

... vergessen ... erinnern ...

Jakob Ullmanns *voice, books and FIRE*

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

3 Jakob Ullmann, zit.n. der Sendung „*Voice, books and Fires II/1*“ von Manfred Wenniger im Hessischen Rundfunk (ausgestrahlt am 14.5.1996)

1 Jakob Ullmann im Gespräch mit der Autorin am 10. Juli 2000.

4 Jakob Ullmann im Gespräch mit der Autorin, a.a.O.

5 Als erstes komponierte Ullmann die II/2, dann die II/1 (das von der AG Neue Musik Grünstadt/Pfalz als erstes uraufgeführt wurde), dann den Teil II/4; von den Nummern II/3 und II/5 existierten Anfang Juli diesen Jahres noch keine Partituren. Erst während der Komposition des zweiten Teils wurden Struktur und inhaltlicher Fokus von *Voice, books & FIRE 2* klar.

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 zu schaffen: 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 Angemahnnten 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, spekt, 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. »Ungefähr in den letzten zehn, zwölf Jahren 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 allen Partituren von *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.«

Anläßlich der Uraufführung von *voice, books and FIRE II/2* am 18. Juni 1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Neukölln schrieb

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.

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. »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 umfangreiche Werk besteht aus zwei autonomen Teilen, wobei sich Teil II nochmals in fünf eigenständige Kompositionen gliedert⁵. Diese bilden in loser Anlehnung an die orthodoxe Liturgie eine Art Requiem. Beide Teile aber sind von ihrem Wesen her Musiken des Eingedenkens, Trauermusiken, dabei im Wesentlichen Musik für Stimmen, zu denen in Teil 1 noch »any instruments or sound-creators«, ad libitum, hinzukommen können. Die

Partituren bestehen aus Graphiken, Textblättern und Folien. 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 Partiturvortrag: »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.

II

Inhaltlich unterscheiden sich beide Teile jedoch erheblich voneinander. *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 Konzept 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 (= Dissertationschrift): *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 Verblissen vor dem

Hintergrund stetig neuer Geschichtsschreibung hat sowohl den farbigen graphischen Partiturblättern im 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.

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 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«⁹. Dazu gehört in Teil II/1 unter anderem ein Gedicht von Ossip Mandelstam und das große Bittgebet aus der Chrysostomos-Liturgie, in Teil II/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.), in Teil II/3 unter anderem der Cherubim-Hymnus und ein Abschnitt aus dem Deuteronomium, im vierten Teil das Glaubensbekenntnis, kombiniert mit dem Beginn des ersten Kapitels des Johannes und des Buches Genesis, in der Nummer fünf soll schließlich das Vaterunser mit einem neueren Text verwendet werden.

Zugleich aber steht dieser große Wissenschaftler symbolisch für die Ermordung tausender und abertausender Menschen in den sowjetischen Gulags; *voice, books and FIRE 2* 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 sind¹⁰. Kaum wahrnehmbar tauchen

6 Hinweis so oder so ähnlich in allen Partiturvortoren.

7 Jakob Ullmann, Programmblatt zur Uraufführung von *Voice, books and FIRE II/2* am 18.6.1999 in der Philipp-Melanchthon-Kirche Berlin-Neukölln.

9 Ebd.

10 Zur Verfügung gestellt wurde dem Komponisten diese Namenslisten von der Moskauer Organisation *Memorial*, die sich um Aufklärung, Rehabilitation und Wiedergutmachung der Opfer der Stalinzeit einsetzt.

diese Namen zu Beginn – 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 die 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* (ein dritter Teil ist angedacht) 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.«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.

III

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 Ausführungspraxis ein grundlegender Bestandteil von Ullmanns Partituren, 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

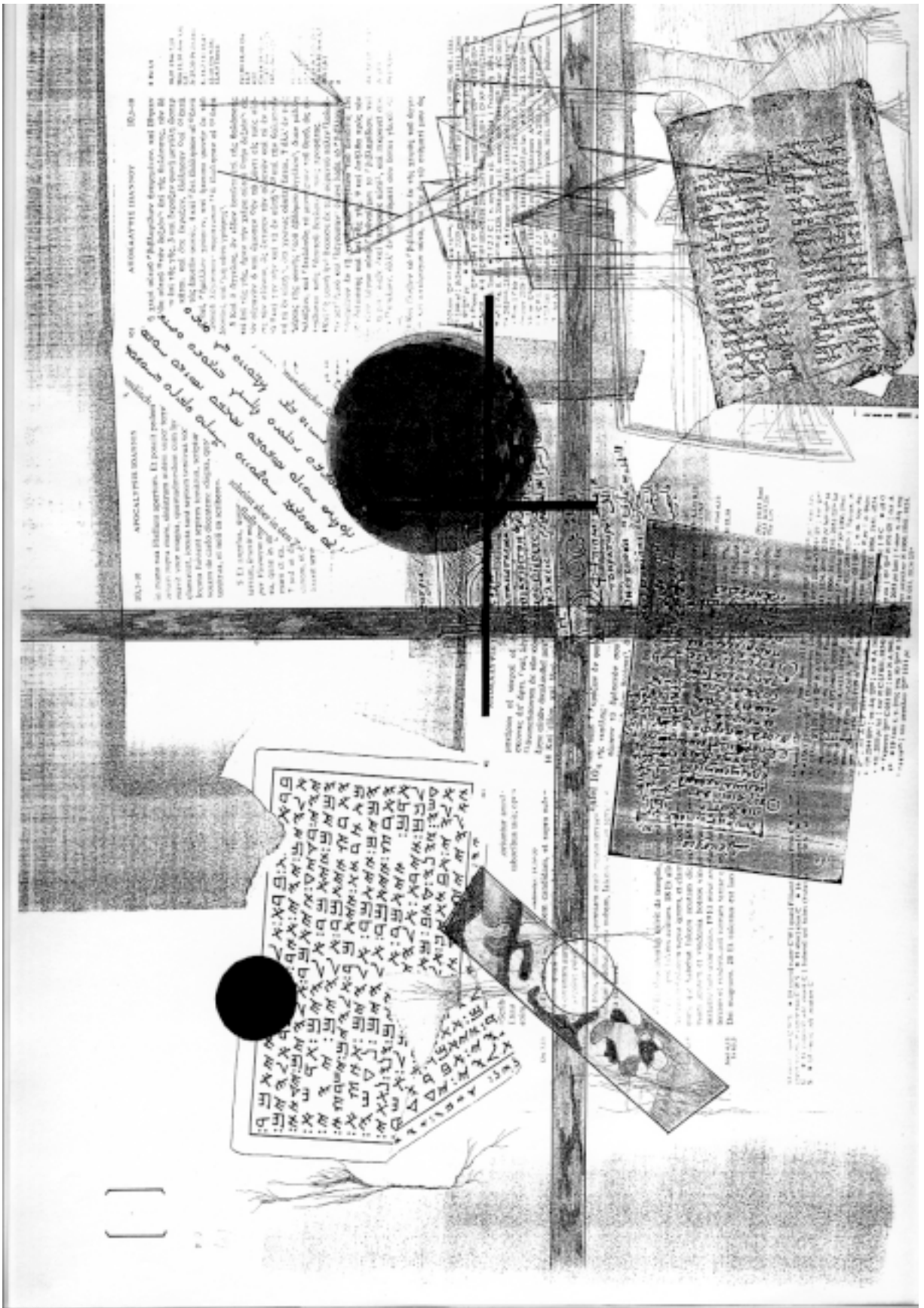
das Auge fesselnden – grafischen Blättern, gestalteten Textblättern, Folien und verbalen Anleitungen sind die *vorführbaren* Partituren durch die Interpreten erst herzustellen, was auch das Erforschen des Materials hinsichtlich seiner Klangfähigkeit einschließt. (Es spricht für sich, daß zwei der bisher aufgeführten drei Teile – 1 durch das Presque Ensemble Dresden und 2/II durch die AG Neue Musik des Gymnasiums Grünstadt/Pfalz – ihre Uraufführung durch nichtprofessionelle Musiker erfuhren.)

Sprachwerdung wie auch Verschwinden ist den Partituren jedoch nicht nur ideell und ausführungspraktisch, 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 Textauschnitte 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 Weges, 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 ■

11 Jakob Ullmann, zit. n. d. Sendung „Voice, books and Fires II/1, a.a.O.

12 Jakob Ullmann, aus dem Programmtext zu *Komposition für Streichquartett 2* (1998/99), in: Programmheft des Gastkonzerts des Hessischen Rundfunks bei den Darmstädter Ferienkursen am 16. Juli 2000.



Blatt aus der Partitur von *voice, books and FIRE 1*