

Hörräume gegen das Vergessen oder Zur Verantwortung der Musik

Einige Gedanken zu dem Zyklus *voice, books and FIRE*

Musik 1, Voice, books and FIRE I, 2' – 7'

Bis gestern, bis zu dem Vortrag von Prof. Assel, hatte ich eigentlich nur eine Ahnung, dass die Komposition *voice, books and FIRE* von Jakob Ullmann das kompositorische – und ich sage bewusst kompositorische und nicht musikalische - Pendant zur Theorie des Buches "Logos agraphos. Die Entdeckung des Tones" ist. Die konkrete musikalische Gestalt von *voice, books and FIRE*, wie wir sie gerade durch einen winzigen Ausschnitt des 80 Minuten dauernden Teils 1 in der Ausführung des presque Ensembles erlebt haben, basiert auf einem ähnlichen Denken wie dieses Buch, ausgetragen nicht in Sprache, Reflexion und Argumentation, sondern durch die musikbildenden Grundbestandteile: Komposition, musikalische Erarbeitung – nicht Interpretation – und Hören. Oder besser noch: freie Komposition, frei gesetzte Interpretation und frei gesetztes Hören. Der Zeugnisbegriff, sowohl als Botschaft, d.h. bei Ullmann als Negation von Botschaft, wodurch Botschaft erst entsteht wie auch in jenem emphatischen Sinne als Stimme, die alles konkrete Zeugnis übersteigt scheint auch eine zentrale Kategorie seiner Kompositionsästhetik zu sein. Es wäre eine anspruchsvolle Aufgabe, dies nachzuweisen, zum Beispiel anhand von "voice, books and FIRE", was ich hier nicht leisten kann. Ich kann Ihnen jedoch mit meinem Vortrag einige Hinweise geben, die diese These stützen.

Die Frage des Tones habe ich in Jakob Ullmanns Musik nicht als eine Frage der Entdeckung, sondern eher als eine Frage der Auflösung oder Differenzierung wahrgenommen, was auf einer anderen Ebene dann vielleicht dasselbe ist: den Ton neu entdecken als Möglichkeit unkonventionalisierter Klangbildung. Wichtig ist für diese Wahrnehmung der Kontext der kompositorischen Entwicklung von Ullmann zwischen westeuropäischer und amerikanischer Avantgarde mit den zentralen Orientierungspunkten Iannis Xenakis, Luigi Nono und John Cage. Den Ton hat Ullmann eigentlich von Anfang an vermieden bzw. er hat Differenzierungen angestrebt, die ihn seinem eindeutigen Tonsein weitestgehend entheben. Mit eindeutigem Tonsein meine ich ganz platt die Priorisierung einer "eingestimmten" Tonhöhe, physikalisch also auf die entsprechende Schwingungszahl, gemessen in Hertz,

worauf die abendländische Musiktradition bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein wesentlich fußte. Mit eindeutigem Tonsein meine ich auch die konventionalisierten Bedeutungen der Verbindung, einschließlich des Zusammenklangs von solchen vor allem höhenbestimmten Tönen. Gerade die Aufführungspraxis von *voice, books & FIRE*, stellt in meinen Augen in Ullmanns Schaffen eine schon weit entwickelte Form solcher Ausweitung oder hier sogar Überwindung des Tonseins dar. Er steht damit in einer Tradition, die er am Schluss seines Buches "Die Entdeckung des Tones in der Musik" mit den Worten umschreibt: "Seit geraumer Zeit sind die 'Töne' nun selbst zum Gegenstand kompositorischen Nachdenkens geworden; was sich hinter ihrem Horizont auftut – schon mehrfach wurde es erwähnt – ist unentdecktes Land. Auf dem Weg dorthin ist es notwendig, sich mit der Erinnerung an die Anfänge westlich-abendländischer Musik der doppelten Verpflichtung – sei sie Erbe oder sei sie Bürde - gegenüber dieser Tradition und ihren Inhalten zu stellen: usw. usf."¹ Unentdecktes Land oder wieder zu entdeckendes Land? – Stimmen, Bücher, Feuer – Dasein, Vernichtung, Vergessen, Zeugnis ablegen. Vermeiden wollte er konkreten Ausdruck und Affektgehalt, abbildhafte Qualitäten, ein Be-nennen und Be-deuten – also Botschaft. "Die Botschaft selbst hat kein anderes Zeugnis als jenen Ort, an dem das Singen zum Zeugnis dafür geworden ist, ..." (375) Stattdessen entwickelte er mit jedem Stück für Interpretation im doppelten Sinne freie Klangräume als Hörräume. Diese sind zugleich konkret und assoziativ offen: konkret in ihrem Bezug auf soziale Seinszustände und Konflikte in der Gegenwart, verankert in der Partitur, offen in ihrem vielleicht am besten poetisch zu nennenden Gehalt, poetisch im Sinne einer sehr speziellen, sich als besondere Wahrnehmungssituation mitteilenden Ästhetik von Musik.

Um deutlich zu machen, was damit gemeint ist, möchte ich, bevor ich auf *voice, books & FIRE* zu sprechen komme, zwei andere Beispiele dafür aus seinem Schaffen nennen: *la Canción del AnGEl desaparecidos* (Das Lied des verschwundenen Engels) für 7 Instrumente von 1987/88, eine Musik, die das Verschwinden von Tönen, Gesang, Ideen – Menschen thematisiert. Die Sprachlichkeit des Titels mit dem politisch eindeutigen Begriff der *Desaparecidos* zielt nicht von ungefähr auf die in den Militärdiktaturen Mittel- und Südamerikas übliche Praxis, dass Menschen von Sicherheitskräften willkürlich verhaftet, entführt, gefoltert und ermordet worden sind. Das wird in der Komposition an keiner Stelle gesagt, aber ihre kompositorische Entfaltung beinhaltet in konstruktiver wie klanglicher Hinsicht diese Idee. Ein anderes, noch abstrakteres Beispiel wäre das Orchesterstück

"Schwarzer Sand/Schnee" von 1990/91, in dem Stille, Raum, A-Rhythmik, Materialreduktion thematisiert sind, um einen Raum eines freien, assoziativen Musizierens und Hörens zu schaffen, bei dem der Titel mit dem Terminus "Schwarzer Sand" allerdings Konkretes ahnen lässt. Im Sehen der Schwierigkeiten, eine in der Geschichte der Gegenwart verankerte Musik zu schreiben, die zugleich die "Freiheit der Interpretation" wahrt, schrieb der Komponist im Programmbuch der Uraufführung zu den Donaueschinger Musiktagen 1991: "Der Komponist kann sich die Welt, kann sich die Zeit, in der er arbeitet, so wenig aussuchen wie alle anderen. Als Bürger, als Bürgerin, sieht er sich gezwungen, zu reagieren; seine Arbeit, wenn er sie ernst nimmt, wird nicht unbeeinflusst bleiben vom Terror der Gegenwart. So wäre es unredlich zu verschweigen, dass meine Arbeit an der Partitur stattgefunden hat, während am Golf Hunderttausende Opfer einer Vernichtungsmaschinerie wurden, ..."2: "Schwarzer Sand/Schnee" – Zeugnis ablegen. Der Zylus *voice, books & FIRE* ist in Jakob Ullmanns Schaffen dafür eines der herausragenden Beispiele, wenn nicht sogar der Präzedenzfall. "Die Verantwortung der Musik", so lesen wir im Vorwort zu "Logos agraphos", "die sie allenfalls bestreiten, der sie aber nicht entfliehen kann, liegt im Zeugnis der Anwesenheit einer Stimme, deren Zukunft gegenwärtig ist und die darum jedes konkrete Zeugnis übersteigt. Dies kann nicht ausgesprochen, sondern allenfalls seinerseits bezeugt werden – deshalb gibt es Musik."3 Musik ist aufgrund ihrer Materialität die einzige unter den Künsten, die das leisten kann.

Zu *voice, books & FIRE*:

Auf den ersten Blick erscheint es als Widerspruch, erweist sich in seinem konsequenten Paradoxon heute aber als vielleicht einzige Möglichkeit einen engen Bezug zwischen Musik und Gesellschaft künstlerisch herzustellen indem man nichts benennt, sondern Räume zum Nachdenken schafft. Oder konkreter: Kulturell historisches Bewußtsein als Versäumnis der Gegenwart anzumahnen, indem man mit dem Material des Angemahnten kompositorisch solcherart verfährt, daß Partitur, Aufführung und Hören in ein Verhältnis zueinander geraten, das selbstbestimmtes Musizieren, Zu-Hören, Nach-Lauschen, Nach-Denken ermöglicht.

Längst sind die Felder der musikalischen Agitation, des subjektiven Bekenntnisses, der Metapher und Aufklärung ausgeschritten, suspekt, vernutzt, mißbraucht worden, so daß neue Wege notwendig wurden. Für den in Freiberg (Sachsen) 1958 geborenen und in Naumburg sowie Dresden aufgewachsenen Jakob Ullmann gehört zu den Grundvoraussetzungen solch eines neuen Weges das Leise.

Seit Beginn seines Komponierens wurde ihm dieser Dynamikbereich zur kompositorischen Notwendigkeit, nicht nur, weil ihm alles Laute das Zuhören verstellt, sondern auch, um ideologischer Vereinnahmung zu entgehen. In einem Gespräch sagte er »Ungefähr ab Mitte der 80er Jahre ist es für mich entscheidend geworden, daß die Stücke immer leiser werden. Es ist schon merkwürdig, daß ein bestimmtes Niveau des Leisen einen anderen Raum des Hörens schafft. Dieser erfordert eine Anstrengung, die wohl erst konstitutiv für dieses Hören ist. Das Leise erfordert dann auch Solidarität unter den Mitwirkenden und Hörern und wird zur Voraussetzung, daß sich diejenigen, die spielen und diejenigen, die zuhören in großer Präsenz begegnen können«¹.

In den Realisationshinweisen für *voice, books and FIRE*, deren Kompositionsbeginn nicht zufällig in das Jahr der deutsch-deutschen Vereinigung, 1990, fällt, heißt es im Vorwort: »der (sehr) leise Bereich soll nur in Ausnahmefällen und für kurze Zeit verlassen werden.«

Zeugnis über Geschichtlichkeit

Anlässlich der Uraufführung von *voice, books and FIRE II/2* am 18. Juni 1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Neukölln schrieb Jakob Ullmann im Programmheft²: Der ganze 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 kulturellen 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«. Diese Notwendigkeit resultierte für Ullmann aus der kritischen Betrachtung und Reflexion des konfliktreichen Beitritts der DDR zur BRD, des »Ostens« zum »Westen«. Wurde doch schon bald nach 1990 deutlich, daß die Zugehörigkeit der DDR zum Osten keinerlei Spuren hinterlassen, eine Auseinandersetzung mit Osteuropa nicht stattfinden würde, was mit eklatanten Folgen für eine weitere Verengung der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte verbunden ist. *Voice, books and FIRE* ist »jenem überheblichen Blick nach Osten (geschuldet), der Byzanz und den europäischen Osten schlicht aus der erwähnenswerten Geschichte verdrängt«³. sagte Ullmann zu Manfred Wenniger in einer Sendung des HR über den ersten Teil des Zyklusses.

Zeugnis als Sagen über alles Konkrete hinaus. Indem die Komposition jenen Zustand der Verdrängung nicht darstellt, sondern in Material und Aufführungspraxis festhält, wird sie

zum künstlerischen Statement auf solch einen Zustand von Gesellschaft und ihrer Kultur. Durch die Verwendung von Originaltexten, vor allem in alten und vorderorientalischen Sprachen, prägt solche Verdrängung als reale inhaltliche Unverständlichkeit die kompositorische Gestalt und wird damit zur unmittelbaren Erfahrung des gesellschaftlichen Versagens. Zugleich wird dieses Versagen erst durch die Auseinandersetzung mit den Kompositionsblättern deutlich. Im booklet zu der erst jüngst erschienenen CD jenes Teils 3, aus dem wir zu Beginn einen Ausschnitt hörten, schreibt Ullmann: "Die häufig teilweise verderbten und zerstörten Originalmanuskripte religiöser Texte aus mehr als tausend Jahren Entwicklung wurden kopiert und auf einzelnen Blättern, ... , so angeordnet, dass eine problemlose Verfügbarkeit der Texte und ihrer Inhalte für die Interpreten verhindert wird. Auf diese Weise ist es eine der ersten Aufgaben für die Interpreten, Worte und Silben, ja manchmal einzelne Buchstaben zu entziffern, lesbar und aussprechbar zu machen ..."⁴. Indem aber das Unverständliche, ob in griechischer, armenischer, hebräischer oder aramäischer Sprache, zugleich Klang, Musik wird, ermöglicht die Komposition – auch ohne semantische Verbindlichkeit – einen unmittelbar sinnlichen Zugang zu dieser kulturellen Problematik. Der Komponist in einem Gespräch mit mir: »Ich will ja eigentlich nicht, daß dieser Inhalt verfügbar ist, genauso wenig wie ich eine Verfügbarkeit der Töne möchte. Der Inhalt ist da, aber man muß ihn sich erarbeiten, sowohl die Interpreten als auch die Hörer. Das Hören des Stückes ist eigentlich ein Anlaß zur Beschäftigung mit den Dingen, die seinen Inhalt ausmachen. Aber keiner ist dazu genötigt, man kann das Stück auch einfach nur hören.«⁴ Das trifft, so weit ich sehe, auf alle Musik von Jakob Ullmann zu, ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionsästhetik.

Voice, books & FIRE besteht aus drei autonomen Teilen, wobei sich Teil II nochmals in fünf eigenständige Kompositionen gliedert⁵. Diese bilden in loser Anlehnung an die orthodoxe Liturgie eine Art Requiem. Alle Teile aber sind von ihrem Wesen her Musiken des Eingedenkens, eine Art Trauermusiken würde ich sagen, von der Grundkonzeption her Musik für Stimmen, zu denen in Teil 1 und 3 noch »any instruments or sound-creators«, ad libitum, hinzukommen können. Die Partitur, wenn man sie so überhaupt noch bezeichnen kann, besteht aus Graphiken, Textblättern und Folien, die Graphiken sind dabei in meinen Augen von autonomem graphischen Wert. Nicht nur die Lautstärke aller Stücke bewegt sich generell im »leisen Bereich«⁶, sondern die Klangerzeugung – ob Flüstern, Lautieren oder Singen – erfolgt ebenso generell »senza vibrato«. Zudem heißt es im Vorwort des Komponisten: »Jede

Bewegung oder jeder Ausdruck ist strikt zu vermeiden.«. Ullmann schuf damit Voraussetzungen eines Hörens, das »Erinnerungsarbeit« in einem offenen Emotionsraum ermöglicht, das heißt, die Musik gestattet jedem Hörer ein eigenes Verhalten, sein eigenes Empfinden, die ihm eigene Berührung. Die Artikulation aller Texte in Originalsprachen wie russisch, georgisch, griechisch, hebräisch usw. ist in diesem Kontext zudem eine Voraussetzung, daß Aufführbarkeit wie auch Rezeption dieser inhaltlich den jüdisch-christlichen Traditionen verpflichteten Musik auch für jene »in Freiheit« möglich sind, »die weder der jüdischen Tradition zu folgen in der Lage sind, noch die Hoffnung der orthodoxen Liturgie teilen können«⁷.

Materialien und Inhalte

Inhaltlich unterscheiden sich die drei Teile jedoch erheblich voneinander – ich beziehe mich in meinen Ausführungen allerdings nur auf Teil I und II.. *Voice, books and FIRE 1* erinnert allgemein an die vergessenen und verschwundenen Kulturen Ost- und Südosteuropas. Seine Grundmaterialien sind russische, griechische, georgische, aramäische, arabische, englische, armenische, chinesische, hebräische und koptische Texte - Fragmente, Fundstücke, Zeugnisse aller Art, die sich in Ullmanns Vorstellung von Osteuropa, Vorderer Orient und den dazugehörigen religiösen Traditionen einordnen lassen: aus Bibel- und Koran-Handschriften, liturgischen Büchern, chinesischen Grabinschriften (von in China begrabenen Christen), aus Handschriftenfunden in Ägypten (spätantike und frühmittelalterliche christliche Texte mit englischen Randbemerkungen), aus Zeugnissen der christlichen, aramäisch sprechenden Kurden, von Samaritanern mit ihrem altertümlichen Hebräisch. 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. Dazu kommen Ausschnitte aus Pawel Florenskis theologisch-philosophischem Hauptwerk (= Dissertationsschrift): *Säule und Grundfeste der Wahrheit*, besonders aus dem 3. Brief: *Über die Wahrheit*, als eine Schicht neben den anderen.

Die fragmentarische Gestalt dieser Schriftstücke durch Zerreißen und Vernichten, ihr reales wie auch fiktives Verblässen vor dem Hintergrund stetig neuer Geschichtsschreibung hat sowohl den farbigen graphischen Partiturbögen im originalen DIN-A3-Format in den Grundfarben blau, rot, gelb (sowie weiß und schwarz) als auch den schwarz-weißen, typografischen Textblättern ihre charakteristische Struktur und Form gegeben; stumm

schreien zerschundene Texte, Sätze, Worte, Buchstaben wie auch wunderbare zeichnerische Verzierungen gegen das Vergessen an.

Voice, books and FIRE 2 ist dagegen ganz dem »russischen Leonardo«, dem Mathematiker und Theologen, Physiker, Techniker und Philosophen Pawel Florenski gewidmet, der 1937 in einem der stalinistischen Gulags ermordet worden ist. Im Verständnis Jakob Ullmanns ist der universelle Florenski für jenen Zustand einer nichtverengenden Weltanschauung eine Symbolfigur, wie sie für ein ebenso nicht verengtes Geschichtsverständnis notwendig wäre. Zu dessen Haupteckenkenntnissen gehört die Einsicht, daß es unproduktiv und absurd ist, wolle man die Wahrnehmung der Welt in verschiedene Teile aufspalten und kategorisieren.

Das Textmaterial für alle fünf Kompositionen des zweiten Teils – in russischer, griechischer, georgischer und hebräischer Sprache –, stammt aus Schriftstücken, geschrieben, so der Komponist auf dem Programmblatt zur Uraufführung von *voice, books and FIRE II/2* im Juni 1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neuköln, in »äußerster Bedrohung, die den Autoren die Freiheit oder gar das Leben kosteten«, sind »Dokumente konkreter Erfahrung des Grauens«, »offen für Interpretationen, die des Trostes nicht völlig entraten«⁹. Dazu gehört in Teil 1 des 2. großen Teils unter anderem ein Gedicht von Ossip Mandelstam und das große Bittgebet aus der Chrysostomos-Liturgie oder in Teil 2 neben Textmaterial von Florenski der Psalm 126, die Seeligpreisungen (Matthäus 5) und der Episteltext (1. Brief an die Gemeinde zu Thessalonich, Kap. 4.13 ff.).

Zugleich aber steht dieser große Wissenschaftler symbolisch für die Ermordung tausender und abertausender Menschen in den sowjetischen Gulags; *voice, books and FIRE II* ist ein Requiem im Namen von Pawel Florenski für all' diese Ermordeten. Deren Namen, in gleichsam endloser Reihung, bilden in allen fünf Kompositionen eine zweite musikalische Schicht, Namen von Menschen, die in jenen stalinistischen Stätten des Grauens und des Todes gequält, geschändet, umgebracht worden sind. Diese Namenslisten hatte dem Komponisten die 1990 gegründete Internationale Organisation *Memorial* zur Verfügung gestellt, eine Organisation, zu deren Aufgaben die Sammlung, Analyse und Publikation von Informationen über die Geschichte der politischen Repressionen und die Verletzung der Menschenrechte in der UdSSR gehören. Kaum wahrnehmbar tauchen diese Namen zu Beginn von Teil 2/II – von zwei Sprechern geflüstert – aus den Geräuschen der Umgebung, gleichsam aus der Unendlichkeit auf und vergehen am Schluß wieder in diesen endlosen Umgebungsgeräuschen. In den klanglichen Differenzen dieses Flüsterns – die voneinander

entfernt sitzenden Sprecher beginnen gleichzeitig, aber mit autonomen, nicht zu stark voneinander abweichenden Lesegeschwindigkeiten zu lesen – verschmelzen diese Namen zur Masse, in der die individuellen Namen dennoch wahrnehmbar bleiben. Das Maßlose dieser Liste wird – ähnlich wie die große Anzahl jüdisch-christlicher Zeugnisse für den ersten Teil – in Ullmanns Partitur zur symbolisch erfahrbaren Realität. Denn die Zusammenstellungen sind so umfangreich, daß bei einer Aufführung nur ein Bruchteil der Namen – oder Texte – einbezogen werden kann; jede Einstudierung kann immer nur einen kleinen Ausschnitt berücksichtigen.

Beide Teile von Jakob Ullmanns *voice, books and FIRE* aber verbindet die – utopische – Hoffnung, - ich zitiere den Komponisten noch einmal aus jener Sendung des HR, »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.«¹¹ Wenn keiner schreit, versteht jeder jeden – dreifaches Piano als Möglichkeit von Toleranz. Das Leise aber auch als Möglichkeit, Hören, Sinne, Denken zu schärfen für das Verlorene, Vernichtete, Ermordete – gegen das Vergessen.

Partiturblätter

Durch die Wahl von Stimmen als hauptsächliche Klangerzeuger ist Ullmanns Musik des Eingedenkens und der Trauer trotz ihrer Leisigkeit eine aktive Haltung eingelagert – die verschwundenen Stimmen erhalten Sprache und Klang. Dabei bewahrt die Musik den Status des Verschwundenen, weil das *Klangwerden* von Sprachen als Auseinandersetzung der Interpreten mit den Texten im Vordergrund steht. Verschwinden und Verschwundenes werden zum künstlerischen Faktum, zur Realität. Jenes Aktivwerden der Stimmen im autonomen Handeln ist als notwendige Aufführungspraxis ein grundlegender Bestandteil von dieser Partiturblätter, in denen – in guter Tradition amerikanischer und europäischer Avantgarde – das hierarchische Verhältnis von Komponist, Musiker und Dirigent aufgehoben ist. Bestehend aus – formal und farblich auch das Auge fesselnden – grafischen Blättern, gestalteten Textblättern, Folien und verbalen Anleitungen sind die *vorführbaren* Partituren durch die Interpreten erst herzustellen, was auch das Erforschen des Materials hinsichtlich seiner Klangfähigkeit einschließt. (Es spricht für sich, daß – so weit ich sehe - alle die

Uraufführung aller bisher aufgeführten Teile – I durch das Presque Ensemble Dresden und 2/II durch die AG Neue Musik des Gymnasiums Grünstadt/Pfalz und III durch jenes Ensemble experimentelle Musik aus Bayern – durch nichtprofessionelle Musiker, ja durch Schüler erfolgte.)

Sprachwerdung wie auch Verschwinden ist den Partituren jedoch nicht nur ideell und aufführungspraktisch, sondern auch materiell eingeschrieben. Die Partituren **sind** *Stimme(n), Bücher und Feuer*. Eine Polyphonie von Stimmen erhebt sich aus den verlorenen, verbrannten, vergessenen Büchern, deren Textausschnitte und Fragmente Ullmann zur Herstellung seiner Partiturblätter verwendet hat. Die Textblätter, die er auf die Grafiken montierte, wurden entweder durch Feuer gealtert oder gänzlich verbrannt, Wasserflecke und farbliche Schlieren kommen als gestalterisches Element hinzu. So war bereits die Partiturherstellung Bestandteil der inhaltlichen Problematik.

Ihren eigenwilligen, zart-starken Charakter, der jenen oft länger als eine Stunde dauernden Trauermusiken eigen ist, ihre geduldige Ungeduld aber verdanken sie einem musikalischen Gestus, der bei aller Konflikthaltigkeit gewaltlos und angstfrei ist. Zu seinen Voraussetzungen gehört jene grundlegende Leisigkeit, aus der weitere Merkmale wie Ruhe, Durchlässigkeit und etwas unnachgiebig Stetiges erwachsen, zugleich die Assoziation von großen, sinnerfüllbaren Zeiträumen und die Ahnung, Zeit zu haben. »Töne – fest umrissene zeichen, bedeckt mit den inschriften von konstruktionen der vergangenheit oder botschaften der zukunft – werden findlinge in einer offenen landschaft musikalischer raum-zeit, die noch dort, wo sie uns bekannt erscheinen mögen, die fremdheit des geräuschs sich erhalten und da, wo sie uns im dickicht unbekannter verflechtung fremd vorkommen, die geschichte des ausdrucks bewahren Während einmal mehr menschliche existenz durch die beschwörung des inhumanen untoter schatten der vergangenheit, umstellt von wiedergängerischen gespenstern der knechtschaft unterm erinnerungslosen bild, ihren fortgang und ihr auskommen zu sichern hofft, bleibt die fußspur im sand letztes zeichen zurückgelegten weg, bleibt sichtbar nur in der rückschau auf den verschwindenden pfad, den man als einziges nie mehr betreten kann, denn sein ziel ist verwehend weglos wie die wüste, seine richtung der pflug im meer.«¹²

¹ Jakob Ullmann,, Die Entdeckung des Tones in der Musik, kontext verlag, Berlin 2006, S. 617

² Ders., Schwierigkeiten beim Verständnis der eigenen Arbeit (Fünf Bruchstücke), in: Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 1991, S. 10

³ Ders.,, a.a.O., S. 16

⁴ Jakob Ullmann, CD-booklet zu *voice, books and FIRE 3*, edition rz, 2008, S. 3