

Gisela Nauck

Hörräume gegen das Vergessen

Der Komponisten Jakob Ullmann

Die Geschichte der musikalischen Moderne in Deutschland – vierzig Jahre lang durch eine politische Grenze in Ost und West geteilt - ist auf beiden Seiten der Mauer durch Komponisten geprägt worden, die durch geistiges und musikalisches Innovationspotential entweder auf der einen oder auf der anderen Seite diese Geschichte maßgeblich mitgeschrieben haben. Jakob Ullmann, Jahrgang 1958, geboren in Freiberg (Sachsen), ist einer der wenigen Komponisten in der DDR, der mit seiner Musik und in seinem Denken diese Teilung und die damit verbundene Gefahr einer geistigen und ästhetischen Verengung von Anfang an negierte. Mit seinem musikalischen Schaffen hat er ein ästhetisch singuläres Kompositionskonzept von internationaler Gültigkeit entwickelt, in dem gleichermaßen eine kritische Geschichts- und Realitätsreflexion wie ein Utopiegehalt musikalisch autonom verankert sind.

Kompositorische Wegstrecke

"Das Ensemble für Neue Musik Berlin erschien mit vier Uraufführungen, deren eine ein erstaunliches Phänomen zeitigte: Jakob Ullmann (geb. 1958) hatte ein Streichquartett beigesteuert, 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 *komposition für streichquartett* derart lobte. Uraufführungsort war das zu DDR-Zeiten für die Aufführung neuer Musik bekannte 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 Komposition, 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 Goldman 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 Quartet 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. Steckte 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 darüber hinaus 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 = theologisch: Zeugnis Ablegens, 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 zeitgenössischer Musik auf jeweils autonome Weise eingegraben, hat sie herausgefordert und musikalisch geformt. In solcher Weise wurde Ullmanns *la Cancion del ànGEl desaparecidos* für sieben Instrumente, komponiert 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 ànGEl desaparecidos* verweist zudem 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.

Ausgangspunkt dafür war in einer seiner ersten Arbeiten, der *komposition für 10 instrumente* von 1982, eine kritische Aneignung des Serialismus. Der erste Satz enthält nur die zwölf 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 Fokussierung 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. Folgerichtig lautet der Titel seiner Dissertationsschrift, veröffentlicht 2007 bei der Edition Kontext Berlin "Logos agraphos – Die Entdeckung des Tones in der Musik". Er widmet sich darin allerdings keineswegs der Neuzeit - deren Problematik ist ideeller Ausgangs- und Zielpunkt. Aus der Perspektive der Gegenwart sondiert "Die Entdeckung des Tones in der Musik" eigenwillig und kenntnisreich die Grundlagen der abendländischen Musik in der byzantinischen Musik und Gregorianik, kreisend um Phänomene wie Naturlaut und Klangnatur, Klangsprache und Sprachform, Ton und Bedeutung und landet natürlich bei John Cage

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 übereinander schneiden ließ. Die Partitur verbietet das nicht.

Diese 1986-87 komponierten *Symmetrie*-Stücke - das erste entstand für zwölf 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 als Untertitel verwendete Formel *Symmetrie on aleph zero* ist die Benennung des hier verwendeten strukturellen Bauplan, den Ullmann übrigens nach der Fertigstellung eines jeden Stückes vernichtet. In einer auch für Laien halbwegs verständlichen Sprache bedeutet das: 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 feingliedriger 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 Forschungsprojekts an, dessen Ausgangsmaterialien unbekannt sind. Die Mathematik liefert dafür nicht nur kompositorisch interessante Problemstellungen, sondern begünstigt 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 herauszubekommen." Für dieses Arbeiten führte Ullmann einen einprägsamen Vergleich an: "Mit Tönen geht man gemeinhin so um wie in der Antike mit Atomen. Da gab es runde Atome und würfliche Atome und spitze 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, die erklärt eine Menge. Aber sie funktioniert nicht, wenn es Kugeln und Würfel sind, dann geht das nicht. Und man hat 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 dann stellt sich heraus, so kompakt ist das ja auch nicht. Aber was das eigentlich wirklich ist, das wissen wir nicht so genau. Und so ähnlich ist es mit den Tönen auch. Wir stellen plötzlich fest, dass das, was wir für eine unteilbare Kugel 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, 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 wirklich wahlfrei, die eine Sache hat etwas

mit der anderen zu tun. Das muss man aber herausbekommen und das muss man praktisch probieren."

Dieses Herausbekommen 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 sogenannten 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 diesem *Requiem* von Anna Achmatova wurde für Ullmann der Gedanke des Auslöschens und des Überlieferens durch Weitergeben oder auch durch Überschreiben zu einem kompositorischen Thema von besonderer Brisanz. Darin zeichneten sich kulturhistorische Dimensionen ab, für die er begann, eine möglichst adäquate kompositorische Sprache, Darstellung und Notation zu entwickeln. Als ein beinahe zwanzig Jahre umfassendes work in progress ist der Zyklus *voice, books and FIRE*, komponiert von 1990-2009, dafür ein singuläres Beispiel. Im Ullmannschen Schaffen nimmt diese Komposition einen so zentralen Platz ein, dass diesem Zyklus der zweite Teil dieses Textes gewidmet ist.

Darin kristallisiert sich auf eine besondere Art und Weise eine weitere zentrale ästhetische Kategorie von Jakob Ullmanns Komponieren: das Leise. Es wurde zu einer entscheidenden Voraussetzung, dass Partitur, Aufführung und Hören in ein Verhältnis zueinander geraten, das selbstbestimmtes Musizieren, Zu-Hören, Nach-Lauschen, Nach-Denken ermöglicht. Seit Beginn seines Komponierens wurde "Leisigkeit" zur kompositorischen Notwendigkeit, nicht

nur, weil ihm alles Laute das Zuhören verstellt, sondern auch, um ideologischer Vereinnahmung zu entgehen. »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«. In diesem Sinne ist Leisigkeit nicht nur ein klanglicher, dynamischer Parameter, sondern wird als Inhalte stiftende, ästhetische Dimension Voraussetzung und Bestandteil gesellschaftskritischen Denkens und Komponierens. Dafür noch ein Beispiel. In der 1993 entstandenen *komposition für orchester 2* hat sich solch ein letztlich politischer Gehalt als strukturelle, klangliche und dramaturgische Idee sedimentiert. Ullmanns kompositorische Fragestellung galt hier dem Orchester als Gemeinschaft von Individuen, die in traditioneller Weise einem Dirigat und damit einer klaren Zeitgliederung folgen. Diese löste er auf, indem er erstens zwei Streichtrios mit durchnotierten Parts und eigener Tempoangabe vor dem Orchester platziert, 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. [...] Dieses 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."

voice, books and FIRE

Anlässlich der Uraufführung von *voice, books and FIRE II/2* am 18. Juni 1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Neukölln schrieb Ullmann im Programmblatt⁶: 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 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«⁷.

Indem die Komposition diesen Zustand in Material und Aufführungspraxis festhält, wird sie zum künstlerischen Statement auf solch einen Zustand von Gesellschaft und ihrer Kultur. Durch die Verwendung von Originaltexten, darunter in alten und vorderorientalischen Sprachen, prägt solche Verdrängung als reale inhaltliche Unverständlichkeit die kompositorische Gestalt und wird damit zur unmittelbaren Erfahrung des gesellschaftlichen Versagens. Indem aber das Unverständliche zugleich Klang, Musik wird, ermöglicht die Komposition – auch ohne semantische Verbindlichkeit – einen unmittelbar sinnlichen Zugang zu dieser kulturellen Problematik.

Dieses Versagen wird erst durch die Auseinandersetzung mit den Kompositionsblättern deutlich. "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 ..."⁸. 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. »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.«⁹

Voice, books & FIRE besteht aus drei autonomen Teilen (die Originalpartitur von Teil 1 ist verschollen), wobei sich Teil II nochmals in fünf eigenständige Kompositionen gliedert. Diese bilden in loser Anlehnung an die orthodoxe Liturgie eine Art Requiem. Alle Teile aber sind von ihrem Wesen her Musiken des Eingedenkens, Trauermusiken, von ihrer 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 von autonom künstlerischem Wert. Nicht nur die Lautstärke aller Stücke bewegt sich generell im »leisen Bereich«¹⁰, sondern die Klangerzeugung – ob Flüstern, Lautieren oder Singen – erfolgt ebenso generell »senza vibrato«. Zudem ist »jede Bewegung oder jeder Ausdruck (ist) strikt zu vermeiden.«¹¹. Ullmann schuf damit Voraussetzungen eines Hörens, das »Erinnerungsarbeit« in einem offenen Emotionsraum ermöglicht. 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«¹².

Inhaltlich unterscheiden sich die drei Teile erheblich voneinander, was anhand der Teile 1 und II dargestellt werden soll. *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 Partiturbüchern 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 Verzerrungen gegen das Vergessen an.

Voice, books and FIRE II 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 Hauptkenntnissen 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, 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«¹³. Dazu gehört in Teil 1 des II. 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 von Teil 2 eine zweite musikalische Schicht, Namen von Menschen, die in jenen stalinistischen Stätten des Grauens und des Todes gequält, geschändet, umgebracht worden sind. Die Namenslisten hat Jakob Ullman auf Anfrage von der 1990 gegründete Internationale Organisation Memorial erhalten, 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.

Beide Teile von Jakob Ullmanns *voice, books and FIRE* aber verbindet die – utopische – Hoffnung, »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.«¹⁴ 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.

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. (unverlangt eingesandt).

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 Sie fand am 18.6.1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neukölln durch das ars nova ensemble Berlin unter Leitung von Peter Schwarz statt.

7 Jakob Ullmann, zit.n. der Sendung *Voice, books and Fires II/I* von Manfred Wenninger im Hessischen Rundfunk (ausgestrahlt am 14.5.1996).

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

⁹ Jakob Ullmann im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2000 in Berlin

¹⁰ Im Partitur-Vorwort heißt es »der (sehr) leise bereich soll nur in ausnahmefällen und für kurze zeit verlassen werden.«.

¹¹ Ebd.

¹² Zit. n. Programmblatt zum Konzert am 18.6.1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neukölln, s. Anm. 6

¹³ Ebd.

¹⁴ Zit. n. Sendung im Hessische Rundfunk, s. Anm. 7