein Jugendwerk also. Das Lob aber erschien an solch prominenter Stelle um so überraschender, da es einem ästhetisch und ideologisch Unangepaßten, Eigensinnigen galt. + Als Sohn es damaligen Dozenten für Kirchengeschichte, Wolfgang Ullmann, wurde Jakob zur Erweiterten Oberschule, also zum Gymnasium, nicht zugelassen und besuchte deshalb das Kirchliche Proseminar in Naumburg. Als Wehrdienstverweigerer fand er in einer Musikhochschule keine Aufnahme und studierte daraufhin an der konservativen Kirchenmusikschule in Dresden. Und auch die Akademie der Künste lehnte ihn für ein Meisterschülerstudium ab, worauf Ullmann Privatschüler von Friedrich Goldmann wurde. Ebenso paßte er ästhetisch so gar nicht in die DDR-Musiklandschaft, da sich seine Querständigkeit schon damals in leisen Tönen, expressionslosen Klangdifferenzierungen und in völlig konflikt-, das heißt auch gewaltlosen Dramaturgien äußerte.

Vierzehn Jahre später wurde an ähnlich legendärem, aber für die Aufführung und Diskussion neuer Musik weitaus prominenterem Platz Jakob Ullmanns *komposition für streichquartett 2* uraufgeführt: am 16. Juli 2000 durch das Arditti-Quartett in der Orangerie des Darmstädter Schlosses. Den Rahmen bildeten nun die 40. Darmstädter Ferienkurse für neue Musik. Und erneut rühmte ein Kritiker, Reinhard Olschanski, das neue Werk, diesmal als "wohl wichtigste Uraufführung der diesjährigen Ferienkurse", dabei als eine Musik, die "das Aufbrechen der Erinnerung als eine - durch die universelle Verfügbarkeit von Musik bedingte - Sprachlosigkeit thematisiert." ²

Die Gegenüberstellung der beiden Streichquartette läßt einen kompositorischen und ästhetischen Weg erkennen, der kontinuierlich durch die politischen Zeiten und Systeme führt: unbeirrbar, kritisch, Einspruch erhebend. Ästhetisch aber wird zugleich auch die zurückgelegte

Wegstrecke erkennbar. Steckt das erste Streichquartett noch sehr deutlich in der Phase einer radikalen und autonomen Neusichtung des musikalischen Handwerks und Materials, so hat Ullmanns Erforschung der Töne im zweiten Streichquartett darüberhinaus einen benennbaren inhaltlichen Kontext gefunden: das Erinnern vergessener oder auch gewaltsam ausgemerzter Geisteskulturen anzumahnen, insbesondere solche - wie andere Werke zeigen - der osteuropäischen Völker, eingeschlossen die des osteuropäischen Judentums. Auf eine wichtige künstlerische Dimension dieses Anmahns verweist sein Einführungstext im Programmheft der Uraufführung. Bezogen auf eine darin durch Elie Wiesel mitgeteilte Erzählung über den Verlust des Erinnerns und Überlieferens schrieb Ullmann:

"Es scheint, daß das, was einst als tradition inbegriff menschlichen denkens war, auch nicht mehr erzählt werden kann. Vielleicht gilt es also, diese leerstelle zu artikulieren, auf die suche sich zu begeben, ob es noch orte - im wald, auf einer geige - gibt, wo einst töne, ihre konstellationen in raum und zeit traditionen europäischen denkens und künstlerischer arbeit weiterzugeben in der lage waren."³

Auf diesem künstlerischen Weg stellte sich Jakob Ullmann von Anfang an in die Tradition einer musikalischen Moderne, die, wie er einmal bemerkte "im Sinne linker politischer Ideale etwas im Denken und Fühlen der Menschen, aber auch in der Realität in Bewegung setzen, etwas verändern wollte"⁴.

Er identifizierte sich damit mit einer musikalischen Tradition, die - wie er 1988 mit Bezug auf Arnold Schönberg formulierte - "für führerhauptquartiere nicht taugt"⁵.

"Lebt man in einer bestimmten Zeit hat man als Bürger - und zwar ganz egal, bei welchem Job man ist -, hat man als Bürger die Pflicht, ab und zu mal zu sagen: das geht und das geht nicht. Und als Künstler hat man diese Pflicht häufiger als andere Leute. Wenn ich Kanalarbeiter bin, dann bin ich Kanalarbeiter, aber wenn ich Künstler bin, dann kann ich einfach nicht davon abstrahieren, was passiert auf der Welt. Und das sind manchmal etwas hilflose Reaktionen, das will ich zugeben, aber sie sind unausweichlich."

Weder Luigi Nonos elektronische Musik *La fabrica illuminata* noch Brecht/Eislers *Die Maßnahme* haben den Lauf von politischen Ereignissen ändern oder aufhalten können. Aber das Reagieren auf gesellschaftliche Situationen hat sich der Kunst, der Musik auf jeweils autonome Weise eingegraben, hat sie herausgefordert und musikalisch geformt. In ebensolcher Weise wurde beispielsweise auch Ullmanns *la Cancion del ànGEI desaparecidos* für 7 Instrumente aus den Jahren 1987-88 zu einem eindringlichen Mahnmal. Hinweisend auf die Verschleppung und Ermordung tausender lateinamerikanischer Intellektueller, Desaparecidos, hat es dieser empörenden Tatsache durch ein komponiertes Verschwinden von Tönen, von Gesang ein Gleichnis gesetzt. Zu deutsch lautet der Titel nach einer Zeile aus Rafael Albertis Gedichtband *Sobre los àngeles (Lied des verschwundenen Engels)*.

Solche und andere unausweichlichen Reaktionen verschmolzen mit Ullmanns ästhetischen

Überzeugungen zu dem ihm eigenen Kompositionsstil. Der Titel von *la Cancion del ànGEI desaparecidos* etwa verweist durch die Hervorhebung der Buchstaben C-A-G-E - eine Hommage auf John Cages 75. Geburtstag - bereits 1987 auf eine wichtige Orientierung. Zu den Grundpfeilern dieses Stils gehören als ethische Haltungen Behutsamkeit, demokratisches Verhalten, Einfordern von Kreativität und Wachsamkeit. Musikalische Konsequenzen sind eine subtile Ausdifferenzierung des Pianobereichs, gekoppelt an eine ähnlich subtile Erforschung der Töne, verbunden mit einem ausgeprägten Interesse für Geschichte und alte Sprachen sowie mit naturwissenschaftlichem Forschergeist auf mathematischer Basis. Als Ausgangspunkt diente in einer seiner ersten Arbeiten, der *komposition für 10 instrumente* von 1982, eine kritische Aneignung des Serialismus. Der erste Satz enthält 12 Töne, der zweite eine Fläche mit einer Melodie, der vierte bildet sich aus verschränkten Kanons und der fünfte ist eine Art Melodie mit Begleitung. Die Besonderheit ist der dritte Satz:

"Ich hatte ja den Namen Scelsi noch nie gehört, kannte das alles überhaupt nicht und ich hatte mit meinem Freund gewettet, man kann ja eigentlich mal ein Stück machen, das nur über einen Ton geht. [...] Das ist in der Komposition für 10 Instrumente der Mittelsatz. [...] Und danach habe ich mir gesagt: so, na gut, was soll denn jetzt kommen. Wenn du 13 Töne geschrieben hast, warum sollst du jetzt einen 14. schreiben. Es gibt eigentlich keinen Grund. "

Sah Jakob Ullmann für sich auch keine Motivation mehr, immer weiter Ton an Ton zu fügen, so blieb als neuer Weg doch die Erforschung des Innenlebens der Töne. Immer wichtiger wurde ihre Ausdifferenzierung, woraus sich die kompositorische Focussierung auf einzelne Elemente des Ton- und Klanggeschehens entwickelte. Verlegt man sich auf die vertiefende Betrachtung von Details, braucht man immer mehr Zeit dafür; die Tempi wurden langsam. Dazu kam die Überwindung eines metrisch regelhaften Systems, weil die gefundenen Klänge ihre eigenen Rhythmen erzeugen, die keines Korsetts mehr bedürfen. In all dem spiegeln Ullmanns Kompositionen bis hin zu jenem zweiten Streichquartett die Suche nach einem neuen Tonsystem, das alle, aber auch alle Fesseln westeuropäischer Diatonik abgestreift hat. Bereits die ein Jahr nach dem ersten Streichquartett geschriebene *komposition für violine solo* mit dem drei Werke verbindenden Untertitel *Symmetries on aleph zero* thematisiert als kompositorische Problematik eine erste Richtung, in der Ullmann dieses westeuropäische Tonsystem, eingeschlossen dessen Notationsformen, verlassen wollte. Der Ansatzpunkt ist hier eine bewußte Überforderung des Interpreten.

"Das Stück ist ja unaufführbar, das Stück geht nicht, es ist in mehrfacher Hinsicht absurd. Es sind 6 oder 8 Systeme übereinander für einen Sologeiger. Und dann ist es noch so notiert, daß eigentlich manche Sachen müßten rückwärts gespielt werden und manche Sachen müßten vorwärts gespielt werden, es ist aber übereinander notiert. ... Was mich interessiert ist: der Geiger soll das machen und das machen und jedes für sich ist

eigentlich schon unmöglich. Das halte ich für eine produktive Situation."

Die Problematik dieser produktiven Situation, also die Unspielbarkeit für einen Geiger, löste der Interpret Nico Richter de Vroe für eine Aufnahme im Hessischen Rundfunk dann so, daß er mehrere Versionen des Stückes nacheinander produzierte und diese übereinanderschneiden ließ. Die Partitur verbietet das nicht.

Diese 1986-87 komponierten *Symmetrie*-Stücke - das erste entstand für 12 Instrumente, das zweite eben für Violine solo und das dritte für vier Schlagzeuger - verraten mit dem Untertitel einen weiteren, handwerklichen Basispunkt des Ullmannschen Komponierens: die Mathematik bzw. die höhere Mathematik.

"Es ist halt die Krücke, ohne die ich nicht existieren kann als Komponist. Das hat sicher etwas damit zu tun, wie man in den 70er Jahren sozialisiert worden ist, daß eben jeder Ton erklärbar sein muß. Deshalb war ja eben die Begegnung mit Cage so eine spannende Geschichte, daß da plötzlich einer kam und sagte: wieso eigentlich? Und man damit sowieso auf mathematische Kalküle verwiesen war. Das war ja die einzig erträgliche Erklärung für Töne, also irgend ein Gefühl oder irgend ein literarisches Programm, das war ja eher despektierlich, zu Recht will ich mal sagen. ... Das hat für mich noch den biografischen Hintergrund, daß ich an dieser kirchlichen Oberschule einen exzellenten Mathematiklehrer hatte. So was prägt halt, weil es auch den Spaß an der Sache prägt und ich immer den Eindruck hatte, der sich bis heute eigentlich erhalten hat, daß die Mathematik eine höchst ästhetische Angelegenheit ist und daß es da sicher Verbindungen gibt zwischen musikalischen Phänomenen und mathematischen, auch wenn die vielleicht nicht 1:1 gehen ..."

Die Begegnung mit John Cage im Sommer 1990, als die frisch gegründete Sektion DDR der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nicht zuletzt auf Betreiben von Jakob Ullmann und Nico Richter de Vroe zusammen mit dem Deutschlandfunk ein exklusives Cage-Festival u.a. mit einem Musicircus auf dem Käthe-Kollwitz-Platz in Berlin, Prenzlauer Berg veranstaltet hatte, diese Begegnung hatte nicht nur kompositorische, sondern umfassender kulturelle Folgen. So war Jakob Ullmann etwa einer der Initiatoren jenes im September 2000 eröffneten Cage-Projekts in der Halberstädter Burkhardi-Kirche, das als reale Utopie auf einer eigens dafür gebauten Orgel das Orgelstück *Organ?/As slow as possible* mit einer mehrere Generationen verbindenden Spieldauer von 639 Jahren aufführen soll. Aus der Bekanntschaft mit Cage im Sommer 1990 resultierte außerdem ein intensiver Briefwechsel, der u.a. das Buch-Projekt *Cage im Osten* zum Gegenstand hatte. Durch Cages Tod wurde es allerdings bereits in der Planung abgebrochen.

"Ich habe gemerkt, für ihn war das tatsächlich so was wie wenn man so denkt, ich habe zwei Möglichkeiten und dann kriegt man noch ne dritte. Er hat sehr deutlich gespürt, es hat sehr wenig mit dem zu tun, was er von Westeuropa kannte und von Westdeutschland. Das

war schon eine andre Welt, aber ne andre Welt, die ganz anders anders war als die japanische oder zenbuddistische oder dieses ganze Ecke. Und das hat ihn schon beschäftigt. [...] Er hat das daran aufgehängt, wie das so mit dem "ich" ist, im Englischen wird es ja groß geschrieben, obwohl alles klein geschrieben wird. Und man kanns dann auch benutzen und klein schreiben, also das "ich" zu einer normalen Sache machen oder ganz weglassen wie in diesen zenbuddistischen Zusammenhängen, wo es völlig weg ist von diesem individuellen "ich". Und daß es da wohl eine Art Zwischenstufe gibt - daran wollte er das wohl zum Teil aufhängen, ... "

Erfahrungen mit dieser Zwischenstufe stammten von Cages Leningrad-Besuch im Jahre 1988 und von seinem Ostberlin-Aufenthalt im Sommer 1990.

Was aber die Mathematik betrifft, so offenbart die als Untertitel verwendete Formel *Symmetrie on aleph zero* bei jenen drei Kompositionen den strukturellen Bauplan, den Ullmann übrigens nach der Fertigstellung eines jeden Stückes vernichtet. In einer auch für Laien halbwegs verständlichen Sprache bedeutet sie in diesem Falle: Symmetrien, projiziert auf eine Menge von Kardinalzahlen mit ganz bestimmten Eigenschaften, hier auf das magische Quadrat über fünf. Diese strukturelle Grundidee ist in dem Violinstück dafür verantwortlich, daß ein feingliedrige Organismus von geradezu räumlichen Dimensionen entstehen kann. Die musikalische Idee dagegen könnte man als ein Ausloten des Tones h umschreiben.

Geht der kompositorische Ansatz in diesem frühen Stück noch davon aus, daß es beschreib- und erkennbare Töne gibt, die man zur Gewinnung eines neuen Klangmaterials in ihre Geräuschbereiche hin ausdifferenzieren könne, so nahm die nachfolgende kompositorische Arbeit immer mehr Züge eines empirischen Forschungsprojekt an, dessen Ausgangsmaterialien unbekannt sind. Die Mathematik liefert dafür nicht nur auch kompositorisch interessante Problemstellungen, sondern begünstigte mit ihrer objektiven, tatsächlich vom Subjekt losgelösten Arbeitsweise zugleich auch eine entscheidende Akzentuierung von Ullmanns kompositorischem Selbstverständnis.

"Ich verstehe mich nicht als Komponist, der Töne setzt. Also das ist ja so die Vorstellung: der Komponist hat seinen großen Baukasten, seinen Baumarkt, wo die ganzen Bretter liegen und Nägel und sonst was und dann baut er ne hübsche Hütte zusammen oder eine weniger hübsche Hütte oder ein dekonstruktivistisches Haus wie Frank Gehry. Das beschreibt meine Arbeit überhaupt nicht. Ich weiß überhaupt nicht, was ein Ton ist. Wenn ich jetzt sage, ich nehme die Töne, dann muß ich ja wissen, was ich da nehme, so, als ob ich einen Nagel nehme, um den in die Wand zu hämmern und ein Bild dranzuhängen. Aber das weiß ich ja gar nicht. Es ist ja Teil meiner Arbeit herauszukriegen, womit gehe ich eigentlich um. [...] Es ist also nicht primär: ich mache was und das stelle ich dann aus, sondern ich bin Teil eines Prozesses, etwas herauszukriegen."

Für dieses Arbeiten führte Ullmann einen einprägsamen Vergleich an:

"Mit Tönen geht man gemeinhin so um wie in der Antike mit Atomen. Da gabs runde Atome und würflige Atome und so ne spitzen Atome, die dann auf der Zunge scharf schmecken - so haben sie sich das vorgestellt. Das ging bis ins 19. Jahrhundert und dann haben sie plötzlich gemerkt: die Atomtheorie ist eigentlich keine schlechte Theorie und die ist sogar ziemlich gut, die erklärt ne Menge. Aber irgendwie funktioniert das nicht, wenn das irgend so ne Kugel und Würfel sind, dann geht das nicht. Und dann haben sie festgestellt, das sind sie ja auch gar nicht. Wenn wir heute über ein Atom sprechen, dann sprechen wir ja nicht mehr über Würfel oder Kugeln, sondern zum größten Teil über Nichts. Die Atome bestehen ja zu fast 100 Prozent aus Nichts, wenn man ihren Raum anguckt. In der Mitte ist was, was auch wieder kompakt aussieht und stellt sich heraus, so kompakt ist das ja auch nicht. Und was das eigentlich wirklich ist, was das ist, das wissen wir gar nicht so genau. Und so ähnlich ist es mit den Tönen auch. Wir stellen plötzlich fest, daß das, was wir für eine unteilbare Kugel oder so etwas gehalten haben, ist es nicht wirklich. Wir wissen auch gar nicht so genau, was es ist. Es hängt auch davon ab, was wir draus machen. Aber das ist auch nicht wahlfrei, es ist nicht wirklich wahlfrei, daß man sagt, für den einen ist jedes Geräusch ein Ton und für den anderen ist nur ein schönes, sauberes Oboen-A ein Ton. Das ist nicht richtig wahlfrei, die eine Sache hat etwas mit der anderen zu tun. Das muß man aber rauskriegen und das muß man praktisch probieren."

Dieses Herauskriegen kann etwa der Frage nachgehen, was es bedeutet, daß ein a ein a ist und warum es ein a ist wie in der *komposition 1 für orchester* von 1990/91, etwas verkürzt gesprochen einem fünfzigminütigen Prozeß darüber, was passiert, wenn sich ein Orchester einstimmt. Oder es kann der Überlegung komponierend nachgehen: Was bedeutet Resonanz, was passiert mit den Tönen, wenn ihnen der Resonanzraum - der Lebensraum - abgeschnitten wird, wie in jenem 2. Streichquartett.

Eine entscheidende Erweiterung auf diesem forschenden Weg zum Erkennen der Töne markiert die 1989 entstandene *komposition à 9 - Palimpsest*, kam hier doch, bedingt durch den Kompositionsauftrag des Ensembles work in progress und neu für den Komponisten Ullmann, die menschliche Stimme hinzu.

Durch den Einsatz der menschlichen Stimme und den Text bzw. Kontext, den Ullmann dazu fand, taten sich neue Dimensionen des Komponierens auf. Zufällig hatte er im Sommer 1989 - noch in einem westlichen Sender - eine Sendung über Anna Achmatovas *Requiem-Zyklus* gehört, dessen Erhalt sich - aus Angst vor Entdeckung durch die sowjetische Geheimpolizei - im wesentlichen mündlicher Überlieferung verdankt. Der Hauptteil 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* wurde für Ullmann der Gedanke des Auslöschens und des Überlieferens durch Weitergeben oder auch durch Überschreiben zu einem kompositorischen

Thema von besonderer Brisanz. Ja, es zeichneten sich kulturhistorische Dimensionen ab, für die er begann, eine möglichst adäquate kompositorische Sprache, Darstellung und Notation zu entwickeln. Ein entscheidendes Ergebnis ist der 1990 begonnene Zyklus *voice, books and FIRE*, bis heute ein work in progress, das allein schon mit seinen bisher zwei teils realisierten, teils uraufgeführten, teils noch in der Planung steckenden Teilen überdimensionale Ausmaße anzunehmen droht, so überwältigend wie das Thema selbst, dem es sich widmet. Bis jetzt besteht er aus zwei autonomen Teilen, wobei sich Teil II nochmals in fünf eigenständige Kompositionen gliedert, die in loser Anlehnung an die orthodoxe Liturgie eine Art Requiem bilden; ein dritter großer Teil ist angedacht. Im Programmheft zur Uraufführung des zweiten Stücks aus dem zweiten Teil von *voice, books and FIRE* schrieb Ullmann:

"Der Zyklus ist das ergebnis eines längeren (und noch andauernden) nachdenkens ... über die frage nach dem verhältnis des bewahrens und des - teils gewaltsamen - verschwindens wesentlicher teile unserer tradition... Es hat mich vor die notwendigkeit gestellt, die grundlagen unserer westeuropäischen musiktradition und ihr verhältnis zu den anderen, insbesondere zu den traditionen ost- und südosteuropas neu zu überdenken. [...]"
"Voice, books and FIRE" ist jenem überheblichen Blick nach Osten (geschuldet), der Byzanz und den europäischen Osten schlicht aus der erwähnenswerten Geschichte verdrängt."

Dieses Überdenken umschließt in *voice, books and FIRE I* alle nur möglichen Zeugnisse vergessener christlicher und jüdischer Kulturen Ost- und Südosteuropas. Bibel- und Koranhandschriften, liturgische Bücher, spätantike und frühmittelalterliche christliche Texte u.v.a.m in ihrer jeweils griechischen, russischen georgischen, aramäische oder hebräischen Originalsprache. Als Texte bilden sie ein überreiches Material, aus dem teils graphische, teils in Noten fixierte Partiturbblätter entstanden sind, denen der Prozeß des Verbrennens und Zerstörens - *books and fire* - farbig eingeschrieben ist. Dazu kommen Ausschnitte aus *Säule und Grundfeste der Wahrheit*, dem theologischen Hauptwerk Pawel Florenskijs, Mathematiker, Theologe, Physiker, Techniker und Philosoph, der 1937 in einem der russischen Gulaks ermordet worden ist. Mit dem Gedenken an jenen "russischen Leonardo", den Ullmann ob seines universellen Denkens verehrt, weitet sich das Erinnern in jener zweiten, fünfteiligen Komposition zum politischen Requiem für all' jene, die in den sowjetischen Gulaks ermordet worden sind. Deren Namen, entnommen einer von der Moskauer Organisation *Memorial* zusammengestellten, buchdicken Liste, bilden in allen fünf Teilen eine wesentliche musikalische Schicht. Für den ganzen Zyklus schreibt die Partitur vor: "der (sehr) leise Bereich soll nur in ausnahmefällen und für kurze zeit verlassen werden".

Dieses Leise steht bei Jakob Ullmann nicht nur im Dienste jenes Strebens nach einer Musik, die für "führerhauptquartiere nicht taugt". Sondern verbunden mit einem den meisten wohl unverständlichen Textklang weil eben in den Originalsprachen Georgisch, Griechisch, Russisch

oder Hebräisch soll sie auch jenen ein Zu-Hören, Nach-Lauschen, Nach-Denken "in Freiheit" ermöglichen, die, wie eine Programmeinführung von Ullmann hervorhebt, "weder der jüdischen tradition zu folgen in der Lage sind, noch die Hoffnung der orthodoxen Liturgie teilen können"⁶. Dieser einkomponierte, Zugang "in Freiheit" schließt die Interpreten mit ein. Aus den grafischen und Noten-Blättern sowie der darauf versammelten, bei einer einzigen Aufführung niemals zu realisierenden Überfülle an Material haben sie sich - unabhängig vom Komponisten - ihre Version zu erarbeiten. Daß die Hoffnung einer solchen Aufführungspraxis berechtigt ist beweist die Tatsache, daß zwei von den bisher drei uraufgeführten Teilen des Zyklus von nicht professionellen, jungen Musikern realisiert worden sind. Auch diese Unabhängigkeit von Komponist und Musikern ist ein wesentlicher Bestandteil der Ullmannschen Kompositionsästhetik:

"... was für die ganze Komposition wichtig ist, ist, daß es für den Interpreten die Möglichkeit gibt, einen eigenen Standpunkt dazu einzunehmen. Also er ist nicht sein eigener Agitator oder gar der Agitator von dem, was er da vorträgt. Sondern er kann es zu seiner Sache machen, ganz egal, was er von den Texten und von dem Hintergrund hält. Und das ist für mich ganz wichtig, daß es diesen Abstand gibt."

Dauert aber solch ein leiser, minutiös ausdifferenzierter Klangraum über einen Zeitraum von 40, 50 Minuten oder länger, passiert mit dem Hören etwas eigentümliches. Man beginnt sich darin einzurichten, gerät in eine ungewöhnliche Intensität, wird im Wortsinn hellhörig für Nuancierungen und deren eigenen Wert - kurz, es verändert sich der Raum des Hörens. Das Spielen von Musik bildet tatsächlich, wie es sich Ullmann bereits 1988 noch eher gewünscht als realisiert hatte "eine Oase, wo sich Leute zusammenfinden, zuhören und in eine Interaktion mit den Musikern treten können"⁷.

In solcher Klangraum-Oase des Leisen und Intensiven scheinen alle polaren Qualitäten strukturellen Denkens abgeschafft und scheinbare Gegensätze ineins gesetzt: das Stetige und das Unstetige, das Kristallisierte und das Diffuse, das Reguläre und das Irreguläre. Auch ein Unterschied zwischen Klang und Geräusch existiert nicht mehr. In diesem Klangraum mit neuen Wertigkeiten ist in der Verflüssigung von Zeit Gestaltbildung zum Prozeß geworden.

Wie wichtig für die Ausbildung eines solchen Stils aber immer wieder jenes gesellschaftskritische Denken ist, wodurch dem Leisen wohl auch seine eigene Gewalt zuwächst, soll ein letztes Beispiel zeigen. In der 1993 entstandenen *komposition für orchester 2* hat sich solch ein politischer Gehalt als strukturelle, klangliche und dramaturgische Idee sedimentiert. Ullmanns kompositorische Fragestellung galt hier dem Orchester als Gemeinschaft von Individuen, die traditioneller Weise einem Dirigat und damit einer klaren Zeitgliederung folgen. Diese löste er auf, indem er erstens zwei Streitrios mit durchnotierten Parts und eigener Tempoangabe vor dem Orchester plazierte, zweitens das Orchester nach einem Monitor mit Zeitangaben, also nach der Uhr, spielen läßt, wobei sich die Musiker untereinander Einsätze geben müssen, und

drittens diese Teile von Abschnitten durch solche unterbricht, die dirigiert werden. Die Musiker haben es also synchron und asynchron mit unterschiedlichen Zeitformen zu tun.

"... dies Zusammenwirken von so vielen unterschiedlichen Leuten, das ist eine bestimmte soziale Struktur, die eine Kraft entwickelt. Das merkt man bei jedem Sinfoniekonzert, da muß man nur Mahlers Sechste hören. Und wenn man das nun aufspaltet, geht natürlich etwas von dieser Kraft verloren. Und jetzt ist die Frage - und das ist eine politische Frage und das ist eine soziale Frage: was passiert eigentlich in so einer Struktur, die solche Konventionen hat, die zu bestimmten Vorteilen führt und zu bestimmten Nachteilen führt, wenn man einige dieser Konventionen außer kraft setzt."

(Das Porträt entstand ursprünglich im Auftrag von DeutschlandRadio Berlin und wurde in der *DeutschlandRadio WerkStatt* vom 29. April 2001 gesendet.)

1.Klaus Kleinschmidt, *Vom Solostück zur elektronischen Komposition* aus: *Klingende Bilanz zum XI. Parteitag. Berichte von den DDR-Musiktagen 1986*, in: *Musik und Gesellschaft*, 4/1986.

2.Reinhard Olschanski, *Die 40. Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, Bericht für die Zeitschrift *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 2000, nicht veröff. Manuskript.

3.Diese und alle weiteren nicht anders ausgewiesenen Zitate stammen aus einem Gespräch mit der Autorin vom 2. Februar 2001.

4.Jakob Ullmann in: Gisela Nauck, "... *Komponieren als Utopie ...*". *Jakob Ullmann - Versuch einer Annäherung*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 3/1989, S. 18

5.Jakob Ullmann, *wird schoenbergs pfeil fliegen?* = Beitrag zum Symposium *Warum noch in die Wiener Schule gehen?*, Dresden (DZfzM) 1988, zit. n. *MusikTexte* 27, S. 36

6.Jakob Ullmann, Programmheft zur Uraufführung von *voice, books and FIRE II/2* durch das ars nova ensemble Berlin (Leitung: Peter Schwarz) am 18. Juni 1999 in der Pphilipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neukölln

7.Jakob Ullmann in: Gisela Nauck, "... *Komponieren als Utopie ...*", ..., a.a.O.