

## Werkinterpretationen

Gisela Nauck

# Jakob Ullmann: »...schwarzer sand/schnee...«

komposition für orchester (I-V), berlin 1990/91

Zu einer Dramaturgie von Stille

*Sätze: I äußerst langsam, viertel ca. 20MM; II rasch, achteel mindestens so schnell wie bisher ca. 160MM; III äußerst langsam, quasi senza tempo; IV ziemlich rasch; V äußerst langsam*

Zu den Voraussetzungen von Jakob Ullmanns Komponieren gehört seit seinen ersten Werken Stille. In einem Interview sagte er kürzlich: »...*Lautstärke schränkt für mich die Entfaltung oder Bewegung des Tones immer noch ein. Die Töne zwingen mich immer wieder, sie gewissermaßen vorsichtig zu behandeln. Sie brauchen Raum und Zeit.*« Diese Entfaltung in Raum und Zeit hatte er nun erstmals Gelegenheit in einem Orchesterwerk zu erproben, das bei den Donaueschinger Musiktagen im Oktober 1991 mit dem Südwestfunk Orchester Baden-Baden unter Leitung von Michael Gielen uraufgeführt wurde. Leider waren die Aufführungsbedingungen keineswegs optimal, da die räumliche Plazierung der 4 ähnlich besetzten Orchestergruppen auf der Bühne und der 3 Schlagzeuggbatterien im Saal nur zum Teil realisiert werden konnte. Dennoch war jene räumliche Dimension, auch in ihrer Bedeutung für Stille, zumindest zu ahnen. Da ich nur kurze Zeit Gelegenheit hatte, die überdimensionale Partitur einzusehen, war es mir nicht möglich, diese, für Ullmanns Musik insgesamt so wichtige Dimension gründlich zu analysieren, so daß die folgenden Bemerkungen nur auf einem intensiven, an der Partitur lediglich orientierten Hören basieren.

Bereits der Titel des Orchesterwerkes »...schwarzer schnee/ sand...«, assoziativ und suggestiv zugleich, verweist auf Stille. Zugleich aber offenbart er in der eigenwilligen Wortkombination Besonderheiten der Ullmannschen Kompositionsästhetik. Die Assoziationsrichtung des Wortes Schnee als weite, helle Landschaft, in der Ruhe und Friedlichkeit herrschen, wird durch das Wörtchen »schwarz« ins Gegenteil gelenkt: Bedrohtheit, Zerstörung. Das kompositorische Wahrnehmen dieser Doppelsinnigkeit hat Konsequenzen für die Charaktere der einzelnen Sätze. Ähnlich verhält es sich mit dem Wort »Sand« als Sinnbild für Ruhe, Erhabenheit (einer Wüste

beispielsweise), wie zugleich von Zerrinnendem, auch für Erstarrung, oder Tod. (In diesem Zusammenhang und angesichts der Entstehungszeit des Werkes an vom Fernsehen übermittelte Bilder des Golfkrieges zu denken, ist bei Kenntnis von Ullmanns politisch kritischem Interesse sicher nicht abwegig.)

Stille ist in seiner Musik nicht Voraussetzung und Raum für die Entfaltung eines harmonisch Schönen, In-sich-Ruhenden (obwohl der 5. Satz in dieser um einzelne Töne kreisenden und diese entfächernden Musik eine mich befremdende Wendung zum »strahlenden«, reinen »a« nimmt, »a« als etwas Gewonnenes). Sondern Stille erscheint in erster Linie als Folie und Lebensnerv für ein die Innenräume von Tönen und Klängen erforschendes Komponieren, aus der Musik unmerklich aufsteigt (dynamische Anweisung zu Beginn der Sätze liegt zwischen ppppp und p) und in die sie wieder eintaucht. Dabei ist Stille vor allem im 1. Satz ein durch ihre Neutralität unbestechliches Da-Sein, das eine – nicht ungefährdete – Entfaltung von Tönen über vielfache geräuschhafte und klangliche Differenzierungen in ihrem So-Sein ermöglicht, sie geschehen läßt. Und sie ist besonders für dieses Orchesterwerk auch ein weit gespannter Raum, in den sich die Musik der einzelnen Sätze auf Grund dieser vorausgesetzten Stille unterschiedlich einfügt, auch verschiedene Funktionen erhält.

Im 1. Satz erscheint Stille als Vertrautes und notwendiges Medium zum behutsamen Austasten der Randzonen von Tönen (mit dem Zentralton »a«), basierend auf einer netzartigen Struktur. Verschiedene Intensitäts-, Aktivitäts- und Dichtegrade schaffen Anhaltspunkte für ein forschendes Hören, dem es durch die ausgestrahlte Ruhe möglich ist, dem Ungewohnten nachzulauschen. Stille ist hier, und bei Ullmann überhaupt, auch Voraussetzung, daß sich Musik ohne expressive Gewalttätigkeit als eine dem Gewohnten widerständige Sprache entwickeln kann.

Der 2. Satz, obwohl im ppp begonnen, negiert Stille durch einen rhythmisch linearen Sog, dessen Uniformiertheit von Anfang an durcheinandergerät. In einem lauten Solo der drei Schlagzeuger in der Mitte des Satzes bricht sie jedoch mehrfach, in Form relativ langer Pausen, unvermittelt jene Linearität – als plötzliche Leere etwas Fremdes, Verunsicherndes, das wieder verdrängt wird, aber auch als Impuls für Nachdenken. Ähnlich gerät im korrespondierenden 4. Satz Stille in den Hintergrund der Wahrnehmung, jedoch in anderem Sinne. Eine rasche, geschäftige und leise Pizzikato-Bewegung, im Piano entschieden begonnen, läuft ohne Unterbrechung durch die Orchestergruppen, sucht gelegentlichen Halt in tonlichen Fixpunkten und zerrinnt am Ende des Satzes. (Überhaupt haben alle Sätze keinen markanten Schluß, sondern verklingen auf unterschiedliche Art, weisen ins Offene, in Stille.)

Wie dieses Satzpaar, gehören auch der 1. und 5. Satz zusammen. Allerdings gibt es auch hier Unterschiede. Während Stille im 1. Satz als neutraler Hintergrund erscheint, fällt sie im 5., als Ruhe des Klingens klarer Töne, mit der Musik selbst zusammen. Vorbereitet wurde dieses Stadium durch den äußerst langsamen 3. Satz, in welchem Stille ihre Neutralität bereits zu verlieren beginnt, indem sie von einem äußerst ruhigen, flächenbildenden Prozeß aufgesogen wird, als Entfaltungsraum angedeuteter Melodiebildung aber auch noch Souveränität bewahrt.

Stille ist in diesem Orchesterwerk zugleich etwas Autonomes und Relatives. Als

Vorausgesetzt erscheint sie ebenso sinnstiftend wie im Verhältnis zum realen Raum, zu einer fließenden Zeit, zur besonderen Satz-Struktur oder zu Dynamik und Klangqualität.

© positionen, 10/1992, S. 28-29