

## Der Weg, den er gewandelt ...

... sah auch Unmut und Zerrissenheit<sup>1</sup>

Ende der sechziger Jahre war die Situation für jene Komponisten in der DDR eher kompliziert, die ausgefahrene Gleise verließen und sich ernsthaft mit *den* Kompositionstechniken auseinandersetzen wollten, die sich anderweitig durchaus bereits als entwicklungsbestimmend erwiesen hatten. Problematisch war dabei nicht nur der kulturpolitische Horizont, sondern auch der Mangel an entsprechend kompetenten Interpreten für diese neue Musik. Der Prozess der frühen Selbst-erkundung, nicht zuletzt aufgrund von Vorlieben und Intuition oder vom Anspruch, war bei Goldmann Anfang der 60er Jahre bereits weit fortgeschritten, denn die drei frühen *Essays* verweisen deutlich auf eine Entwicklung, die sowohl Kontinuität als auch Neuorientierung verrät einschließlich der daraus entstandenen Gegenwehr. Anfang der sechziger Jahre hatte Goldmann das Phänomen »Cluster« für sich entdeckt, nämlich das Auseinandernehmen respektive Zusammenfügen von Klangballungen, das Kombinieren unterschiedlicher Klangfelder und deren innere Bewegung und Dynamik, und dabei galt sein Augenmerk vor allem der Darstellung von Massenereignissen und die Arbeit mit Intervall-Feldern, die ihn zeitlebens immer wieder beschäftigt hat. Beim Umgang mit Clusters war er möglicherweise einer Mode aufgesessen. Cluster auf dem Klavier waren für ihn etwas Fürchterliches. Eine spezielle Variante von Clustern hingegen fand er spannend, nämlich orchestral gesplittete Cluster mit interner Dynamisierung. Die *Apparitions* von György Ligeti hatte er im Radio gehört, sehr viel später, 1993, hat er sie dann in Hamburg dirigiert, und bei der Gelegenheiten ergaben sich zwangsläufig ausgiebige Gespräche mit György Ligeti.

Mit der Komposition des *Essay III* war Goldmanns Entwicklung so weit vorangeschritten, dass er sich dem Projekt einer Sinfonie zuwenden konnte. So sind denn auch vornehmlich der *Essay III*, aber auch die *1. Sinfonie*, um es mit den Worten von Pierre Boulez auszudrücken, eine

*Manifestation der Geschichte durch das Individuum und Zeugnis des Individuums, das bewusst seinen Ort in der Geschichte markiert, sich gegen seine Vorläufer auflehnt, im »Erbe« – einem Prozess, den es überhaupt nicht geprägt hat – keine adäquate Ausdrucksweise für seine Weltsicht findet: So sehr ist es durch die Umstände, die es umgeben und bestimmen, festgelegt und auf sich selbst verwiesen.<sup>2</sup>*

Zweifelsohne kannte Goldmann auch die *Atmosphères* für großes Orchester von 1961, wo clusterartig Melodie und Rhythmus zu einem massiven Klangrausch verschmelzen. Ebenso war ihm die Clusterstudie *Threnos. Den Opfern von Hiroshima* von Krystof Penderecki aus dem Jahr 1961 geläufig, wobei ihn die Gebilde der schwarzen Balken nicht interessierten. Goldmanns Interesse galt vor allem den vielen Möglichkeiten des Kombinierens von unterschiedlichen Klangfeldern innerhalb des fünfoktavigen Klangraums.

---

<sup>1</sup> Nach Nikolaus Lenau, »Die Albigenser« *Schlüßgesang*.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, *Leitlinien*, Gedankengänge eines Komponisten, Kassel 2000, S. 321.

Ebenso interessierte ihn die innere Bewegung solcher Klangaufschichtungen mittels Dynamik, indem einzelne Instrumente dynamisch angehoben werden und wieder verschwinden oder intern rhythmisch artikuliert werden, aber auch durch Klangfarbenwechsel.<sup>3</sup>

Der *Essay I* ist jenes fundamentale Werk, in dem Goldmann gewisse Kompositionsprinzipien aus den Werken von György Ligeti ableitet und sie für sich auf ganz eigene Weise nutzbar macht. Klänge, Klangballungen, ihre verschiedenartigen Schichtungen, Verdichtungen und internen Bewegungen, das alles sind Erarbeitungen, die in den folgenden Werken – quasi bis an sein Lebensende – in unzähligen Abwandlungen Teil seines Personalstils werden. Der Registereindruck und der Dissonanzcharakter sind durch Lage sowie Dichte und Breite der Tone-Clusters, wie der Erstanwender Henry Cowell (1897-1965) sie nannte, veränderbar. In ihnen verbergen sich ungeahnte Mutationsmöglichkeiten, aus denen Goldmann für seinen *Essay I* reichlich geschöpft hat. Die Partitur von *Essay I* ist noch bis in alle Details exakt ausnotiert.

Bereits im *Essay II* von 1968 ist eine Gegenüberstellung innerhalb von Ereignissen, die nicht mehr exakt ausnotiert, sondern viel stärker darauf orientiert sind, dass ein Orchester schon rein optisch verdeutlicht, dass hier jeder Musiker plötzlich seine eigene Stimme, also etwas anderes spielt, doch unter bestimmten Voraussetzungen. Vergleichbar mit einer Demonstration, wo viele Menschen für eine Sache laufen, aber eben nicht im gleichen Schritt, aber alle für eine bestimmte Sache.

Sein wissensdurstiges Privatinteresse für Musikwissenschaft führte dazu, dass er Stücke schreiben wollte, die versuchen, bestimmte Sachen gewissermaßen wissenschaftlich zu objektivieren. Und dafür benötigte er die Form des Essays, in der er alles, was in ihm gärte, umsetzen konnte in eine objektive Gestalt. Deshalb wählte er für seine frühen Werke den unverfänglichen Titel *Essay*: den ersten nennt er *Progressionen* (1962), drei weitere Essays folgten 1964, 1968 und 1971.

### Essay III

Der *Essay III* war ein Auftragswerk des Theaters Stralsund. Der ihm befreundete Dirigent Hans-Peter Richter, der die Komposition am 1. November 1971 uraufführte, hatte sich seines Studienfreundes erinnert und Goldmann

*einen Vertrag zukommen lassen, der – für unsere Verhältnisse – ungewöhnlich gut ist, so dass ich mich verpflichtet fühle, etwas Anständiges zu liefern (...). Das einzig Ärgerliche daran ist, dass auf diese Weise H-P. Richter aber Gefahr läuft, Schwierigkeiten zu bekommen – denn wenn ich etwas Anständiges machen will, werden alle Überlegungen, wie man den üblichen Schwierigkeiten aus dem Wege gehen kann, nur hinderlich. Eine verteufelte Situation – aber frisch drauflos: (...) er dürfte also genau wissen, worauf er sich da einlässt!*<sup>4</sup>

Peter Gülke, der den *Essay III* im September 2019 in Brandenburg aufgeführt hat, verweist mit viel Gespür für den *Essay III* auf ein Gedicht des Romantikers Joseph von Eichendorff (1788-1857), das dieser vor circa 120 Jahren geschrieben hatte: *Schlaf ein Lied in allen Dingen*. In Goldmann, schreibt Gülke in seinem Einführungstext für das Programmheft, hatte Eichendorff *einen so leidenschaftlichen wie scharfsinnigen Anwalt*.<sup>5</sup> Und wer kennt es nicht, dieses romantische Gedicht, dessen Aktualität nahezu mit Händen zu greifen war, wenn man es nur vollständig las:  
*Schlaf ein Lied in allen Dingen, /Die da träumen fort und fort. /Und die Welt hebt an zu singen, Trifft du nur das Zauberwort.*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Reiner Kontressowitz, *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021, S. 19.

<sup>4</sup> Aus einem von Lina Goldmann dankenswerterweise zur Verfügung gestellten Brief Friedrich Goldmanns vom 30.05.1971 an seinen Studienfreund und Kapellmeister Hermann Werner. (s. Anm. 3, S. 61 f.).

<sup>5</sup> Peter Gülke, *Friedrich Goldmann. Essay III für Orchester*, Einführungstext im Programmheft der Aufführung vom 13. September 2019 im Brandenburger Theater.

<sup>6</sup> Joseph von Eichendorff, *Werke*, Leipzig 1941, S. 64.

Friedrich Goldmann musste noch fast zwanzig Jahre auf das Zauberwort, auf die dann wirkmächtige, Geschichte schreibende Losung warten, mit der die Menschen in Berlin, Leipzig und an anderen Orten auf die Straße gingen.

„Wie Beethoven, in der Nachbarschaft von Aufklärung und Revolution aufgewachsen, sich als deren Botschafter gegenüber den Wiener Phäaken verstand, so die meisten Künstler der DDR gegenüber bornierten Ideologen (...). Goldmann und seine Freunde mussten sich oft in sarkastischen Humor retten; glücklicherweise hatten sie prominente, unbelangbare Bundesgenossen wie Paul Dessau und Heiner Müller.“<sup>7</sup>

*Komm ins Offene, Freund* beginnt das Gedicht *Der Gang aufs Land* von Friedrich Hölderlin (1770-1843), auf das Peter Gülke in seinem Einführungstext, wohl wiederum nicht ohne Grund, mit den ersten vier Worten hinweist.

*Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein wenig heute  
Nur herunter und eng schließt der Himmel uns ein. (...)  
Trüb ist's heut, es schlummern die Gäng und die Gassen und fast will  
Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit.*

Und weiter heißt es im Gedicht:

*Denn nicht Mächtiges ist 's, zum Leben aber gehört es,  
Was wir wollen, und scheint schicklich und freudig zugleich.  
Aber kommen doch auch der segenbringenden Schwalben  
Immer einige noch, ehe der Sommer, ins Land.  
Nämlich droben zu weihn bei guter Rede den Boden,  
Wo den Gästen das Haus baut der verständige Wirt; (...)*<sup>8</sup>

Ins Offene zu gehen, entfesselt ins Freie, *frisch drauf los* (s. o.) war wohl auch Goldmanns angestrebter Gedanke, als er den *Essay III* komponierte.<sup>9</sup>

Bereits hundert Jahre bevor Friedrich Goldmann seinen ersten *Essay für Orchester* komponierte, hatte einer der bedeutendsten französischen Lyriker, Charles Baudelaire (1821-1867), *das Transitorische, das Flüchtige, das Kontingente (...)* als zentrale Eigenschaften der Modernität<sup>10</sup> bestimmt. Auch für Friedrich Goldmann wurde dies zunehmend von Bedeutung und manifestierte sich in den 90er Jahren unter anderen in den *Klangzonen* für Orchester und der Kammermusik-Trilogie ... *fast erstarrte Unruhe I, II und III* ....

Seit September 1962 war Friedrich Goldmann Meisterschüler bei Rudolf Wagner-Régeny, nachdem er sein Kompositionsstudium an der Musikhochschule in Dresden frühzeitig abgebrochen hatte. Als ehemaliger Kruzianer war er mit den Werken von Johann Sebastian Bach, Heinrich Schütz und anderen vertraut. Bei seinem Mentor Rudolf Wagner-Régeny an der Akademie der Künste in Berlin und dem anschließenden Musikwissenschaftsstudium an der Humboldt-Universität wird sich sein Horizont gewaltig erweitert haben. Goldmann hatte einen hellwachen Geist und eine ungewöhnlich schnelle Auffassungsgabe, und er kannte inzwischen die kompositorischen Meisterwerke der Vergangenheit und seiner Gegenwart, soweit sie für ihn als Partitur oder auf Tonträgern verfügbar waren und sein Interesse geweckt hatten. Ob nun Vorbilder oder Leitbilder mag dahingestellt sein, doch wurden Werke von György Ligeti, Bruno Maderna, Pierre Boulez, Jannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Luigi Nono und Helmut

<sup>7</sup> Peter Gülke, *Friedrich Goldmann. Essay III für Orchester*, (Anm. 6).

<sup>8</sup> Friedrich Hölderlin, »Der Gang aufs Land« in *Werke in einem Band*, München 1990, S. 125.

<sup>9</sup> Ausführliche Analysen zu den *Progressionen* und den drei *Essays* in: Reiner Kontressowitz, *Der Weg zur »5. Sinfonie«* (Anm. 3), S. 21-80.

<sup>10</sup> Wolfram Eilenberger, *Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*; Stuttgart 3/2020, S. 330.

Lachenmann für Goldmann interessant, weil diese Komponisten der musikalischen Avantgarde in ihren Werken Neuland betreten hatten, und dieses Handwerk sich anzueignen, war er intensiv bestrebt. Aber er studierte ebenso gründlich die Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler, Claude Debussy und Maurice Ravel und formte daraus seine persönliche, stark gestische und streng durchdachte, kontrastreiche Ausdrucksweise. Die Spannung zwischen den beiden Polen, der traditionellen Formenwelt und der avancierten Strukturierung, prägt die Musik Goldmanns. Sein ständiger Wille, sich in den Sturm des radikalen Fragens zu stellen, sein permanent dort suchender Mut, wo ihn möglicherweise ein bodenloser Abgrund erwartete, hatte Momente höchster Spannung zur Folge. Diese, seine Haltung führte ihn zur emphatischen Bejahung von Ausnahmezuständen in seinen Kompositionen, alternativlos verlangte sie seine echten Entscheidungen wie etwa im *Essay III*. Es beschäftigte ihn, wie eine dem heutigen Entwicklungsstand des gesellschaftlichen Lebens gerecht werdende sinfonische Musik beschaffen sein könnte oder sollte, die sich möglichst produktiv verhält und solch produktives Verhalten auch auf Seiten der Hörer fordert. Der Versuch einer möglichen, durchaus progressiven Antwort mochte dieser *Essay III* sein mit einer aktiven Grundhaltung, die vor Widersprüchen und Konflikten – und seien sie noch so stark – nicht ausweicht.

### Sinfonien

Ein solches Werk ist auch die *Sinfonie I* von 1973.<sup>11</sup> Die Viertonfolgen des B-A-C-H-Motivs liefern ihm ein kontingentes Material, das seit Anton Webern häufig verwendet wurde. Mit großer produktiver Leidenschaft und im Bewusstsein der bedeutenden Geschichte der Gattung erprobt er die Tragfähigkeit einer Form und reflektiert spannungsreich und widerspruchsvoll das aktuell Zeitgemäße.

*Dass ich mich von Zeit zu Zeit mit tradierten Gattungen wie Sonate oder Sinfonie abgegeben habe, hat seinen Grund zunächst darin, dass diesen Gattungen in unserer Gesellschaft ein außerordentlicher Wert beigemessen wird. Nun teile ich diese Auffassung nicht so ohne weiteres, und daher ist meine SINFONIE I (1972/73) so etwas wie ein kritischer Beitrag zu dieser Gattung in unserem Lande. Nicht, dass dieses Stück auf Parodie oder Karikatur angelegt wäre; der Anspruch der Gattung ist durchaus ernstgenommen, nur nötigten mich zeitgenössische musikalische und ganz allgemein gesellschaftliche Erfahrungen immer wieder, das übernommene konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen. Auf diese Weise entsteht ein »dissonant« brüchiger Ablauf, der am Schluss drastisch »aufgelöst« wird: es bleiben nur noch isolierte Restbrocken übrig.*<sup>12</sup>

Bei der 2. *Sinfonie* von 1976 interessierte Goldmann weniger der Bezug auf die Konventionen der Gattung, der spielte nur eine untergeordnete Rolle.

*Vielmehr ging es darum, einen aus den gewählten materialen und strukturellen Dispositionen hervorgehenden eigenständigen homogenen Ablauf herzustellen. (...) Bei der Arbeit an diesem Stück habe ich mich gegen solche Möglichkeiten des Bezugs zum Überkommenen, so wenig sie mich vordergründig interessierten, auch nicht sonderlich gewehrt, sofern sie aus den spezifischen Bedingungen des Stücks entstanden.*

Aber es gab noch einen anderen Grund, warum sich Goldmann gelegentlich auf die Beschäftigung mit tradierten Gattungen eingelassen hat.

*Mich interessiert die Möglichkeit, mehrere Bezugsebenen für ein Stück zu schaffen. Die Gefahr hierbei ist, wenn als eine dieser Bezugsebenen tradierte Gattungen fungieren, dass deren*

---

<sup>11</sup> Eine ausführliche Analyse in: Reiner Kontressowitz, *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020, S. 53 ff.

<sup>12</sup> Friedrich Goldmann in: Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR. 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 35.

*Schwerkraft sich als so stark erweist, dass die anderen verdeckt oder bestenfalls als störend empfunden werden. .... Jedenfalls habe ich keinen Ehrgeiz, im überlieferten Sinne als Sinfoniker zu gelten.“<sup>13</sup>*

Goldmann schrieb die 3. *Sinfonie* in drei Sätzen 1986 und die 4. *Sinfonie* in vier Sätzen 1988 und zwanzig Jahre später im Auftrag des Konzerthauses Berlin ein Werk mit dem Titel *quasi una sinfonia*. Eine 5. *Sinfonie* hatte er geplant, konnte sie aber nicht mehr realisieren.<sup>14</sup>

So hatte sich die tradierte Gattung der Sinfonie dank ihrer Schwerkraft doch nicht aus Goldmanns Arbeitsplanung verdrängen lassen. Auf einem Symposium 2001 in Weimar kommt Goldmann noch einmal auf das Phänomen »Sinfonie« zurück:

*Ich habe manchmal wirklich geglaubt, Sinfonien schreiben muss doch etwas mit der DDR zu tun gehabt haben.<sup>15</sup>*

Das Thema im ersten Satz, einem Sonatenhauptsatz, der 1. *Sinfonie* ist dreiteilig gegliedert.



NB 1: 1. *Sinfonie*, Thema mit den Motiven a (T. 1), b (T. 2) und c (T. 3, 4). © 1974 by Edition Peters.

Goldmann verwendet für die beiden Hauptmotive a/b zwei Viertongruppen, transponiert und permutiert das erste, aus der allbekannten Grundreihe B-A-C-H, ein Verfahren wie es Anton Webern zum Beispiel im Streichquartett Opus 28 praktiziert. Als gewissermaßen Modell für die *Sinfonie* galt Goldmann die *Sonate für Bläserquintett und Klavier* aus dem Jahr 1969.

Die strukturelle Dichte, beruhend auf die sparsame Verwendung des musikalischen Materials, ist etwas Wesentliches in Goldmanns Werken der 70er Jahre. Dieses und die wechselnden Metren sind Merkmale, die möglicherweise auf die Ästhetik Boris Blachers verweisen, ebenso auch die über weite Strecken orchestrale Transparenz. Goldmanns Wissensdurst war geradezu unersättlich, was er sah, was er hörte, alles wurde von ihm begierig aufgenommen und verarbeitet. So ist es auch nicht verwunderlich, dass er in der wohl bedeutendsten der orchestrale Traditionenformen, der *Sinfonie*, die aktuell größten Ereignisse der Menschheitsgeschichte, die Landung auf dem Mond im Jahre 1969 und den Start einer die Erde umkreisenden Langzeit-Orbitalstation (russisch DOS), der Saljut 1, im April des Jahres 1971, verarbeitet. Kein geringeres Thema ist vorstellbar, das der ungeheuren Spannung im II. Satz der 1. *Sinfonie* gedanklich zu Grunde liegen könnte. Und so hat der Beginn des II. Satzes (Lento) in der Tat etwas von einem »Mare Tranquilitatis«, aber nicht von einem terrestrischen, sondern von einem lunaren, nämlich dem, bei dem die Landefähre »Eagle« mit den Astronauten Neil Armstrong und Edwin Aldrin 1969 auf dem Mond aufsetzte. Allein der überlange (ca. 20‘‘), eine ungeheure Leere, einen unendlichen Weltraum evozierende ton e<sup>2</sup>, entführt uns weit weg von allem Irdischen.

Natürlich haben wir es hier nicht mit einer sinfonischen Dichtung à la Franz Liszt oder Richard Strauss zu tun, der ein solch beschreibendes Programm unterlegt ist, sondern es sei einzig darauf verwiesen, welche zwei Bedeutungsfelder Goldmann hier vermutlich zusammenbringt, ohne sich diesbezüglich je geäußert zu haben: die Aktualität außergewöhnlichen weltpolitischen Geschehens mit der bedeutungsschweren, tradierten Form der Sinfonie. Allerdings bestärkt uns Goldmann in

<sup>13</sup> Ebd., S. 35 f.

<sup>14</sup> Vgl. Reiner Kontressowitz, »Pläne zu einer 5. Sinfonie« in: *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«* (Anm. 3), S. 136.

<sup>15</sup> Albrecht von Massow, »Gespräch mit Friedrich Goldmann«, in: Michael Berg, Albrecht von Massow, Nina Noeske (Hrsg.), *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, Köln Weimar Wien 2004, S. 171 f.

gewissem Sinne in unserer Auffassung, da er den zweiten Satz als eigentlichen Zentralsatz bezeichnet.<sup>16</sup>

In einem Einführungstext von 1975 schreibt Goldmann über seine 1. Sinfonie:

*Das generelle kompositorische Problem eines solchen Stückes ist ja, inwieweit jenes Schema nicht nur von außen den konkreten Ereignissen aufgesetzt, sondern vor allem durch diese erzeugt wird. Dies verweist auf die auch diese Sinfonie bestimmende Dialektik zwischen dem gewaltigen Anspruch der Gattung und dem Bewußtsein von dessen Unangemessenheit gegenüber dem heutigen Entwicklungsstand von Gesellschaft und Musik. Jedoch bestimmt ein Moment von Skepsis das Klangbild dieser Sinfonie, und zwar durch Härte und Distanziertheit.*<sup>17</sup>

Nur wenige Jahre später schreibt Goldmann sein wiederholt gespieltes Stück für die Kammerbühne *R. Hot bzw. Die Hitze*, Opernphantasie in über einhundert dramatischen, komischen, phantastischen Posen aus den Jahren 1972-1974 nach dem Stück *Der Engländer* von Johann Michael Reinholt Lenz, zu dem Thomas Körner das Libretto schrieb. Erzählt wird darin der mühevolle Selbstfindungsprozess eines jungen Engländers, seine Erziehung zu selbständigem Denken und eigenverantwortlichem Handeln, und der Entfremdungsprozess von Individuen aus einer gesellschaftlichen Zwangssituation heraus.

### Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen

*Der Umgang mit wechselnden Hierarchien zu üben ist notwendiges Training in Sachen Demokratie, obschon in einem bescheidenen, eng umgrenzten Feld, nämlich der Realisierung Neuer Musik in mehr oder weniger kammermusikalischer Besetzung. Dass solche Versuche Modellcharakter für die Gesellschaft als Ganzes anzunehmen vermöchten, wäre gewiss eine übertriebene Erwartung (sie mögen übrigens darauf abzielen), aber im bescheidenen Bereich musikalischer Interpretation dürften derartige Versuche außerordentlich bedeutend sein.*<sup>18</sup>

Ende der 70er Jahre entstehen mehrere Solokonzerte: 1977 das Konzert für Posaune für den Posaunisten und Komponistenkollegen Friedrich Schenker und die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« in Leipzig, das auch von anderen Interpreten erfolgreich aufgeführt wurde. Im gleichen Jahr komponiert Goldmann das Konzert für Violine und Orchester für Peter Tietze, den Konzertmeister der Komischen Oper Berlin.

1978/79 schreibt Goldmann das Konzert für Oboe und Orchester für den Leipziger Oboisten Burkhard Glaetzner, der das anspruchsvolle Konzert sehr häufig gespielt hat, übrigens auch andere Interpreten. Und 1979 entsteht im Auftrag des Gewandhausorchesters das Konzert für Klavier, das der Pianist Bernd Casper 1981 unter Kurt Masur uraufführte.

Das Thema wechselnder Hierarchien spielt im Posaunenkonzert<sup>19</sup> eine wichtige Rolle. *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen* nennt Goldmann die kammermusikalische Komposition. Die Besetzung entspricht der Standardbesetzung der Gruppe: *Gruppe I*: Flöte, Englisch Horn, Viola, Kontrabass (4 Instrumentalisten), *Gruppe II*: Oboe, Violoncello, Klavier (3), *Gruppe III*: Schlagzeug (2 Spieler) (2), *Soloposaune* (1). Bereits der Titel verweist auf drei Instrumentalgruppen. Die jeweilige Gruppe ist so gebildet, dass die Musiker ihren ganz persönlichen Ehrgeiz und ihre Fähigkeiten ausspielen können. In diesem kammermusikalischen Solokonzert wird neben der zentralen Frage eines abgestimmten Miteinanders in den Gruppen auch die nach den komplexen

<sup>16</sup> Friedrich Goldmann in: Frank Schneider, *Momentaufnahme*, Notate zu Musik und Musikern in der DDR, Leipzig 1979, S. 383.

<sup>17</sup> Ebd., 382 f.

<sup>18</sup> Burkhard Glaetzner/Reiner Kontressowitz (Hrsg.): *Spiel-Horizonte*. Gruppe Neue Musik Hanns Eisler 1970-1990, Leipzig 1990, S. 19.

<sup>19</sup> Eine ausführliche Analyse in: Reiner Kontressowitz, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014, S. 30 ff. u. 155 f.

Wechselwirkungen der Gruppen untereinander und besonders zwischen dem Solisten und den drei Gruppen behandelt.

NB 2: *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen*. © 1978 by Edition Peters.

Dieses Posaunenkonzert ist nicht im landläufigen Sinne für einen herausgestellten Virtuosen geschrieben, sondern für ein Mitglied der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«, und da alle Musiker höchsten technischen Anforderungen genügen, stellt Goldmann ihn neben den drei Gruppen als Solisten heraus, ein Gleicher unter Gleichen. Andererseits aber charakterisiert Goldmann die Individualität des zum Posaunensolisten ernannten Komponistenkollegen Friedrich Schenker und

*dessen zu dieser Zeit hochexpressionistisches Denken in Bezug auf die Strukturen, die sich oft an der Grenze des physisch Machbaren und psychisch Verkraftbaren bewegen. Goldmann kommt hier der Mentalität Friedrich Schenkens sehr weit entgegen.*<sup>20</sup>

Das Posaunenkonzert ist einsätzig, in seiner Form jedoch deutlich dreigeteilt, ein Posaunensolo trennt jeweils die Teile Andante, calmo – Allegro molto – andante voneinander. Die numerisch gesteuerte Gruppe I dominiert den ersten Teil. Sie beeindruckt durch ihre Variationsvielfalt im Akkordaufbau. Man wird an die schleichenenden Akkorde im *Central Park in The Dark* von Charles E. Ives erinnert. Offenbar kannte Goldmann auch die *Psalmensinfonie* von Igor Strawinsky, ebenso die *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 von Anton Webern aus dem Jahre 1909. Im Posaunenkonzert weben die tendenzlos ausgehörten, stets im Gleichgewicht befindlichen Akkordfolgen der Gruppe I ein dichtes Netz von sozialem Miteinander. Anfänglich nur durch Schlagzeug-Geräusche sekundiert, werden diese alsbald zu einer aggressiven Bedrängnis. Gemeinsam mit der Gruppe II attackieren sie die Gruppe I, die ihre Nuancierung der statischen

<sup>20</sup> Kontressowitz, *Fünf Annäherungen* (Anm. 20), S. 155 f.

Qualität aus dem Wechsel der Tonlagen gewinnt. In den Gruppen II und III regt sich Widerstand gegen die Dominanz der Gruppe I. Im Mittelteil wird die Gruppe II bestimmt und konzertiert mit dem Solisten. Schließlich beginnt ein fulminanter Wettstreit zwischen den drei Gruppen und dem Solisten. Im Teil III nun gleicht die soziale Repräsentanz der drei Gruppen einer friedlichen Koexistenz. Das hierarchische Gerangel im Teil II hat sich als nützlicher Entwicklungsprozess erwiesen, der über die Bewältigung der krisenhaften Konflikte zu sozialer Reife führte. Im Posaunenkonzert geht es offensichtlich sowohl um die Gruppen-Entwicklung als auch um die *wechselnden Hierarchien* unter den drei Gruppen beziehungsweise den Gruppen und dem Solisten. Goldmann sprach in diesem Zusammenhang vom *notwendigen Training in Sachen Demokratie*<sup>21</sup>.

Gemessen an den Vorbildern Jannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez mag Goldmanns bescheidene Vorsicht gerechtfertigt erscheinen, wenn er mahnt, Begriffe wie »mathematisch-strukturell fundiert«, nicht über zu bewerten, wenngleich der Sachverhalt sich in seinen Werken dennoch Respekt heischend darstellt.

Andeutungsweise sei auf das Beispiel des ersten Satzes des Oboenkonzertes verwiesen. Goldmann verwendet im 5/4-Takt fünf verschiedene Dauern (sowohl auf der Basis von Viertelnoten als auch von Achtelnoten). Jeden dieser fünf Dauernwerte verbindet er mit fünf in der Anzahl verschiedenen Vorschlägen. Nach der Formel  $5! = 120$  (fünf Fakultät) ergeben fünf verschiedene Dauern 120 Permutationsmöglichkeiten. Multipliziert man diese mit den 120 Varianten von fünf Vorschlägen ( $=5!$ ), dann ergibt das 14400 Permutationen dieser Klasse ( $k=5$ ). Jede Dauer ist zwangsläufig mit einer Tonhöhe verknüpft, und Goldmann arbeitet natürlich nicht nur mit fünf verschiedenen Tonhöhen, sondern ihm stehen wenigstens 15 Tonhöhen des zugrunde liegenden Modus zur Verfügung. Das Hauptaktionsfeld des Solisten im Oboenkonzert umfasst den Tonhöhenbereich  $e^1 - d^2 - c^3$  (sieht man von der Kadenz ab). Es lässt sich unschwer vorstellen wie viel verschiedene Fünftongruppen bei fünfzehn verschiedenen Tonhöhen möglich sind.<sup>22</sup> Goldmann schafft sich mit dieser Fülle von Permutationsmöglichkeiten innerhalb seines kompositorischen Gesetzes einerseits einen großen Spielraum, andererseits aber zwingt dieser ihn zur Reduktion des musikalischen Materials. Er muss sich für jede Anschlussmöglichkeit neu entscheiden, und diese Handlung, dieser Vorgang der Auswahl ist Teil der Definition seines Personalstils. Goldmann komponiert (ital. *comporre* = zusammensetzen) seine Welt in seiner Zeit und schreibt mit an der Geschichte. Nicht weniger interessant ist für ihn das Konzept einer dramaturgischen Raum-Zeit-Gestaltung, das besonders, aber nicht nur, im Oboenkonzert relevant ist.

## Der Zeitgenosse

Friedrich Goldmann gehörte zu jener Generation von Komponisten in der DDR (Goldmann wurde am 27. April 1941 im heutigen Chemnitz geboren, er starb nach schwerer Krankheit am 24. Juli 2009), die in den Nachkriegsjahren aufwuchs, in den sechziger Jahren studierte und seitdem in wachsendem Maße die Programme des Musiklebens bereicherte. Zu dieser Generation zählen unter anderen Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Jörg Herchet, Georg Katzer, Hermann Keller, Siegfried Matthus, Friedrich Schenker und Udo Zimmermann. Diese Generation repräsentierte in nicht unerheblicher Weise das aktuelle musikalische Entwicklungsniveau der 70er und 80er Jahre in der DDR bis zur Wende.

Goldmanns Komponieren war auf die Veränderung ästhetischer Normen ausgerichtet. Er spannte den Bogen vom großen Erbe deutscher Musik bis hin zu international aktuellen kompositorischen

<sup>21</sup> Glaetzner/Kontressowitz, *Spiel-Horizonte*, (Anm. 19), S. 19.

<sup>22</sup> Vgl. »Annäherung 2: Kontingenz – ein moderner sozialtheoretischer Leitbegriff« in: Reiner Kontressowitz, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, (Anm. 20), S. 75.

Konzepten, die er einer stark differenzierten Wertung unterzog und die so gefiltert in seine schöpferische Rezeption einflossen. Seine Musik rang bewusst um Teilhabe an den geistigen Auseinandersetzungen der Zeit.

Goldmanns musikalische Formenwelt verleugnete ihre Tradition nicht, sie wurde jedoch von ihm immer wieder äußerst kritisch beleuchtet. Seine Musik provozierte ihre Hörer, zog sie gleichzeitig aber auch in ihren Bann. Folgte man ihr konzentriert und ließ sich auf ihr Gestalt- und Form-Werden ein, dann konnte man aufgrund der ungeheure Spannung aufbauenden Extremsituationen erfahren, dass Kunstproduktion kein Mittelmaß kompositorischen Handwerks gestattet, denn ungenügend vermittelte Empfindungen des Ausdrucks waren Goldmann zeitlebens suspekt.

Die eingeengte Ausbildung suchte der kompositorisch Hochbegabte früh zu durchbrechen.<sup>23</sup> In den herausragenden Werken des 20. Jahrhunderts und der westeuropäischen Avantgarde fand er eine ihn herausfordernde Klangwelt. Anregungen empfing er unter anderen von Anton Webern und Igor Strawinsky. Intensiv studierte er auch die Werke von Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler und Claude Debussy. So offenkundig sich seine personalstilistischen Veränderungen in jahrzehntelanger Kompositionspraxis zeigten, so bildeten – zumindest in seinen ersten kompositorischen Jahrzehnten – die klassizistische Werkkonzeption und die avancierte, seriell prä determinierte zwei fixierte Pole, deren besondere Spannung seine Werke charakterisieren.

### Klang-Szenen

In den Wende- und Nachwende-Jahren gelangt das In-Szene-Setzen von Klängen zu immer größerer Bedeutung. Die drei Orchesterwerke mit dem Titel *Klangzonen* (I 1990, ein Auftragswerk des Südwestfunks Baden-Baden; II 1992, ein Auftragswerk der Berliner Festwochen; III 2003, ein Auftragswerk des Konzerthauses Berlin) oder die Kammermusik-Trilogie ... *fast erstarrte Unruhe* ... (I 1990/91 für das Ensemble Modern, Frankfurt/M.; II 1992 für das Festival Insel-Musik Berlin; III 1995 für das *musica viva ensemble* Dresden) sind dafür beredte Beispiele. Avancierte Kompositionstechniken waren Goldmann geläufig, allerdings war er weit davon entfernt, ungehemmt zu experimentieren. Goldmann suchte stets nach eigenen ästhetischen und sozialen Wahrheiten. Sein Komponieren war ein immerwährender innerer Dialog zwischen Tradition und Moderne.

Die *Klangzonen I, II und III*, die nach der Wende 1989 entstanden, sind Kompositionen, die zu immer neuen, überraschenden Klang-Räumen führen. Goldmann setzt Klänge in Szene, und lässt uns trotz aller Konstruktivität miterleben, wie sie ihren Raum und die Form konstituieren. Das Hörerlebnis ist gleichsam das Erleben des Werdens und Wachsens seiner Komposition. Für ihn war Komponieren ein Prozess und mit ständigem Einwirken auf die Gesellschaft verbunden. Er begriff Komponieren als vorwärtsstreibendes Moment im Laufe seiner eigenen Geschichte.

*Es geht niemals darum, dass die Kunst die Gesellschaft verlässt, um sich außerhalb der Gesellschaft zu realisieren. Sie ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft, ist und bleibt immer Kommunikation,*

schreibt Niklas Luhmann.<sup>24</sup> Goldmanns avanciert-kompositorische Konzeptionen verloren auch nach der Wende nichts von ihrer Aktualität.

Er dirigierte die französische und deutsche Erstaufführung der revidierten Fassung des *Prometeo. Tragedia dell'ascolto (Prometheus. Tragödie des Hörens)* von Luigi Nono 1987 in Paris und

<sup>23</sup> Ausführliche biographische Angaben in: Reiner Kontressowitz, *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, (Anm. 12), S. 11 ff.

<sup>24</sup> Niklas Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt/M. 2008, S. 320.

Frankfurt am Main und eine West-Berliner Aufführung 1988 mit dem Ensemble Modern (mit David Shallon in Paris und Frankfurt und Ingo Metzmacher in Berlin als zweiten Dirigenten).

Diese Komposition beeinflusste Goldmann nachhaltig, denn Nono greift in seinem Werk die alte venezianische Mehrchörigkeit auf. Ein unmittelbares Ergebnis dieses Einflusses ist wohl Goldmanns *Sonata a quattro* für 16 Spieler von 1989, denn er stellt vier Quartette an verschiedenen Orten des Raumes auf.

Über die *Klangszenen I für Orchester* schreibt der Komponist im Programmheft der Uraufführung:

*Das ca. 15 Minuten dauernde Stück ist aus sechs relativ kurzen Szenen unterschiedlichen Charakters gebildet, die gleichermaßen getrennt wie verbunden sind durch knappe Zwischenspiele einer außerhalb des Orchesters platzierten Gruppe. Hierbei wird keine dramatisch-theatralische Handlung musikalisch nachgestellt. Indessen lässt sich – vermittelt über den äußerlich theatralischen Aspekt der Trennung einer Gruppe vom Orchester – der musikalische »Haupttext« als imaginärer theatralischer Vorgang auffassen, bei dem statt handelnder Einzelfiguren Klänge und Geräusche in einem szenischen Raum nicht nur »aufreten«, sondern diesen mit jeweils spezifischer klanglicher Beleuchtung, individueller Atmosphäre usw. erst eigentlich konstituieren. Traditionelle musikalisch-dramatische Gesten, auch Zuspitzungen, bleiben dabei nicht ausgeklammert; besonders in den Szenen III und V wird mit ihnen gespielt, aber auch die Einbeziehung der vorher nur die Zwischenspiele bestreitenden Gruppe in den »Haupttext« der Szene IV schafft »dramatische« Spannung.<sup>25</sup>*

Uraufgeführt wurden die *Klangszenen I* am 22. März 1991 mit dem Orchester des Südwestfunks Baden-Baden unter der Leitung des Komponisten. Goldmann hat sich für die *Klangszenen I* ein zeitliches Grundmodell zurechtgelegt. Die Dauer der ersten Szene von 120 Sekunden wird in der zweiten, vierten und sechsten um jeweils 15 Sekunden erweitert, sodass für die sechste Szene 165 Sekunden anstehen. Umgekehrt wird die Dauer der ersten Szene für die dritte und fünfte um jeweils 15 Sekunden verringert, sodass für die fünfte Szene 90 Sekunden bleiben.<sup>26</sup> Die Szenen sind durch Doppelstriche und Tempowechsel gekennzeichnet.

Goldmann beginnt die Klangraum-Konstituierung der ersten Szene nacheinander mit den Einzeltönen G<sub>1</sub> – d – es<sup>3</sup> – as<sup>1</sup>. Auf diese Weise wird der Klang-Raum mit weiträumigen Intervallen und *spezifischer klanglicher Beleuchtung* und *individueller Atmosphäre* (FG) geschaffen. Den Einzelton, den Goldmann als Individuum begreift, stellt er in seiner Klangorganisation als einen dynamischen Prozess dar aufgrund dynamischer Veränderungen in Form geringfügiger Crescendi und Decrescendi, oder er färbt idiomatische Klänge in Nuancen mit der Klangfarbe anderer Instrumente, wodurch der Ton eine unspezifische Klangfarbe bekommt. Auch vierteltönige Färbungen bewirken seine Klangfarbenänderungen. Alles spielt sich im *pp*-Bereich ab. Die Organisation der Dauern erfolgt nach inkonsequenter Fibonacci-Zahlenreihen.

Ein erstes Interludio wird von einer »Gruppe hinten im Saal« (Anweisung des Komponisten) gespielt. Sie unterscheidet sich sowohl durch das aufgehobene Metrum, als auch durch ihren exponierten Ort, und sie trennt gewissermaßen antifonal die Szenen. Die zweite Szene wendet sich vor dem Hintergrund weiträumiger Akkorde unterschiedlichen Bewegungsformen zu. Das nachfolgende Interludio 2 wird von den flüchtigen Tonfolgen der Piccoloflöte und der Oboe dominiert, die E-Orgel setzt kurze Einwürfe, die Violinen 1 und 2 ergänzen saltando, dann *col legno battuto* das geräuschhaft flüchtige Spiel. Waren es in der Szene 3 zunächst Klangmassen-

<sup>25</sup> Friedrich Goldmann: *Klangszenen für Orchester*, im Programmheft der UA, Baden-Baden am 22. März 1991.

<sup>26</sup> Eine ausführliche Analyse in: Reiner Kontressowitz, *Friedrich Goldmann. Der Weg zur »5. Sinfonie«*, (s. Anm. 3), S. 81.

Ereignisse im *pp*, so brechen plötzlich violente homorhythmische Klangmassen hervor, wie sie auch in der fünften Szene auftreten.



NB 3: *Klangszenen I*, Szene 3, kurze Phase mit violenten homorhythmischen Klangmassen-Ausbrüchen. © 1990 by Henry Litolff's Verlag.

Die klangliche Leere in der Szene 4 wird relativ schnell wieder aufgefüllt. Gleich einer Reminiszenz dialogisieren die Solisten mit Instrumenten des Orchesters. Die fünfte Szene beginnt im 6/8-Takt und mit dem einzigen Allegro-Tempo. Es ist nicht der Gestus des militanten Marschierens, als vielmehr des protestierenden Aufbegehrens. Sforzati wechseln mit repetierenden Rhythmen von Tempelblocks und Woodblocks. Streicherklänge glissandieren, unterstützt von modalen Auf- und Abwärtsgängen der Bläser.

Fortissimo ist die bestimmende Dynamik. Die Aktionen beruhigen sich, doch erneut bricht eine aktionistische Phase aus. Hohe Glissandi *sfz* aufwärts und modale Tonfolgen prägen das Klanggeschehen. Ein letztes Glissando aufwärts beendet die Szene.

Die sechste und letzte Szene greift Erinnerungen auf, es sind Reminiszenzen an die erste und fünfte Szene. Die Szene kennzeichnet einen ständigen Tempowechsel zwischen *lento molto* (vorwiegend im 4/4-Takt) und *allegretto* (im 3/8-Takt) mit Abschnitten von lediglich 2-9 Takten. Sie beginnt mit Mikrointervallen um die Töne D, a und b<sup>1</sup> sowie um f<sup>3</sup> in den Violinen. Bongos, Tom-Toms und Große Trommel erinnern in der zweiten Hälfte an die Repetitionen in der fünften Szene. Die zwei Takte des fünften *lento molto* in dieser Szene werden von einem sechstönigen Klang der Bläser (wenn man will: C-Dur und Ges-Dur) im *ppp* dominiert, den die tiefen Streicher und die Violinen I im zweiten Takt verdoppeln, während die zweiten Violinen mit Flageolett-Tönen den Klang schärfen. ...

Das szenische Denken Friedrich Goldmanns könnte durchaus auch eine Rückbesinnung an seine Zeit als freier Mitarbeiter am Berliner Ensemble sein. Paul Dessau hatte ihn geholt, und so kam er mit Heiner Müller, Karl Mickel und Thomas Brasch in Kontakt, auch zu den Theaterregisseuren Adolf Dresen und Ruth Berghaus sowie zu Herbert Kegel, Luigi Nono und Dieter Schnebel. Diese Aspekte seiner Biographie könnten durchaus für die Klang-»Szenen« eine Rolle gespielt haben. Außer Acht lassen sollte man ebenfalls nicht den Gedanken, auch wenn er spekulativ anmutet, dass Goldmann die dramatische Wendezzeit 1989 in den Blick genommen haben könnte mit ihren grotesken Vorgängen und Handlungen und ihren Tragödien.