

Hanno Ehrler

Gestaltbrocken in dämmeriger Landschaft

Zu Jakob Ullmanns Komposition für Orchester 2

1 Jakob Ullmann in
einem Gespräch mit
dem Autor am 14.
Februar 1994 in
Berlin. [↑](#)

2 Programmheft
*Forum Neue
Musik*, Konzerte im
Sendesaal,
Hessischer Rundfunk,
10. Dezember 1993. o.
S. [↑](#)

3 siehe Anm. 2. [↑](#)

4 ebd. [↑](#)

5 Gisela Nauck, ...
*Komponieren als
Utopie...*, in:
Musik Texte 33/34
1990, S. 74. [↑](#)

6 Jakob Ullmann,
Verpflichtung, in:
ebd., S. 122. [↑](#)

Jakob Ullmanns 1993 fertiggestellte Komposition für Orchester 2 ist, wie viele andere Werke des Komponisten, ein extrem leises Stück. Trotz großorchestraler Besetzung erreicht es bestenfalls ein Mezzopiano. Das ist nichts ungewöhnliches, denn Musik, die die unteren Sphären der dynamischen Skala abtastet und erforscht, gehört zum festen Bestand des Komponierens in unserem Jahrhundert. Jedoch interessiert sich Ullmann weniger für das Leise an sich. Für ihn hat es als Grenzwert Bedeutung, als letzte Stufe des Klingenden vor der Stille. Der Komponist pegelt die Lautstärke so weit herab, daß die Musik den Bereich des Unhörbaren berührt und dorthin abzurutschen droht. Teile des Klangs werden undeutlich, entgleiten der Wahrnehmung, schweben in einem nebelhaft diffusen Feld zwischen Stille und Klang. Dieses Feld ist das Spielfeld von Komposition für Orchester 2.

Gleich zu Beginn des Stücks berührt der Gesamtklang die Stille. Die Partitur schreibt den Bratschen und Violinen vor, mit einem behutsamen Streichen auf Saitenhalter und Instrumentenkörper zu beginnen. Den Anfang des Stücks kann man daher zwar sehen, akustisch jedoch nicht eindeutig bestimmen. Das Ohr sondert nur langsam das Komponierte vom Umweltgeräusch, bis der Lautstärkepegel der Musik die unteren Regionen des deutlich Wahrnehmbaren erreicht hat. Dieser Moment ist für jeden Hörer ein anderer, hängt von seiner Entfernung zu den Musikern ab und von seinem physischen und psychischen Hörvermögen.

Ullmann reflektiert mit seiner leisen Musik die lärmbehaftete Geräuschkulisse unserer technisierten Umwelt und das Hörverhalten, das damit einhergeht: »Kaum gehe ich auf die Straße, habe ich einen unglaublichen Lärm um mich herum. Und ich stelle einfach fest, daß dieser Lärm mich nicht nur körperlich belästigt, sondern daß es auch sehr schwierig ist, ihm wirklich zuzuhören. Damit meine ich nicht die strukturelle Komplexität des Klingenden. Es ist vielmehr die Lautstärke, das aggressive Moment des Klangs, daß mich daran hindert, zuzuhören. Deshalb sind für mich das Leise und auch das Langsame, das in dem Stück ja auch eine Rolle spielt, derzeit Bedingungen, um ein differenziertes Zuhören überhaupt möglich zu machen.«¹

Ullmann versteht seine Musik als ein Feld der Wahrnehmung, als ein Hör- und Erfahrungsangebot für den Hörer. »Meine Erfahrungen als Hörer und als Komponist haben mich in den letzten Jahren angesichts des noch immer zunehmenden Krach-

Pegels unserer Umwelt zunehmend auf die Suche nach Möglichkeiten geführt, Klänge mit ihren Rändern, Ausfransungen, vielleicht auch ihrer Geschichte erfahrbar zu machen. Das schließt die Notwendigkeit ein, den Musikern als Interpreten akustische und zeitliche Räume zur Verfügung zu stellen, in denen sie trotz der scheinbar selbstverständlichen Verfügbarkeit von »Musik« den Klängen und ihrer Erzeugung nachhören und dergestalt die papierne Physiognomie der Partitur mit Leben erfüllen können. Vorerst einzelne Töne und vereinzelt Klänge werden zu Findlingen, Gestaltbrocken in einer offenen Landschaft der Klänge, die als Feld der Wahrnehmung aufzuspannen Aufgabe der Musiker und Hörer gleichermaßen wird.«²

Die »Findlinge« und »Gestaltbrocken«, die Ullmann in seinem Stück versammelt, betten in einem nur diffus wahrnehmbaren Klangfeld, das einer dämmerigen Landschaft im Nebel gleicht. Die Architektur dieser Landschaft jedoch gehorcht strengen Gesetzen. Komposition für Orchester 2 basiert auf einer mathematisch ermittelten Folge von 64 Akkorden mit unterschiedlichen Tondichten, die das strukturelle Gerüst für den Entwicklungsprozeß des Stücks bilden. Das geschieht subkutan, denn Ullmann verhindert das Erkennen der Akkorde, indem er ihre ursprüngliche Gestalt bis zur Unkenntlichkeit ausgedünnt hat. Er bezeichnet sein Werk als »ein Ding, aus dem immer mehr herausradiert worden ist, bis dann nur noch ganz einzelne Dinge übriggeblieben sind«³.

Die präzise Konstruktion von Komposition für Orchester 2 bildet paradoxerweise den Rahmen für Phänomene von Unbestimmtheit, die Seele des Werks. Sie können die Grenzen der Rahmenkonstruktion zwar nicht überschreiten, innerhalb dieser Grenzen aber frei gestaltet werden. Beim Parameter Lautstärke etwa ist jede Aktion mit einer dynamischen Angabe versehen. Die Vorgabe lautet also, nach unten hin keine stummen Aktionen vorzunehmen, selbst wenn der Musiker so leise spielt, daß nur er selbst noch die Töne und Geräusche hören kann. Nach oben hin darf ein Mezzopiano nicht überschritten werden. Innerhalb dieses Feldes fluktuiert der resultierende Lautstärke-Eindruck, abhängig von der Wahrnehmungsfähigkeit und –bereitschaft des Hörers. Klangergebnis und Höreindruck fallen daher bei jeder Aufführung anders aus. Gleiches gilt für spezielle Aktionen der Musiker, etwa beim Streichen parallel zu den Saiten. Die Aktion ist genau definiert, doch das Klangergebnis erhält durch die »falsche« Bogenführung viele unkalkulierbare Anteile. Schwankende Bläserklänge, mikrotonale Interferenzen und mehrstimmige Glissandi gehören zu diesen Aktionen mit unvorhersehbarer Klangwirkung.

Auch die gesamte Architektur von Komposition für Orchester 2 ist von Unbestimmtheit gezeichnet. Ullmann definiert die Länge des Werks nach einer in Sekunden angegebenen Zeitachse; das Stück dauert 42 Minuten und 41 Sekunden. Diese zunächst abstrakte Zeitachse wird auch musikalisch manifest, weil sie mit einer bestimmten kompositorischen Struktur zusammengeschaltet ist, den Parts zweier aus dem Orchester isolierter Streichtrios. Im Gegensatz zu den Aktionen der anderen Instrumente sind die beiden Streichtrios von Anfang bis Ende durchnotiert. Sie sollen relativ unabhängig vom übrigen Orchester spielen und dabei im Vordergrund des Klanggeschehens stehen. Die präzise Fixierung der Streichtrios wird durch die Variabilität des übrigen Geschehens kontrapunktiert. In den anderen Stimmen nämlich gibt Ullmann lediglich Zeitintervalle für die Einsätze vor. Innerhalb

dieser Intervalle kann der Musiker selbst bestimmen, wann er zu spielen beginnt. Ebenso nimmt er Einfluß auf die Dauer seiner Aktion. Durch ein komplexes System von Verweisen und Zeichen werden die einzelnen Abschnitte mit einem gewissen Grad an Variabilität koordiniert. So entwickelt sich im Rahmen der vorgegebenen Zeitintervalle die akustische Gestalt des Werkes jedesmal neu und anders. Komposition für Orchester 2 ist kein stabiles, fest verbygtes Klanggebäude, sondern gleicht eher einem Konstrukt mit vielen elastischen Elementen, mit Dehnungsfugen und Vibrationsflächen.

Auf mehreren Ebenen irritiert die Musik den Wahrnehmungsprozeß, entzieht sich einer totalitären Rezeption und läßt nicht zu, daß alles, was in ihr steckt, realisiert und aufgenommen werden kann. Die Musik entgleitet dem Zugriff des Hörers, stößt ihn ins Ungewisse und verlangt ihm Hör-Arbeit ab, um eine Orientierung zu finden. Doch ein Element des Stücks stellt einen Haltepunkt dar, denn im Gegensatz zu allen anderen bleibt es immer deutlich zu vernehmen, stößt niemals an die Grenze der Wahrnehmungschwelle. Es ist ein gleichförmiges rhythmisches Klopfen, daß Ullmann einer Schallplatte mit Musik von griechischen Mönchen entnommen hat. Die Übernahme dieses Elements stellt für den Komponisten den Verweis auf eine bestimmte musikhistorische Schicht dar, ebenso der Part der Streichtrios, der von georgischer Musik abgeleitet ist. Daß man diesen Bezug nicht hört, stört Ullmann nicht. Er vergleicht das mit dem Ort Lalibäla in Äthiopien. Dort gibt es monolithische, in den Fels gehauene Kirchen, die man, ungeachtet ihrer Existenz, beim Überblicken der Landschaft nicht sieht, ein subkutanes Sediment von Geschichte.

Ullmanns Bezug auf die musikalische Tradition unterscheidet sich vom Traditionsbezug der sogenannten Avantgarde. Für den 1958 geborenen Komponisten ist diese selbst schon eine historische Schicht. Ullmann geht es nicht mehr um das Aufbrechen von Verkrustungen, um das Zerstören verfestigter Strukturen, sondern um das Feld bisher ungehörter Dinge. Er möchte erforschen, was eigentlich alles passiert, wenn ein Ton gespielt wird, physikalisch, psychologisch und kulturell. »Für mich ist es wichtig, den Zustand zu reflektieren, daß wir gar nicht wissen, womit wir eigentlich umgehen, was etwa ein Ton ist, was eigentlich passiert wenn wir kompositorische Entscheidungen treffen. Und mir ist es auch wichtig, die Offenheit dessen, was schließlich hörbar wird, so weit wie möglich auszudehnen. In unserer westeuropäischen Tradition haben wir uns weitgehend festgelegt, welche Aspekte der Musik wir wahrnehmen wollen, also etwa Tonkonstellationen oder zeitliche Abfolgen in bestimmten rhythmischen Modellen. Alles andere ist von dieser Fokussierung überlagert. Daher ist es für mich auch eine historische Dimension, Offenheit herzustellen und alles, was da noch unter dieser Decke rumort, zu seinem Recht kommen zu lassen.«⁴

Ullmanns Komponieren ist die Arbeit eines Forschers auf unbekanntem Terrain. In Komposition für Orchester 2 verlagert er die kompositorische Anstrengung auf das Feld zwischen Klang und Stille, wo die Musik ihrem gewohnten Bereich entrissen ist und etwas Unbekanntes ihres Wesens preisgeben muß. Das erfordert offene kompositorische Methoden. »Der Ausdruck, die mögliche Expressivität ist kein Punkt, an dem ich arbeite. Eher verstehe ich Komposition als Möglichmachen eines musikalischen Vorgangs, vielleicht vergleichbar einer chemischen Reaktion. Ich bestimme die ›Ausgangsstoffe‹, das musikalische Material, und per Mathematik und

Computer oder auch in einem Falle per Schachspiel mögliche Entwicklungsrichtungen und beobachte, was passiert. Ich versuche, das Material eher sich entfalten zu lassen, als es zu beeinflussen.«⁵

In Ullmanns Musik gibt es keinen festen Boden unter den Füßen. Die faserig brüchige Struktur von Komposition für Orchester 2, ihre nebelhaft verschwommene Erscheinung und ihre elastisch schwingende Architektur führen auf unsicheres Terrain. Dort allerdings offenbaren sie etwas Neues, nicht im Technischen, sondern in der Wahrnehmung, der bisher fremde Bereiche der Musik erschlossen werden. »Kompositionen können vielleicht einmal zum Anlaß werden, daß sich eine Oase des Hörens bildet... daß sich durch das Spielen von Musik ein Raum des Hörens verändert.«⁶

(Der Text basiert auf einem Rundfunkmanuskript für DeutschlandRadio Köln. Komposition für Orchester 2 wurde vom Hessischen Rundfunk in Auftrag gegeben und dort im Sendesaal am 10. Dezember 1993 vom Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Lucas Vis uraufgeführt)