

Hanno Ehrler

Offene Landschaft der Klänge

Werkkommentar - Jakob Ullmann: "Komposition für Orchester 2"

Musik: von Beginn bis ca. 1'25" (Klopfen Vc. I), dann Text, Musik bis ca. 2'30" weiterlaufen lassen, dann unter Text, ca. 2'30''

O-Ton Ullmann

Ich bin grundsätzlich äh der Meinung, also das betrifft auch nicht nur das Stück, bei dem was ich mache, sondern es betrifft viele Sachen, daß die auf der Aufzeichnung eigentlich nicht adäquat wiedergegeben werden können, schon auch weil der Raum fehlt. Das ist natürlich alles auf der Aufnahme eigentlich eingeebnet, da ist also sozusagen das ganze Panorama zu ner Postkarte gedrängt.

(Pause ca. 2'')

Man merkt das auch, wenn mans abspielt, übers Band hört mans viel lauter als mans im Konzertsaal hört. Im Konzertsaal ist der Effekt ja der, wie wenn Sie in in einen stark abgedunkelten Raum kommen. Da sehn sie erst mal gar nicht viel. Dann mit der Zeit gewöhnt man sich dann an das äh reduzierte Licht und nimmt dann nach und nach immer mehr wahr. Und so was ähnliches findet da ja auch statt. Also am Schluß hört man Sachen, die man am Beginn ganz gewiß nicht gehört hätte, einfach weil man sozusagen dann das Mikroskop am Ohr hat. ca. 1'

Diese Musik, die man mit dem Mikrophon am Ohr hören muß, währt 42 Minuten und 41 Sekunden. In dieser Dreiviertelstunde ist es so leise, daß man zunächst nur wenig wahrnimmt. Das Ohr muß sich erst an die extrem reduzierte Lautstärke gewöhnen, und selbst dann bleiben noch etliche Stellen, die sich einer eindeutigen Wahrnehmung entziehen.

Musik langsam ausblenden

Diese Musik, die der Berliner Komponist Jakob Ullmann geschrieben und "Komposition für Orchester 2" genannt hat, klart nie zur Gänze auf. Denn trotz der beachtlichen Aufführungsdauer, die dem Umfang einer ausgewachsenen romantischen Symphonie entspricht, und trotz des großen Orchesterapparats, den Ullmann hier beschäftigt, erreicht die Maximallautstärke des Gesamtklangs bestenfalls das Mezzopiano. Meist aber ist das Stück so leise, daß es eher diffus wirkt, einer dämmerigen Landschaft im Nebel gleicht.

Das Komponieren leiser Musik ist an sich nichts Ungewöhnliches. Eine Reihe von Komponisten unseres Jahrhunderts hat sich dem Leisen verschrieben, allen voran vielleicht Morton Feldman, der mit seinen Pianissimostücken die unteren Sphären der dynamischen Skala abtastete und erforschte.

Jakob Ullmann aber interessiert sich weniger für das Leise an sich. Er versteht es eher als einen Grenzwert. Er benutzt es als die letzte Stufe des Klingenden vor der Stille. Ullmann 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 und verunklaren den Gesamteindruck. So entsteht ein nebelhaft diffuses Feld

zwischen Stille und Klang. Es ist das Spielfeld von Jakob Ullmanns "Komposition für Orchester 2".

Manchmal berührt sogar der Gesamtklang die Stille. Gleich beim Beginn des Stücks, den wir eben hörten, ist eine solche Situation inszeniert. Die Partitur schreibt den Bratschen und Violinen vor, ganz leise auf dem Saitenhalter und dem Instrumentenkörper zu streichen. Wenn man das weiß, dann kann man sehen, wann das Stück beginnt. Schließt man aber die Augen, dann läßt sich der Zeitpunkt des Beginnens nicht mehr klar bestimmen. Das Ohr sondert nur langsam das Komponierte vom Umweltgeräusch. Es unterscheidet nur mühevoll das Rauschen der Klimaanlage vom säuselnden Streicherton, bis schließlich der Lautstärkepegel die unteren Regionen des deutlich Wahrnehmbaren erreicht hat. Dieser Moment ist für jeden Hörer ein anderer. Er hängt von seiner Entfernung zu den Musikern ab und von seinem physischen und psychischen Hörvermögen.

Nicht nur in "Komposition für Orchester 2", auch in vielen anderen Werken von Jakob Ullmann ist das Leise das auffälligste Merkmal der Musik. Daß er leise Musik schreibe, weil seine Kinder so laut seien, ist mehr als ein Scherz des Komponisten. Auf einer ganz un-mittelbaren Ebene nämlich reflektiert Ullmann mit seiner leisen Musik die lärmbehaftete Geräuschkulisse unserer technisierten Umwelt. Er möchte dem Krach, der uns umgibt, nicht auch noch musikalischen Krach hinzufügen.

O-Ton Ullmann

Also es gibt natürlich zwei Sachen. Ad eins haben wir Lärm sowieso dauernd um uns rum. Da geh ich auf die Straße und hab also einen unglaublichen Lärm um mich herum und ich stelle einfach an mir fest, und das ist sozusagen der persönliche Punkt, ich stelle an mir fest, daß der Lärm mich nicht nur körperlich belästigt, sondern ich stelle auch fest, daß es ganz ganz schwierig ist, und ich bisher noch keine Möglichkeit gefunden habe, den Lärm, wenn der nen bestimmten Pegel überschreitet, dem wirklich zuzuhören, ja. Das heißt ist gar nicht also die Komplexität des Klanges, ich kann in nem Cluster sehr schön auf- und abgehen, nicht, und einzelne Töne da drin hören, bloß wenn der ne bestimmte Lautstärke entwickelt, ist zwar dieses aggressive Moment, das durchaus positive Wirkung haben kann, also als akustisches Signal oder so, das ist so stark, daß es mich daran hindert, zuzuhören. Und das ist sozusagen, das könnte man schon sagen ist ein persönlicher Punkt, nicht, daß ich den Eindruck hab, wenn ich zuhören will, und man könnte die Langsamkeit ja genauso nennen, es geht ja unglaublich langsam und es geht unglaublich leise, daß das für mich derzeit, Bedingungen sind, um Zuhören überhaupt möglich zu machen, ein differenziertes Zuhören. Und diese Möglichkeit des differenzierten Hörens und der des Punktes, wo also Komplexität und Einfachheit oder so was, wo das ununterscheidbar wird, daß ohne daß da eine Seite einen Verlust erleidet, das scheint mir also beim Langsamen und Leisen leichter möglich zu sein. ca. 1'55''

Wir haben in unserem Jahrhundert verlernt, hinzuhören, das Leise wahrzunehmen, fügt Jakob Ullmann hinzu. Hinhören, differenziert hören, überhaupt zuhören: das sind ganz un-

mittelbare Anliegen des Komponisten. Er versteht seine Musik als ein Hörangebot, oder, wie er in seinem Einführungstext zu "Komposition für Orchester 2" schreibt, als ein Feld der Wahrnehmung, das er vor dem Hörer ausbreitet und das es vom Hörer zu erfahren gelte:

Sprecher 1

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.

Klänge mit Rändern und Ausfransungen; Findlinge und Gestaltbrocken, eine offene Landschaft der Klänge: das hört sich an, als sei "Komposition für Orchester 2" ein Werk, bei dem der Komponist ganz frei mit Fragmenten musikalischen Materials gespielt habe.

Das Stück ist aber im Gegenteil streng durchkonstruiert. Als Basis liegt ihm eine Folge von 64 verschiedenen Akkorden mit unterschiedlicher Tondichte zugrunde. Mittels mathematischer Operationen bestimmte Jakob Ullmann die Reihenfolge der Akkorde und ihre Funktion für den Entwicklungsprozeß des Stücks.

Das heißt jedoch nicht, daß die Basis-Akkorde hörbar sind und wie eine Harmoniefolge in der traditionellen Musik als Grammatik des Klingenden fungieren. Ullmann verhindert das Erkennen der Akkorde, indem er ihre ursprüngliche Gestalt mehr und mehr ausgedünnt hat, bis hin zur Unkenntlichkeit. Er selbst bezeichnet sein Werk als ein Ding, aus dem immer mehr herrausradiert worden ist, bis dann nur noch ganz einzelne Dinge übriggeblieben sind.

Das Notenbild gibt einen anschaulichen Eindruck einer solch ausradierten, bis auf Einzelnes reduzierten Sache. Denn aus pragmatischen Gründen entfernte Ullmann an den Stellen, an denen nichts erklingt, die Notenlinien. Rhythmusfolgen und Klänge scheinen sich beliebig auf den Seiten der Partitur zu verteilen.

Trotz der präzisen Konstruktion der Musik stößt man in "Komposition für Orchester 2" aber ständig auf Phänomene von Unbestimmtheit. Viele Faktoren, die das klangliche Ergebnis hervorrufen und beeinflussen, sind mehr oder weniger variabel.

Beim Parameter Lautstärke war das bereits zu sehen. Minutiös ist jede Aktion in der Partitur mit einer Lautstärkenangabe versehen. Diese aber hat Ullmann in Bezug auf die jeweilige Spielaktion so gewählt, daß sie für den Höreindruck nach unten hin nicht klar gen Null begrenzt ist. Der Klang versickert unscharf in einem diffusen Wahrnehmungsfeld.

Musik: Versickern im Diffusen, 7' - 7'24", ca. 25''

Nun läßt Jakob Ullmann das Unbestimmte seiner Musik nicht beliebig wuchern. Vielmehr definiert er einen exakten Rahmen für die Unbestimmtheit. Innerhalb dieses Rahmen herrscht große Freiheit, außerhalb höchste Präzision.

Die Lautstärke beispielsweise begrenzt Ullmann nach unten und nach oben. Nach unten hin gilt das Gebot, daß die Instrumentalisten keine stummen Aktionen vornehmen, sondern stets, wenn sie spielen, Töne und Geräusche erzeugen. Das aber darf dann auch so leise sein, daß es vielleicht nur der Musiker selbst noch hört. Nach oben schließlich gilt es, das Mezzopiano nicht zu überschreiten. Innerhalb dieses Rahmens bleibt der Grad an Unbestimmtheit flexibel. W i e unklar und verschwommen die Musik dann wirkt, ist abhängig von der Sitzposition des Hörers, dessen individuellem Hörvermögen, ist abhängig auch von den Musikern, der Saalakustik und der jeweiligen Aufführungssituation. Klangergebnis beziehungsweise Höreindruck fallen somit bei jeder Aufführung anders aus.

Ähnlich verhält es sich mit einer Reihe spezieller Aktionen der Musiker: ein Streicher greift beispielsweise einen normal notierten Griff, führt den Bogen aber nicht wie gewohnt, sondern parallel zu den Saiten. Die Aktion ist exakt definiert. Das Klangergebnis jedoch enthält durch die "falsche" Bogenführung so viel unkalkulierbare Geräuschanteile, daß es jedesmal etwas anders ausfällt. Schwankende Bläserklänge gehören zu solchen Aktionen, mikrotonale Interferenzen und auch die vielen mehrstimmigen Glissandi.

Neben diesen Faktoren, die einzelne Phänomene betreffen, ist auch die gesamte Architektur des Werks von Unbestimmtheit gezeichnet. Denn die Zeitorganisation des Ganzen ist nicht streng fixiert.

Wieder zieht Jakob Ullmann eine klare Grenze. Er definiert die Zeit nach der Uhr und strukturiert sein Stück um eine in Minuten und Sekunden angegebene Zeitachse. Diese zunächst abstrakte Zeitachse wird auch musikalisch manifest, weil sie mit einer bestimmten kompositorischen Struktur zusammengeschaltet ist, nämlich mit den Parts zweier aus dem Orchester isolierter Streichtrios. Im Gegensatz zu den Aktionen der anderen Instrumente sind die beiden Streichtrios vom Anfang bis zum Ende durchnotiert. Sie sollen relativ unabhängig vom übrigen Orchester spielen und dabei im Vordergrund des Klanggeschehens stehen.

Musik: Streichtrios, 21'13" - 22'24", ca. 1'15"

Die präzise Fixierung der Streichtrios wird durch die Variabilität des übrigen Geschehens kontrapunktiert. Jakob Ullmann hat die Tonhöhen und die Strukturen für jedes Instrument exakt notiert, nicht aber die Zeitpunkte, zu denen diese Strukturen beginnen. Vielmehr definierte der Komponist Zeitintervalle für die Einsätze. Ein solches Zeitintervall kann beispielsweise 10 Sekunden betragen, eine Zeit, innerhalb der der Musiker selbst bestimmt, 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 dann miteinander koordiniert. So entwickelt sich im Rahmen der vorgegebenen Zeitintervalle die

akustische Gestalt des Werkes frei und jedesmal neu und anders. "Komposition für Orchester 2" ist kein stabiles, fest verfügtes Gebäude. Das Stück gleicht eher einem Konstrukt mit vielen elastischen Elementen, mit Dehnungsfugen und Vibrationsflächen.

Auf mehreren Ebenen also irritiert diese Musik den Wahrnehmungsprozeß. Sie entzieht sich damit einer totalitären Rezeption. Sie läßt nicht zu, daß alles, was in ihr steckt, bei einer Aufführung realisiert werden kann. Sie läßt auch nicht zu, daß alles was angeboten wird, aufgenommen werden kann. Sie entgleitet immer wieder dem Zugriff des Hörers, stößt ihn ins Ungewisse und verlangt ihm Anstrengung ab, Hör-Arbeit, um sich zurechtzufinden.

O-Ton Ullmann

Wenn der Hörer also die Möglichkeit hat, mal mehr das zu hören und mehr das zu hören, wenn der Hörer sich also die diese Anstrengung, die es durchaus darstellt, unterzieht, dann hat er schon die Chance, auch eben denk ich mir seinen eigenen Punkt von Wahrnehmung an dem Stück zu finden. Da wär ich sehr froh mit so'ner Situation, wenn der Hörer also wenns für verschiedene Hörer verschiedene solche Punkte gäbe, wo man also seinen eigenen Wahrnehmungsblickwinkel da dran finden kann, möglicherweise auch ändern kann. Und so ähnlich wie ich ja dem Musiker auch nicht genau vorschreiben will, mache zu dem Punkt das und mache zu dem Punkt das, so wärs eigentlich genauso dem Hörer gegenüber, daß dem auch nicht so genau vorgeschrieben wird, höre zu dem Zeitpunkt das, höre zu dem Zeitpunkt das, höre zu dem Zeitpunkt das, sondern es wär ne Chance ner eigenen Bewegung da. Das hat natürlich schon auch Konsequenzen, die die ganze Sache eben als wenig ergreifbar oder festhaltbar erscheinen lassen, nicht Dieses Entgleitende ist natürlich sozusagen ja auch immer wieder der Punkt wo die Arbeit des Hörers losgeht, nicht. Und dann kann's aber eben spannend werden, weil der Interpret und der Hörer und der Komponist mit ner Sache befaßt sind, von der jeder bloß irgendwie nen kleinen Ausschnitt kennt, aber die weder so beim Komponisten aufgeht, noch beim Hörer aufgeht, noch beim Interpretieren aufgeht. Irgendwo ist das da dazwischen. Keiner weiß es so richtig, wo es eigentlich ist und jeder hat so seinen Anteil dran. ca. 1'50''

Nicht alles aber in "Komposition für Orchester 2" ist vage und verschwommen. Es gibt ein Element, daß sich von allen anderen unterscheidet. Es ist ein gleichförmiges rhythmisches Klopfen, das gleich zu Anfang erscheint, immer wiederkehrt und die ganze Partitur durchzieht. Es unterscheidet sich von den anderen Elementen dadurch, daß es niemals an die Grenze der Wahrnehmungsschwelle stößt, sondern immer deutlich zu vernehmen bleibt.

Musik: Klopfen, 29'04" - 30'24"; ca. 1'20''

Der Komponist berichtet, daß er das Klopfen einer Schallplattenaufnahme mit Musik von griechischen Mönchen entnommen habe; diese Mönche verwenden Klopfsignale anstelle von Glocken. Dieser Bezug ist für Ullmann jedoch weit mehr als ein Zitat. Die Übernahme griechischer Musik bedeutet für ihn den Einzug einer bestimmten musikhistorischen Schicht. Auch andere Elemente von "Komposition für Orchester 2" zitieren solche musikhistorischen

historischen Schichten: der Part der beiden Streichtrios ist beispielsweise von georgischer Musik abgeleitet. Ullmann bindet damit sein Komponieren an musikalische Traditionen.

Daß man die historische Gebundenheit des verwendeten Materials nicht hört, ist für Jakob Ullmann genauso wichtig wie die Tatsache ihrer Existenz. Er vergleicht das mit einer Landschaft, mit dem Ort Lalibäla in Äthiopien. Dort in Lalibäla gibt es monolithische, in den Fels gehauene Kirchen, die man beim Überblicken der Landschaft nicht sieht. Dennoch aber sind sie da, und genauso verhält es sich mit der historischen Gebundenheit des Materials in "Komposition für Orchester 2": man hört sie nicht, aber sie ist existent, als subkutanes Sediment von Geschichte.

Jakob Ullmanns Arbeit mit der musikalischen Tradition unterscheidet sich vom Traditionsbezug der sogenannten Avantgarde. Denn für den 1958 geborenen Ullmann ist diese Avantgarde selbst schon eine historische Schicht. Ullmann geht es nicht mehr um das Aufbrechen von Verkrustungen, um das Zerstören verfestigter Strukturen. Er möchte vielmehr das Feld bisher ungehörter Dinge erforschen, möchte herausfinden, was eigentlich alles passiert, wenn ein Ton gespielt wird. Seine Aufmerksamkeit gilt einerseits physikalischen und psychologischen Vorgängen, der ganzen Bandbreite von Nebenklingen neben dem eigentlichen Ton. Zum anderen beschäftigen ihn die kulturellen Bedingungen von Tönen und Tonkonstellationen, also die Bedeutungen, die auf diesen Tonkonstellationen lasten.

O-Ton Ullmann

Die Arbeit die heute für mich wichtig ist zu machen also diese Zustand äh zu reflektieren, daß wir erst mal gar nicht wissen, womit wir eigentlich umgehen, daß wir also gar nicht wissen, was ist ein Ton, was passiert da eigentlich und wenn wir jetzt einzelne Entscheidungen treffen in der Partitur oder dann in dem was hörbar wird, möglichst diese Offenheit relativ lang und relativ weit auszudehnen. Nicht also äh mal zu schauen, was ist denn da was passiert denn jetzt und welche Konsequenzen kann das alles haben. Man kann bestimmte Wege gehen, aber es gibt da noch hundertzwanzig Wege daneben und das ist also mitnichten alles gemacht, sondern da gibt's noch noch unglaublich viele Sachen die überhaupt noch nicht gemacht sind, weil wir einfach aus der westeuropäischen Tradition, aus der wir kommen, uns relativ festgelegt haben, welche Aspekte wir bei Musik besonders wahrnehmen wollen, nicht, Tonkonstellationen beispielsweise oder zeitliche Abfolgen in bestimmtem rhythmischen Modell oder so alle diese Sachen und die ganzen Möglichkeiten was man da auch noch hören kann, die sind vernachlässigt, relativ, nicht oder sind überlagert von von der Fokussierung, die wir halt machen, nicht, und davon wegkommen oder da eine Offenheit herzustellen, das hat also auch dann eben ne historische Dimension, das wir sozusagen das was da alles noch mit unter dieser Decke rumort, auch zu seinem Recht kommen zu lassen. ca. 1'50"

Jakob Ullmanns Komponieren zielt auf Grenzerfahrungen. Seine Arbeit ist diejenige eines Forschers auf unbekanntem Terrain. Der Komponist lotete die Möglichkeiten aus, im Feld zwischen Klang und Stille mit musikalischem Material zu hantieren, es aus seinem urei-

gentlichen Bereich zu entführen und es an der Wurzel seines Wesens zu packen. Das erfordert Methoden jenseits vertrauter Techniken des Tonsetzens.

Sprecher 1

Ich komponiere nicht, um irgendwelche emotionalen Werte zu transportieren, die ich beim Hörer sowieso nicht kalkulieren kann. Und meine eigene emotionale Befindlichkeit ist ohnehin uninteressant. 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.

Offenheit ist die Maxime eines solchen Komponierens. Ullmann entführt den Hörer in eine, wie er selbst sagt, offene Landschaft der Klänge. Es ist ein Niemandsland zwischen Stille und Klang, ein akustisches Dämmerlicht, das sich niemals wirklich erhellt. Da gibt es keinen festen Boden unter den Füßen. Ullmann wagt den Blick in unbekannte Zwischenräume des Klingenden. Die faserig brüchige Struktur von "Komposition für Orchester 2" ist das Resultat eines solchen Komponierens, ebenso ihre nebelhaft verschwommene Erscheinung und ihre elastisch schwingende Architektur. So ist das Werk ein Schritt zu etwas Neuem, nicht allerdings in einem technischen Sinne. Neu sind vielmehr die ungewohnten Hörfahrungen, die "Komposition für Orchester 2" provoziert und die es mittels Hör-Arbeit zu erleben gilt.

Komposition für Orchester 2, letzter Teil bis Schluß.

ENDE

Sendung: DLF, 7.12.1994, 22.05 bis 22.50 Uhr