

Gisela Nauck

»... Komponieren als Utopie ...«

Jakob Ullmann – Versuch einer Annäherung

Seine Musik ist leise und beredt; behutsam, doch nicht zaghaft; farbig, ohne vordergründige Brillanz. Sie ist eindringlich, ohne aufzutumpfen; entfaltet sich organisch, doch nicht widerstandslos und ist in all dem von eigensinniger, herber Schönheit. Aus der geräuschhaften Differenzierung von Tönen und Klängen erwachsen Kontraste und Spannungen, die der Musik eine in sich ruhende Lebendigkeit verleihen, sich aber niemals zu verzehrender Glut oder Gewalt steigern. Jakob Ullmanns Kompositionen sind Musikexperimente zwischen Stille, Geräusch und Klang, bei denen die intensive Geste statt der extensiven Gebärde bedeutsam wird. Zu ihren Voraussetzungen gehören zugleich Reduktion und Entfaltung, Askese und Reichtum. Oftmals genügt ein einziger Ton, ein Intervall als Material, um aus deren vielschichtigen Tiefenstrukturen einen differenzierten, musikalischen Organismus zu entwickeln. Mit dieser in Zeit und Raum wirkenden Auffächerung des Klangmaterials, die gleichermaßen Rhythmus, Dynamik und Metrum einschließt, hat sich der junge Komponist in seltener Konsequenz eine musikalische Sprache zu eigen gemacht, die zumindest in der Musiklandschaft der DDR beispiellos ist. Dieser musikalischen Eigenwilligkeit entspricht in gewisser Weise die bisherige Entwicklung von Jakob Ullmann. Er wurde am 12. Juli 1958 in Freiberg (Sachsen) geboren. 1963 übersiedelte die Familie nach Naumburg. Besonders der Vater, Dozent für Kirchengeschichte, ist musikalisch sehr interessiert und spielte auch Klavier, sogar Kompositionen von Hindemith, Schönberg, Webern und Berg. Da Ullmann zur Erweiterten Oberschule nicht zugelassen wurde, besuchte er nach Abschluß der 10. Klasse das »Kirchliche Proseminar« in Naumburg, eine dreijährige kirchliche Ausbildung in der Art des humanistischen Gymnasiums zur Vorbereitung auf das Theologiestudium. (Allerdings wollte er schon damals Musik, Komposition studieren.) Neben dem Abiturstoff wurden Griechisch und Latein gelehrt, wobei Ullmann das Glück hatte, von einem so hervorragenden Lehrer wie dem international geschätzten Homer-Übersetzer Gerhard Scheibner (einem Schüler des Altphilologen Wolfgang Schadewaldt) unterrichtet zu werden, der die Seminaristen nicht nur in eine Sprache einführte, sondern ihnen eine ganze Kultur erschlossen hat. Dazu kam ein ungewöhnlicher Mathematik-Unterricht bei Werner Meyknecht, dem Ullmann seine Leidenschaft für mathematische Probleme und nicht zuletzt für die Arbeit mit dem Computer verdankt. Beides, Griechisch und Mathematik, sollte später ganz wesentlich sein kompositorisches Arbeiten und Denken beeinflussen.

Die musikalische Ausbildung war dagegen zunächst nicht ungewöhnlich. Jakob Ullmann erhielt lediglich privat Klavierunterricht (mit zweijähriger Unterbrechung) von

1965 bis 1975. Die ihm zugängliche Hildebrandt-Orgel in der Wenzelskirche zu Naumburg begeisterte ihn für dieses Instrument, das er jedoch erst später, bei dem Organisten Hansjürgen Scholze in Dresden, spielen lernte. Aber noch in Naumburg hörte er im Radio die *Vingt régards sur l'Enfant-Jésus*, diesen gewaltigen Klavierzyklus von Olivier Messiaen, der ihm in Sachen neuer Musik zu einer ersten Offenbarung wurde. Autodidaktisch entstanden hier auch schon einige Kompositionen: Klavierstücke, Kammermusik, ein Orchesterstück, die jedoch allesamt schon ein paar Jahre später vernichtet wurden. Von 1979 bis 1982 studierte Jakob Ullmann an der Kirchenmusikschule in Dresden, für ihn objektiv die einzige Möglichkeit, seine musikalischen Studien weiterzuführen, wenn er dadurch auch keinen Hochschulabschluß erhielt. (Als er sich dann 1982 zur Vervollständigung der Dresdner Ausbildung an der Hallenser Kirchenmusikschule bewarb, um diesen nachzuholen, wurde er wegen »Unmusikalität« und »gemeindezerstörerischer Tendenzen« abgelehnt.)

Die Dresdner Zeit hinterließ in seiner musikalischen Entwicklung dennoch tiefere Spuren. Der konservativen Ausbildung an der Kirchenmusikschule setzte Ullmann Selbststudium entgegen. Zu einer wahren Fundgrube wurde dabei die Sächsische Landesbibliothek. Hier lieh er sich – um sie abzuschreiben – Partituren aus, beispielsweise von Anton Webern und Dieter Schnebel (*Versuche II: Stücke für Streichquartett*, 1954/55), Igor Strawinsky oder John Cage (Drei Stücke für Flöten-Duett, 1935). Diese und andere Werke öffneten den Blick in Neuland, es gab darin Unabgegoltene, musikalisch Zukunftsweisende, dessen Kenntnis ihm unerlässlich erschien, wenn er sich weiter mit Musik beschäftigen, komponieren wollte. Eine ähnliche Rolle spielte 1974 das Kennenlernen von Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron* durch die Dresdner Inszenierung von Harry Kupfer. Auch dieses Werk prägte Ullmanns Kompositionsverständnis nicht unwesentlich, ebenso wie später die Begegnung und Freundschaft mit Jörg Herchet und Nicolaus Richter de Vroe oder das Studium der Werke und Schriften von Iannis Xenakis, Franco Evangelisti, Helmut Lachenmann, John Cage oder Giacinto Scelsi. Den Weg zu seinem ersten (und einzigen) Kompositionslehrer, nämlich zu Friedrich Goldmann, hat ihm dann Manfred Weiss gewiesen, nachdem diesem Dresdner Komponisten von der Kirchenmusikschule Ullmanns Abschlußarbeit in Tonsatz – eine Motette – vorgelegt worden war. Goldmann wollte den angehenden Komponisten in seine Meisterschüler-Klasse an der Akademie der Künste der DDR aufnehmen, doch lehnte die Akademie – nach zweijähriger Bedenkzeit – ab, worauf Ullmann Privatschüler von Goldmann wurde. 1984 zog er mit seiner Frau und seinem ersten Kind endgültig nach Berlin, wo er seitdem als freischaffender Komponist lebt.

Kompositorisches Selbstverständnis

Als erstes ist da die Überzeugung, daß allein die Musik wichtig ist, hinter der der Komponist mit seiner Person und seinen eventuellen Anliegen verschwindet. Musik spricht, unübersetzbar aus sich selbst heraus mit der ihr eigenen Sprache, die keines verbalen Programms oder Kommentars bedarf. Ursächlich bedingt durch Material und Kompositionstechnik waltet in Ullmanns Musik ein Gestus der behutsamen Annäherung, des Zeigens, auch von Beharrlichkeit. Sie verdeutlicht durch genaues Ausleuchten und Intensivierung, setzt Kontraste, um das Neue hervorzuheben und prüft es gleichsam von verschiedenen Seiten. Dadurch gleicht sie eher einem

ästhetischen Erkenntnismittel als einer subjektiven Botschaft.

»Ich komponiere nicht, um irgendwelche emotionalen Werte zu transportieren, die ich bei den Hörern sowieso nicht kalkulieren kann. Und meine eigene emotionale Befindlichkeit ist sowieso uninteressant. Der Ausdruck, die mögliche Expressivität ist kein Punkt, an dem ich arbeite. Eher verstehe ich Komponieren 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.«

Bereits ein Blick in Ullmanns Partituren läßt Besonderheiten jener Material- und Musikkentfaltung erkennen und eine dementsprechend ungewöhnliche Kompositionsästhetik vermuten. Die äußerst genaue Notation von geradezu kalligraphischer Qualität, die jede tonliche, rhythmische, klangliche oder dynamische Nuance festhält und dem Interpreten anempfiehlt, verweist auf mögliche Tiefenstrukturen klingenden Materials und damit auf räumliche Dimensionen von Musik. Zu den Besonderheiten dieses Klangraumes gehören bei Ullmann ein differenzierter Pianobereich und darin die Emanzipation von Stille. Es wird damit Anlaß zu hörendem Verweilen, genauem Hinhören gegeben, Musik kann dazu anregen, zu sich selbst zu finden, fernab von zerstreuem, nebensächlichem Musikkonsum. Zum anderen zeigt eine derart differenzierte Notation aber auch ein verantwortungsbewußtes Komponieren in dem Sinne an, daß sich der Komponist der Kontrolle seines Materials versichert.

»Das Leise, die Stille, auch Ruhe haben schon eine wichtige Bedeutung. Vielleicht ist es eine Ausflucht, wenn ich sage, ich schreibe leise Musik, weil meine Kinder so laut sind. Aber Krach haben wir schon genug auf der Welt, und dem braucht man keinen neuen, musikalischen Krach hinzuzufügen, auch nicht aus polemischen Gründen. Also bleibt nur die Alternative, dafür zu sorgen, daß sich durch das Spielen von Musik eine Oase bildet, wo sich Leute zusammenfinden, zuhören und in eine Interaktion mit den Musikern treten können. Allerdings ist das dann erst eine zweite Situation, die mit dem Komponieren höchstens vermittelt etwas zu tun hat. Das Leise hat dabei ja nichts mit Rückzug zu tun. Sondern es hat für mich schon auch seine eigene Gewalt, kann durchaus aufstörender sein als das Laute. Wir haben in unserem Jahrhundert verlernt hinzuhören, das Leise wahrzunehmen.«

Ein wichtiger Schlüssel für die Voraussetzungen und die konkrete Gestalt von Ullmanns Kompositionen ist sein Verständnis der Funktion zeitgenössischer Musik heute. Es steckt darin eine bei Komponisten der »E-Branche« selten anzutreffende, realistische Sicht auf gegenwärtige Kunst- und Kulturprozesse. Dazu gehört, daß die gegebene Situation mit der Dominanz von Massenkultur akzeptiert und nicht verteufelt wird, um davon abgehoben – und mit Besinnung auf die sozialkritischen Traditionen der Moderne unseres Jahrhunderts – einen autonomen Platz zu finden. Daraus erklärt sich die konsequente Verweigerung gegenüber einem neoexpressiven, um die Gunst des Publikums buhlenden Komponieren, auch gegenüber einem in irgend einer Weise restaurativen künstlerischen Denken. Dem setzt Ullmann jene vielschichtige Materialentwicklung, die Emanzipation des geräuschhaften Klanges,

des Leisen und der Stille entgegen, die im gegenwärtigen Sog von Neoromantismen geradezu radikal innovativ anmuten.

»Der reale gesellschaftliche Stellenwert von zeitgenössischer Musik heute ist meines Erachtens am treffendsten mit Vereinsamung umschrieben, Vereinsamung des Künstlers und der Künste. Und das meint nichts anderes, als daß die Hörer gar nicht mehr die Sprache verstehen – aus welchen Gründen auch immer –, die vorn auf der Bühne gesprochen wird. Damit wird die Komposition eines Musikstückes zur Utopie, die eigentlich keine Chance hat, wirklich realisiert zu werden. Das heißt, ich kann beim Komponieren nicht mit einer Aufführung und mit Hörern rechnen. Schreiben bedeutet für mich auch, ›einen Stein ins Wasser werfen‹, Wirkung, ob kompositionstechnischer oder ästhetischer Art, hat Musik für mich deshalb zuerst auf dem Papier. Vielleicht wird dieser ›Stein‹ einmal aufgenommen, geworfen und schlägt Wellen, wird die Aufführung eines Werkes einmal Anlaß, daß sich eine Oase zum Hören bildet. Bei *la Canción*... habe ich den Eindruck, daß diese Utopie streckenweise ein bißchen geglückt ist: daß sich durch das Spielen dieser Musik der Raum des Hörens verändert.

Es ist meines Erachtens eine Illusion zu glauben, man brauche als Komponist auf die Realität nur ein Stückchen zuzugehen, müsse eine bestimmte Situation nur bedienen, um etwas ändern zu können. Wenn ich ein Stück schreibe, das jedes Orchester nach nur einer Probe spielen kann, ändert das überhaupt nichts. Im Gegenteil, das Problem wird dadurch nur verdeckt: daß sich überall ein am Markt und bloßen Konsum orientierter, bürgerlicher Kunstbetrieb durchgesetzt hat, in dem alle Musik nichts weiter ist als oberflächliche Zerstreung. So ist es einfach ein Gebot der Stunde, sich diesem Markt zu verweigern, der die Menschen sich selbst entfremdet, wofür Arbeits- und Lebensbedingungen ohnehin schon sorgen. Kunst und Musik könnten ja doch noch ein Platz sein, auf dem der Terror des Marktes keine Gültigkeit hat.

Das bedeutet letztendlich auch, sich weiter auf Traditionen der Moderne zu besinnen, zu deren Konzept ja einmal dazu gehörte – und das geht weit über musikalische und künstlerische Fragen hinaus –, im Sinne kommunistischer oder politisch linker Ideale etwas im Denken und Fühlen der Menschen. aber auch in der Realität, in Bewegung zu setzen und zu verändern. Da kann man sich die Dada-Bewegung ebenso anschauen wie das Schaffen von Paul Klee oder der russischen Konstruktivisten – ihre Kunst galt ja immer auch jenem Zweck. Ein solcher Traditionsbezug meint dann aber nicht nur das Streben nach, sondern die Verpflichtung zur Veränderung der gesellschaftlichen Realität.«

(Aus einem Gespräch vom 28. 3.1989)

Stil und Werke

Ein wesentlicher Ausgangspunkt von Jakob Ullmanns Musik ist der Serialismus, obwohl schon die ersten Werke zur entschiedenen musikalischen Kritik und Erweiterung dieses Systems in seiner dogmatischen Form tendieren. So gehört serielles Denken zwar noch zum Rüstzeug der *komposition für 10 instrumente* von 1982. Jedoch führen die fünf knappen Sätze *punkte, kontinuum*,

variationen, *bordun* und *melodien* die präzise, gestaltstiftende Kraft der seriellen Technik zum Teil nicht nur expressis verbis vor, sondern in den Abweichungen davon zugleich auch schon ihr darüber hinausweisendes musikalisches Entwicklungspotential. Und schon in diesem Werk ist die Arbeit am Klang von Bedeutung. Nicht zufällig bilden die *variationen* das Zentrum, variiert wird ein einziger Ton, h. Um diesen musikalischen Kern des Werkes gruppieren sich bogenförmig die Mittel- und Ecksätze, die z.B. mit ihren polyphonen Strukturen aus Glissandolinien und weiträumiger Melodik (*bordun*), mit ihrer Überlagerung von Fläche und Melodie (*kontinuum*) oder dem Gegensatz von Punkt und Linie (1. und 5. Satz) den Gestaltungsraum und darin auch den Kontrast als Keim von weiterführender Entwicklung vorführen.

Ausgehend von diesem kritischen Ansatz des seriellen Systems, baut Ullmann seine eigene musikalische Sprache auf, wobei ihm die Mathematik zum unverzichtbaren Arbeitsmittel wird. Mit Hilfe von Funktionen, Zahlenspielen, Computerprogrammen, auch entsprechend graphischer Ableitungen versichert sich der Komponist nicht nur eines äußerst differenzierten musikalischen Materials mit einer Fülle an klanglichen, strukturellen oder dramaturgischen »Vorschlägen«. Sondern zugleich wirkt bei der Auswahl aus dieser Materialfülle und bei der Synthese zu einem musikalischen Organismus eine ganz eigene, rational auf neue Weise kontrollierbare Logik, die Ullmann unabhängig vom Reglement serieller oder motivisch-thematischer Arbeit die ihm wichtige Verantwortung für jeden einzelnen Klang und Ton garantiert. Die musikalische Gestalt eines Werkes bestimmt dabei immer aber das unauflösbare Ineinandergreifen von musikalischer Idee, Auswahl des Tonmaterials, mathematischer Funktion und Computerprogramm, Wahl des Instrumentariums, Struktur usw. Damit wird wissenschaftliches Denken zum Instrument, um künstlerische Vorstellungen zu verwirklichen, auch Phantasie freizusetzen, was beides wiederum auf die Handhabung des mathematischen Modells zurückwirkt. Ausgehend von der Idee eines Ganzen entwickelt sich Musik im Detail immer differenzierter, so daß ein Material von großer Tiefenschärfe entsteht, wobei die Arbeit am Detail rückwirkend wiederum die Gestalt des Ganzen verändert. Erst wenn Ullmanns Klangvorstellungen und das entsprechende mathematische Modell »übereinstimmen«, ist der Kompositionsvorgang abgeschlossen. Das mag streng, unflexibel, gar unkünstlerisch anmuten. Dennoch enthält dieses Verfahren auch eine Reihe spielerischer Momente, die den Regelkanon des sich auftuenden Klangrahmens durchkreuzen, Unvorhergesehenes, Überraschungen, Leben hineinbringen, ohne deshalb zerstörerisch zu wirken. So sind in sich geschlossene, symmetrische, meist bogenartige Formen, die allmählich aus der Stille kommen und dorthin wieder zurückkehren, für Ullmanns Musik ebenso typisch wie die beschriebene nuancierte Auffächerung des Klangmaterials, die Emanzipation des Leisen, Ruhigen und – als weitere wichtige Größe – die Arbeit mit dem Zufall. Von zufälligen Ereignissen können Dramaturgie und Zusammenklang der Instrumentalstimmen beeinflusst werden, so etwa, wenn bei der Schlagzeugstimme in *la CAnción* ... jedes erste Rechenergebnis akzeptiert wird und das Schlagzeug dadurch unabhängig von allen anderen Instrumenten spielt. »Solche Situationen«, so Ullmann, »gehören zum täglichen Leben ja dazu: es passiert etwas, von dem man beeinflusst wird, ohne es ändern zu können. Man muß damit leben und kann abwarten, vielleicht gibt es eine Veränderung ... Das gilt auch für Musik.« Zufälligkeiten, allerdings letztlich kontrollierten, setzt Ullmann seine Musik auch durch den Interpreten aus. In manchen Werken, zum Beispiel in den *symmetries on*

Aleph zero 2 für Violine, muß er sich aus unterschiedlichen, jedoch genau notierten »Unspielbarkeiten« aufführbare Varianten erarbeiten, wodurch sich die endgültige Gestalt des Werkes erst während des Übens entscheidet. Die drei *Symmetrie*-Stücke thematisieren erstmals jene mathematische Seite von Ullmanns Komponieren. Die Formel: Symmetrien, projiziert auf eine Menge von Kardinalzahlen mit ganz bestimmten Eigenschaften, hier auf das magische Quadrat über fünf, wird zur Grundidee, um z.B. in dem Violinstück einen feingliedrigen Organismus von geradezu räumlichen Klangdimensionen aufzubauen. Den »Vorder-« und »Hintergrund« von Tönen erschließen wenig oder tremoloartig rhythmisierte Linien und Aktionen: bizarr sich kreuzende Glissandoverbindungen zwischen Tönen, Vibrato- und Glissandolinien, Ton»wolken«, unterschiedlich strukturierte Tonumspielungen, nuancierte Klangzerlegungen, Mikrotöne... Vorgeführt wird in einem bogenförmigen, nach den Maßverhältnissen des goldenen Schnitts gegliederten Satz Musik über den Ton h. Ausgehend von einem langsam gestrichenen, klaren, hohen Ton im dreifachen Pianissimo, fächert sie sich immer weiter auf, gewinnt an Tonumfang und Farbigkeit sowie durch rhythmische Aktivierung an Dichte. Im Zentrum konzentriert sie sich in einer dreiteiligen, zarten und zugleich unangreifbaren Melodie und führt allmählich wieder nach h zurück. Dieser Ton hat nun allerdings den Differenzierungsprozeß in sich aufgenommen, ist durch mikrotonale Abweichungen und eine andere Artikulation von seinem Ausgangspunkt verschieden.

Bei aller Innovation von Kompositionstechnik und Material finden sich in Ullmanns Schaffen auch immer wieder direkte Verbindungen zur Tradition. Anknüpfungspunkte liegen dabei in der Regel weit vor dem emotions- und konflikterfüllten Komponieren des 19. oder 18. Jahrhunderts, ob in der altgriechischen Musik und Melodiebildung, bei alten Satztypen wie Madrigal, Aria und Fuge oder einer traditionsreichen, doch nach wie vor aktuellen Gattung wie dem Streichquartett. Immer aber ist dieser Umgang mit dem Erbe ein dialektischer in dem Sinne, wie ihn Ernst Bloch in dem berühmten Gespräch mit Hanns Eisler *Die Kunst zu erben* 1938 gefordert hat: »produktiver Erbeantritt der Vergangenheit« durch »kritische Beachtung der Gegenwart«. So ist auch in der *komposition für streichquartett* von 1985 die für Ullmanns Musik typisch werdende »Klangarbeit« sowohl produktiver Impuls für die Gattungsform – hier gleichsam ein großer Adagiosatz –, für die Interpretation (von immens hohem Schwierigkeitsgrad) als auch eine Herausforderung für das Hören. Sie bestimmt im Zusammenwirken von subtiler sonoristischer und motivisch-thematischer Entwicklung die Form, die Dramaturgie und nicht zuletzt den Gestus dieser Musik zwischen Stille, Ruhe, klingender Bewegung und Aktion. Die Reduktion der Sonatenform auf eine relativ kurze Exposition mit drei thematischen Abschnitten und eine ausgedehnte, bogenförmige Durchführung deuten auf eine Umverlagerung von thematischer Setzung und »Abarbeitung« dieses Materials zu musikalisch behutsamer, raumergreifender Auslotung. Dabei ist motivisches Konfliktpotential in jene Klangarbeit als Kontraststruktur hineingenommen. Das Zentrum der Durchführung bildet ein ausgedehntes, altgriechisches Pseudozitat im Cello, melodische Alternative zu aktionistischer Motorik in den anderen Instrumenten. Zu diesem in sich ruhenden, choralartigen »Gesang« führen zwei gegensätzliche Themen hin und über verschiedengestaltige Abschnitte allmählich wieder von ihm weg, zu einem nur noch zu ahnenden Klang zwischen Geräusch und Verstummen.

Durch jene differenzierte Arbeit am Klang ist der Sinn von motivisch-thematischer

Entwicklung hinfällig geworden. An deren Stelle tritt als musikalische Substanz eine in jedem Stück andere Dramaturgie des behutsamen doch bestimmten Entfaltens von Ton- und Klangqualitäten. Damit sind nicht mehr nur punktuelle und lineare (bevorzugt polyphone) Entwicklungen für den Sinn eines Stückes ausschlaggebend, sondern in gleichem Maße die flächige und vor allem räumliche Dimension von Musik. In bisher einem Werk hat sie Jakob Ullmann auch in den Aufführungsraum ausgedehnt: in der *ensemblekomposition* für 17 Instrumente und (bis zu) 17 Akteure von 1986/87. Schon im instrumentalen Teil 1 ... *vor...* (im Sinne von Vorspiel), das aber auch separat aufgeführt werden kann) wird jene Räumlichkeit von Musik bereits im Partiturbild erkennbar. Ein unrhythmischer Bordun auf d in den Posaunen, im Zentrum zu instrumental/vokalem Gesang verdichtet, trennt als Tonachse die Bläser (2 Baßflöten, 2 Baßklarinetten, Englischhorn (Oboe) und die klanglich nicht weniger charaktervollen Streicher (Viola, 5 Violoncelli, 2 Kontrabässe). Nach oben und unten, »hinten« und »vorn« gewinnen beide »Parteien« Klangraum, dringen immer tiefer in das geräuschhafte »Hinterland« der Töne vor. Dabei entfremden sie sich zugleich von Abschnitt zu Abschnitt immer weiter voneinander, wird der Gestus ihres Musizierens immer gegensätzlicher, bis er sich von der Mitte her wieder zur Übereinstimmung annähert. Im zweiten, gewichtigeren Teil der Komposition dienen ein Schachspiel, Zahlenkombinationen, dreidimensionale (davon abgeleitete) geometrische Grafiken in der Partitur und komponierte Improvisationsmodelle als Anregungen, um Musik und Bewegung nun wahrhaftig in einem – nach Ullmanns Vorstellung arenenartigen – Raum Gestalt werden zu lassen.

Bedeutungsvoll für diese Musik ist neben dem differenziert Leisen ebenso das Setzen auf langsame Tempi, damit ebenso auf Ruhe des Hörens, auch das wohl ein Moment des komponierten Widerspruchs zur lautstarken, oberflächlichen Geschäftigkeit heutigen Lebens. *Alakata (Die Spindel)* für 8 Instrumente (1986/87) besteht im Grunde aus fünf Grave-Sätzen, allerdings von reichem inneren Leben. Der für Ullmanns Werke ungewöhnlich poetische Titel entstammt einem Gedichtfragment der griechischen Dichterin Erinna (Ende 4. Jahrhundert), das der Partitur vorangestellt ist, allerdings unprogrammatisch durch die Originalsprache. Die Übersetzung lautet: »... Von dorthier dringt ein verlorener Schall in den Hades, Schweigen wohnt bei den Toten und Dunkel umflutet die Augen...« Vor diesem ideellen Hintergrund führt Musik ihr eigenes Leben: Klanglose Töne, dumpfe, verschleierte Farben entbinden das madrigal 1 seines ursprünglich lyrisch-pastoralen Tons. Etwas Anarchisches erhält das duetto durch die Kombination von Harfe und Schlagzeug; ein Dialog nimmt Gestalt an, zerreißt in extremen Lagen und führt erst am Schluß des Satzes zu klingender Zweisamkeit. Aria 1 und 2 wiederum sind zwei Versuche, vor einem jeweils anderen Hintergrund Singen zu probieren, verhangen und beklommen in der *aria 1* und brüchig bis zu einem geborstenen, geblasen/gesungenen Solo der Posaune in der *aria 2*. Auch das nachfolgende Werk *la Canción del ángel desaparecido (Lied des verschwundenen Engels)* ist in dem ansonsten nüchternen Werktitel-Katalog auffällig. Der durch Rafael Albertis Gedichtband *Sobre los ángeles (Über die Engel)* angeregte Titel verweist zugleich auf kompositorische Vielschichtigkeit wie auch musikübergreifendes Denken: Nicht zufällig gemahnt er an die lateinamerikanischen Desaparecidos, an das Verschwinden von Menschen, Ideen, Tönen, Gesang... Musik beginnt in der Stille (mit einer Pause), konkretisiert sich allmählich in geräuschhaften Tönen, die zu individualisierten Tonlinien in vielgestaltiger Polyphonie aufgefächert werden und im Zentrum des Werkes in zwei gegensätzlichen Teilen aufeinander stoßen; als

Antithese von Aktionismus und Schmiegsamkeit. Bogenförmig führt auch diese Musik zurück, allerdings nicht in die Stille, sondern – gleichsam als Hoffnung? – zum Ausgangston e im fünffachen Pianissimo. Als Oktavklang in extrem weiter Lage und von ganz unterschiedlicher Klangfarbe (Oboe/Posaune) ist er zugleich Kontrast und Übereinstimmung, Verlorengegangenes und Gefundenes und hat damit die Antithese als bewahrenswert gleichsam in sich aufgenommen.

Bei allen Kompositionen erfordern die ausdifferenzierte Klanggestalt wie auch die notwendige interpretatorische Kreativität vom Musiker ein Höchstmaß an Beherrschung unkonventioneller Spieltechniken, an nuancierter Artikulation und Phantasie, damit aber auch eine entsprechend lange Einstudierungszeit. Und so sperrt sich Jakob Ullmanns, auf ihre Weise Kommunikation erheischende Musik zugleich der Aufführung, ein Widerspruch, der nicht zuletzt wohl auch zu ihrem Wesen gehört.

Werkverzeichnis Jakob Ullmann

1981

komposition 1 für klavier
(zurückgezogen)

1982

komposition 2 für orgel

komposition für 10 instrumente

1983

komposition für flöte (I - III)

komposition für chor a cappella
(Text: Jes. 40 ff.)

1984

mnima für 3 frauenstimmen, altf., ob., vc., kb., 36 solostr. (Text: Anna Achmatowa)
(n.a.)

variationen zu paul dessaus *guernica* für fl., vc., fg., schl. (Teil einer
Gemeinschaftskomposition von Johannes Wallmann, Frank Suske und Hans-Peter
Jannoch)

1985

komposition für streichquartett (elektronisch modifiziert), für Nicolaus Richter de Vroe

1986

komposition für posaune

1986/87

symmetries on Aleph zero 1 - 3

symmetries on Aleph zero 1 für 12 instrumente (Neukomposition der
komposition für 10 instrumente) (n.a.)

symmetries on Aleph zero 2, für violine (α , β) (n.a.), für Nicolaus Richter de
Vroe

symmetries on Aleph zero 3 für 4 schlagzeuger (I - V) (n.a.)

ensemblekomposition (work in progress) für 17 musiker und (17) akteure (n.a.)

teil 1 »...*vor*...«

teil 2

1987

(*Die Spindel*), komposition in fünf teilen für acht instrumente (n.a.)

1987/88

- *la Canción del ángel desaparecido* (Das Lied des verschwundenen
Engels), komposition für 7 instrumente

1987/88

...*stimmen*..., für Bläserquintett (n.a.)

(n.a. = nicht aufgeführt)