



JAKOB ULLMANN

fremde zeit · addendum #4

edition RZ 1029

www.edition-rz.de

## Über solo III

*solo III* für Orgel ist in Zusammenhang mit den *solis I* und *II* nach der Begegnung zwischen Cage und Ullmann entstanden. Das Treffen fand statt anlässlich der Veranstaltungsreihe 'Cage in DDR – Berlin', innerhalb welcher Ullmann zusammen mit Nicolaus Richter de Vroe den ersten und damit letzten *Musircircus* von Cage vor der Selbstauflösung der DDR organisiert hat. Alle drei *solis* räumen den Interpreten durch die weitgehende Verwendung von graphischem Material ein erhöhtes Maß an Eigenbeteiligung bei der Gestaltung musikalischer Prozesse ein. *solo III* unterscheidet sich jedoch von den anderen *solis* dadurch, dass das Notenmaterial umfangreicher ist und für die Realisation neben dem Organisten drei Assistenten erforderlich sind. Für eine Ausarbeitung stehen folgende getrennt notierte Materialien zur Verfügung:

- a) Ein Orgelpunkt
- b) Eine axialsymmetrisch angelegte 13-Tonreihe, welche die Abfolge der sehr lange ausgehaltenen Zentraltöne festlegt. Die Zentraltöne bilden den Cantus firmus für die Komposition. Der letzte Zentralton verweist wieder auf den Anfang. Die dazu notwendigen Tasten einer mechanischen Orgel sollen nur minimal gedrückt werden, sodass instabile Klänge zwischen Geräusch und Tonansatz entstehen. Was sich beim Einschwingvorgang eines Klanges im Bruchteil einer Sekunde vollzieht, wird hier zeitlupenartig auf die Gesamtdauer der Komposition ausgedehnt.
- c) Zwei aus vielen kleinen Segmenten bestehender Strukturverläufe, die in ihrer Tonkombinatorik den Ablauf der Zentraltöne widerspiegeln. Der eine von beiden ist rhythmisch durchstrukturiert, der andere soll so schnell wie möglich gespielt werden und hat eine äußerst leise Hintergrundschicht, die von klar definierten Tonhöhen der zweiten Struktur ausgeht, diese aber in chaotische Wirbel, in eine Art Klangstaub überführt. Der Schnitt, der die Hintergrundgeräusche des Raumes von den komponierten Strukturen trennt, erscheint durchlässig.
- d) Farbige Graphiken, welche die Gestaltung der Zentraltöne und den Einsatz sowie die Dauer der beiden Strukturabläufe mittels einer variabel darüber gelegten Zeitachse regeln.

*solo III* hat im Unterschied zu den unbestimmten Kompositionen von Cage, die zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen kommen können, eine erkennbare Physiognomie. Diese ist einerseits geprägt durch eine extrem leise Lautstärke, die zum intensiven Hinhören einladen will, andererseits durch einen vielschichtig gerichteten Prozess in der Tonhöhenkonstruktion und der Gestaltung der Klangfarben. Den Aufführungsanweisungen gemäß gibt es im Bereich der Klangfarben der Orgel eine Tendenz zur zunehmenden Ausdifferenzierung, besonders bei der Gestaltung der Zentraltöne. Die vorliegende Aufnahme beginnt nach einem Luftgeräusch mit einem lückenlos registrierten Plenum der Orgel, welches graduell über diverse Zwischenregistrierungen abgebaut wird bis auf ein einzelnes Register am Schluss. Gegenläufig zu dieser Tendenz erscheinen die Zentraltöne zunehmend in immer gegensätzlicheren Klanglagen. Die geforderten Tastendruckvarianten führen dabei zu Klangverfremdungen im Pianissimo, die im Verlauf an Stabilität verlieren. Damit dieser Prozess deutlich werden kann, ist schon die Wahl des Instrumentes und des Raumes wesentlicher Bestandteil der Ausarbeitung von *solo III* und dessen Interpretation. Die spätbarocke Holzhay-Orgel der Abteikirche Neresheim mit ihren ausgeprägt charakteristischen Klangfarben der einzelnen Register war in diesem Zusammenhang besonders geeignet, um hintergründige, eigentümlich komplexe Klangzustände zu generieren. Alle auf der Aufnahme hörbaren Klänge entstanden ohne elektronische Klangtransformationen irgendwelcher Art und sind Resultat von Überlagerungen verschiedener chaotischer Schwingungsverläufe innerhalb der Pfeifen und Windkanäle des historischen Instrumentes. Auf Grund der Aufführungsanweisung, „jede Form von Ausdruck ist strikt zu vermeiden“, bestand bei der vorliegenden Interpretation die Aufgabe auch darin, mit Hilfe des Tastendrucks und durch Wahl geeigneter Register jene instabilen Zustände zu erzeugen, die es ermöglichen, dass das Instrument und seine Klangfarben selber in einer fremden Weise sprechen können. Dabei reduzierte sich der Gestaltungsspielraum beim Tastendruck im Verlauf des Werkes für die Ausführenden bis auf ca. einen Millimeter.

Damit diese schwer steuerbaren Vorgänge überhaupt Teil einer Komposition werden können, verwendet Ullmann u.a. farbige Graphiken. Diese sind in diesem Zusammenhang eine präzise Notationsform. Sie ermöglichen es, dass die Klangvorstellung des Interpreten und das instabile Klangverhalten der Orgel in ein gegenseitiges, reaktives Abhängigkeitsverhältnis treten können, welches die kompositorische Absicht bei *solo III* widerspiegelt.

So geben die Graphiken Ullmann die Möglichkeit, einer Vorstellung von Musik nahezukommen, in der alle relevanten Parameter, die in der europäischen Musikgeschichte seit dem Beginn komponierter Mehrstimmigkeit in ein skaliertes Ordnungsmuster gebracht worden sind, in ein stufenloses Glissando zu überführen,

wenn nicht gar zurückzuführen. Damit wird die Orgel, die aufgrund ihrer Tastaturanordnung klar abgestufte Tonhöhen erzeugt und deshalb das Schlüsselinstrument für die Entwicklung westeuropäischer Mehrstimmigkeit gewesen ist, zum Blasinstrument. Beide Seiten des Instrumentes werden in *solo III* in einen strukturellen Zusammenhang gebracht.

Die eher traditionell notierten auskomponierten und von den Zentraltönen abgeleiteten Strukturverläufe verweisen auf die Tradition der Orgel als Tasteninstrument. Das Blasinstrument Orgel lässt hingegen innerhalb der Klangfarben der jeweiligen Zentraltöne, die sich wie ein lang gezogener Cantus firmus ohne Kontrapunkt durch das Stück ziehen, eine andere, aleatorische, nicht verfügbare Polyphonie des Gleitens jenseits aller Systeme aufscheinen.

Während der Interpret bei einer indeterminierten Komposition von Cage im Verlauf der Ausarbeitung eher die Rolle eines Ausführenden inne hat und die Ergebnisse der Zufallsoperationen akzeptieren muss, hat der Interpret bei *solo III* die Vorgehensweise so zu wählen, dass die vorgegebenen Materialien in einen strukturell sinnfälligen Bezug treten können.

Aus diesem Grund ist das Gedächtnis nicht suspendiert: Mögen die lang liegenden Zentraltöne zwar beim Hören den zeitlosen Augenblick in den Mittelpunkt rücken und der Null-Zeit eines Cage nahekommen, so verweisen sie doch auch auf die schnell huschenden Klanginseln, die jederzeit auftauchen können und in sich wiederum in komprimierter Form die Gesamtstruktur widerspiegeln.

Cage hat mit seinen Werken *4'33* und *Variations I* den musikalischen Raum bis zur Totale hin geöffnet. Dieser leer gewordene Raum wird in *solo III* durch den auf das Klangphänomen hin komprimierten Cantus firmus gefärbt und behutsam neu strukturiert. Andeutungsweise erscheinen Restbestandteile europäischer Musikgeschichte, werden kurz Gestalt. Tonkombinationen, die eng und zugleich lose mit dem Cantus firmus verbunden sind, verdichten sich und lösen sich in musikalischen Staub an der Grenze der Wahrnehmung auf, als „zeichnenhafte Spuren einer Vergangenheit, deren Zukunft noch nicht abgegolten ist“ (Ullmann).

Die Mindestdauer von *solo III* beträgt 25 Minuten. Die vorliegende Aufnahme hat eine Aufführungsdauer von 66 Minuten, wodurch sich der Charakter der Komposition erheblich wandelt. Die damit verbundene zeitliche Dehnung führt zu ausgeprägt zeitlupenartigen Veränderungen der Klänge, die manchmal die Schnittstelle zwischen Stillstand und Bewegung erreichen und diese auflösen. Die lang andauernden Prozesse am Beginn des Stückes bieten deshalb dem Hörer eine Hilfe, die eigene Wahrnehmung auf die Zeit- und Strukturverläufe innerhalb der Komposition einzustellen.

Neben den Assistentinnen an der Orgel ist Gerd Matka zu danken, ohne den die vorliegende Version von *solo III* nicht hätte realisiert werden können.

*solo III* beginnt mit Luftgeräuschen der Orgel. Es empfiehlt sich deshalb, ab ca. 2 Minuten nach Beginn die Lautsprecheranlage so einzustellen, dass das Raumgeräusch der Aufnahme gerade verschwindet.

Hans-Peter Schulz

## Die parabel vom zurückweichenden ufer

Hinter dreimal sieben bergen liegt ein land, „Reich der Zehntausend Seen“ genannt, die bekannt sind als der „Grosse“, der „Zweitgrösste“, ..., der N-te usw. bis zum 1000sten. Gross ist ein kartographisch nicht erfasster see oder vielmehr ein weiter ozean, wenigstens 1600 meilen im durchmesser. Die breite des N-ten beträgt  $[N \text{ hoch } (-0.8)]$  und so die des kleinsten 1 meile. Aber alle seen sind ständig von dunst bedeckt, so dass man unmöglich weiter als eine meile sehen kann. Das land enthält keine wegweiser, und es gibt keine bewohner, die dem reisenden helfen können. Wenn ein reisender, der an den mathematischen erwartungswert glaubt, an einem unbekanntem ufer steht, dann weiss er, dass vor ihm *im mittel* 5 meilen wasser liegen. Hat er sein ziel nach *m* gesegelten meilen noch nicht erreicht und berechnet die neue zu erwartende distanz zum nächsten ufer, so kommt er auf den wert *5m* meilen. Wohnen geister in diesem see, die *das ufer tatsächlich wegrücken?*

(Benoît Mandelbrot, Die fraktale geometrie der natur, verlag birkhäuser (basel und boston) 1987, s. 358 f)

photos: barbara wieland und hans lorenzen - aufgenommen während der proben

