

FRIEDRICH GOLDMANN

Aspekte seines Komponierens

RAUM

KLANG-Raum

RAUM-Klang

Geschichtlicher Raum

in Vorbereitung

Inhalt

Raum	3
KLANG-Raum	4
Konzert für Oboe und Orchester (1978/79)	5
Konzert für Klavier und Orchester (1979)	7
RAUM-Klang.....	9
Sonata a quattro per 16 esecutori (1989).....	10
Klangszenen I für Orchester.....	18
Geschichtlicher Raum	22
Literatur	32

Raum

Als Metapher ist der Begriff „Raum“ abstrahierend auf eine Reihe von topischen Begriffen bezogen, z. B. innen-außen, zentral-peripher oder höher-tiefer. Im Gebrauch sind aber auch Metaphern wie „der soziale Raum“, „der kulturelle Raum“ oder „der virtuelle Raum“.

Der Systemtheoretiker Peter Fuchs hat die Grenzen aufgezeigt, die eine verräumlichende Sprache für das Denken darstellt, das primär nicht von Dinglichkeit und Einheit, sondern von Differenz ausgeht. „In einer solchen Theorie konstituiere erst die primäre Unterscheidung von (sozialem oder psychischem) System und Umwelt zugleich das System und „seine“ Umwelt mit ihren Erkenntnisgegenständen.“¹ Das Bewußtsein „inszeniert räumliche Konfigurationen. [...] Und da die System/Umwelt-Differenz eben diese Gleichzeitigkeit des Verschiedenen (System und Umwelt) voraussetzt, ist jede theoretische Arbeit mit ihr an Raumvorstellungen gebunden.“²

Vergleichbare Einsichten sind von Jurij Michailowitsch Lotman bekannt. „Seine Forschungen beziehen sich primär auf die Literaturgeschichte, zielen aber darüber hinaus auf kulturelle Universalien und die Struktur von Weltbildern im Allgemeinen.“³ Die einfachste semantische Interpretation der Raumaufteilung ist die eines geschlossenen Innenraums als „Wir“ und die eines offenen Außenraums als „die Anderen“. In der Kultursemiotik werden Räume und ihre Strukturierung durch Grenzen als Denk- und Anschauungsformen für soziale Beziehungen analysiert, als diskursive Gegebenheiten mit der Funktion von Weltbildern. Es ist auffällig, dass diese Kulturtopologie mit ihrer weltbildschaffenden Bedeutung der Grenze zwischen einem geschlossenen, überschaubaren Innenraum und einem offenen unüberschaubaren Außenraum Parallelen zur Systemtheorie im Gefolge Niklas Luhmanns aufweist.⁴ Schon Simmel hatte im vergleichbaren Sinne politische Grenzen mit den Grenzen eines Kunstwerks verglichen. „Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt. Das idealistische Prinzip, dass der Raum unsere Vorstellung ist, genauer: dass er durch unsere synthetische Tätigkeit, durch die wir das Empfindungsmaterial formen, zustande kommt – spezialisiert sich hier so, dass die Raumgestaltung, die wir Grenze nennen, eine soziologische Funktion ist.“⁵ In der Kunst wie im Falle politischer Territorien erfüllen demnach Begrenzungen wichtige

¹ Fuchs, 2001, S. 17.

² Ebd. S. 24 u. 26.

³ Lotman, 1972/73, S. 300ff.

⁴ Luhmann, 1984, S. 242.

⁵ Simmel, 1908, S. 697.

modellbildende Funktionen: „Der Rahmen, die in sich zurücklaufende Grenze eines Gebildes, hat für die soziale Gruppe sehr ähnliche Bedeutung wie für ein Kunstwerk [...]; der Rahmen verkündet, daß sich innerhalb seiner eine nur eigenen Normen untertänige Welt befindet, die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen ist.“⁶

KLANG-Raum

In der Komposition bedeutet „Klangraum“ nicht einfach nur ein physikalischer, akustischer Raum, etwa im Frequenzbereich von Piccoloflöte (c^5) und Kontrabass (H_2), sondern eine künstlerische Vorstellung wie Klänge im Raum wirken, verteilt sind und wahrgenommen werden, das heißt, wo sich Klänge im Raum befinden (links/rechts, nah/fern, oben/unten), wie sie sich bewegen (statisch, wandernd, rotierend) und wie groß oder tief der Raum wirkt (intim, monumental). Es geht also um die räumliche Disposition von Musik, darum wo Melodisches oder Lineares, wo Harmonien und Rhythmen sich im Klangraum befinden oder wie sie durch den Raum hindurchwandern. Um dies zu bewerkstelligen, haben Komponisten verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Die Instrumentierung ermöglicht helle bis dunkle Klangfarben. Mit der Dynamik lassen sich laute Klangereignisse mit der Wirkung von Nähe, oder leise Klänge, die scheinbar sich weiter entfernt anhören, darstellen. Auch die Register sind ein Gestaltungsmittel, zum Beispiel empfinden wir tiefe Töne als „unten“, dagegen hohe als „oben“. Spezialeffekte bilden Hall und Echo für Weite beziehungsweise Nähe. „Klangraum“ ist in der Komposition also die bewusste Gestaltung von Musik als räumliches Erlebnis. Der Komponist komponiert die Verortung von Ton-, Klang- oder Geräuschereignissen.

Wir wollen uns im Wesentlichen auf den kompositorisch-musikalischen Raumbezug an Beispielen in Werken von Friedrich Goldmann beschränken. Auffällig ist die deutlich hörbare kompositorische KLANG-Raum-Gestaltung der musikalischen Ereignisse in Friedrich Goldmanns Solokonzerten, zum Beispiel im ersten Satz des Oboenkonzertes oder im Klavierkonzert. Hier interessiert die architektonische Räumlichkeit des Musikalisch-Kompositorischen, in der die akustischen Klänge und Figuren sich entfalten. Dieser Raum kann groß und licht sein, scheinbar ereignislos, oder klein und spannungsreich dicht gedrängt, er kann aber auch so weiträumig gefasst sein, dass sich Einzelereignisse darin isoliert verlieren. Klangliches wie Optisches sind immer Erlebniswelten, sie zu erfassen bedeutet, das

⁶ Ebd. 694.

eben Gehörte oder Gesehene mit dem zusammenzudenken, was als nächster akustischer oder optischer Reiz auf uns einwirkt, denn erst daraus ergeben sich Formungen: Klanggestalten oder Bilder.⁷

Wir haben es in diesem Kapitel mit zwei wesentlichen Begriffen zu tun, mit dem des KLANG-Raumes und den Bewegungen beziehungsweise Verortungen des Komponierten im Raum. „Aus den Anschauungen der Wirklichkeit, aus denen das Kunstwerk freilich seinen Inhalt bezieht, baut es ein souveränes Reich“ und schafft sich „seine Existenz in einem ideellen Raum“⁸.

Konzert für Oboe und Orchester (1978/79)⁹

Wenden wir uns einem kompositorischen Sachverhalt zu, dem ersten Satz des Oboenkonzertes aus den Jahren 1978/79. In relativ grob-schematischer Form sehen die dramaturgischen Raum-Zeit-Ereignisse etwa wie in Abbildung 1 aus. Natürlich sind Raum und Zeit weitaus gekerbter als in Abbildung 1 dargestellt. Die Raumgestaltung im 1. Satz des Oboenkonzertes erfolgt mit fortschreitender Zeit in Stufen von wachsenden Klangräumen.

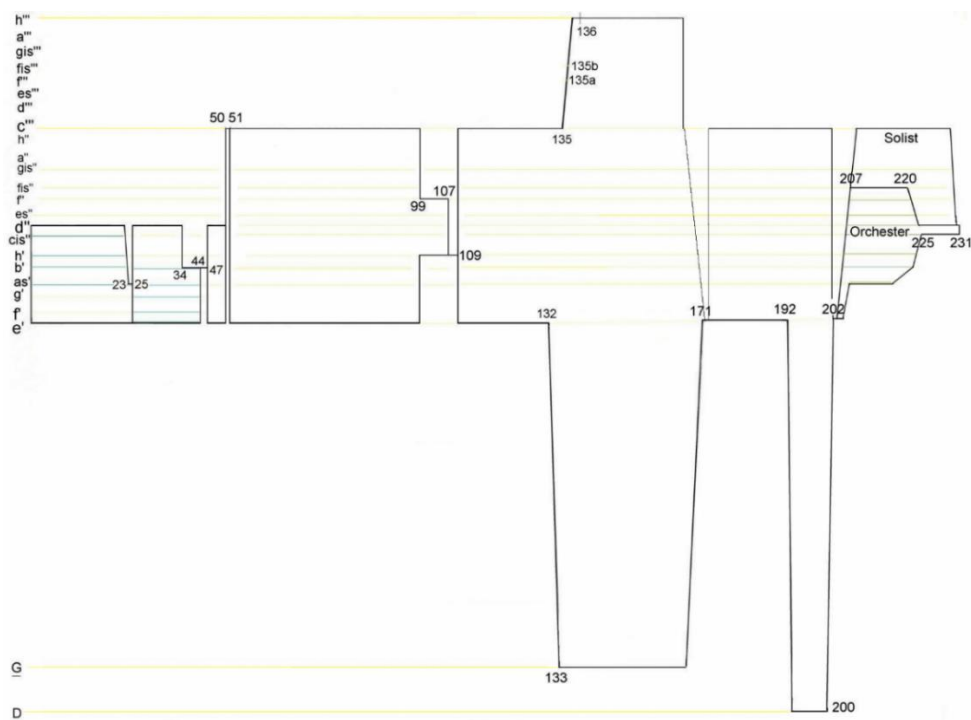


Abb. 1: Schematische Raum-Zeit-Darstellung im 1. Satz des Oboenkonzertes.

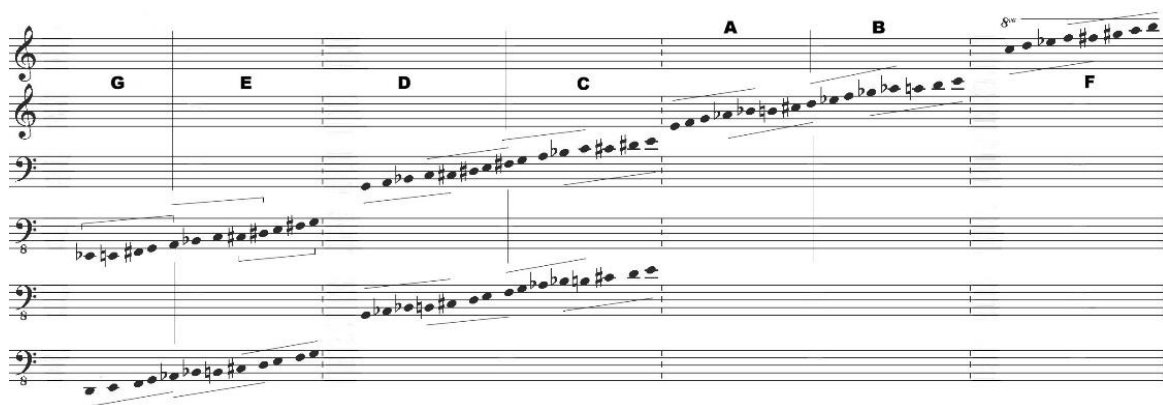
⁷ Vgl. Goldmann: Aspekte seines Komponierens. *Versuch über ZEIT nachzudenken*. 2026, unter www.reiner.kontressowitz.de..

⁸ Simmel, 2008, S. 117.

⁹ Vgl. Kontressowitz, 2014, S. 15ff., 66ff., 106ff., 184ff., 230ff.

Ein erster Raum wird gebildet etwa bis Takt 50, dann der zweite um einen Modus erweitert bis Takt 99 bzw. nach einem Übergang bis Takt 132. Die extreme Ausdehnung des Raumes zur Höhe (h^3) und zur Tiefe (Kontra G) erfolgt in den Takten 132 bis 171 und noch eine Quarte tiefer in den Takten 192-200. Die plötzliche und mehrfache Erweiterung des Raumes, gleichsam des Aktionsradius' sowohl des Solisten als auch des Orchesters, erfolgt in Stufen. Erinnern wir uns an die Worte Georg Simmels, dass „die Raumgestaltung, die wir Grenze nennen, eine soziologische Funktion ist.“ (Vgl. FN 5)

Der erste, vom Solisten geschaffene KLANG-Raum wird begrenzt vom Aktionsradius im Tonumfang von e' bis d'' . Zwischen den verschiedenen Räumen gibt es sogenannte Brückentöne, so in den Takten 23/24 das gis^1/as^1 , in den Takten 44-46 das b^1 , im Takt 50 das c^3 , in den Takten 107-109 das h^1 , und im Takt 171 und 202 ist es das e^1 der Violinen. Der zweite „Klangraum“ umfasst die Takte 51 bis 132 und den Tonbereich von e^1 bis c^3 . Friedrich Goldmann erweitert den Raum quasi kontinuierlich. Der dritte „Raum“ entfaltet sich in den Takten 133-171 von h^3 abwärts bis Kontra G, und nach einem Übergang von 20 Takten (Takt 192 bis 200) erfolgt eine Erweiterung zur Tiefe bis zum Kontra D (vgl. Abb. 1).



NB 1: Die Modi A-G des Oboenkonzertes in der Reihenfolge ihres Erscheinens.

Wohl jedes Kunstwerk beginnt mit einer ersten Entscheidung, auf die alle seine weiteren Entscheidungen zurückgreifen. Die enge klangräumliche Begrenzung zu Beginn des Oboenkonzertes auf einen Klangraum zwischen e^1 und d^2 , dann c^3 (vgl. Abb. 1) und der neu geschaffene Klangraum ab Takt 132 weist modellartig auf politische Denkweisen, Denkräume zur Zeit der Entstehung des Werkes hin: das Denken über „Öffnung“. Gerade die Verwendung kontingenter Themen ist unseres Erachtens ein Indiz für ein Aufbrechen von traditionellen (in sich schlüssigen, geschlossenen) Räumen und tendiert zu einem dezentralen Inseldenken, hin zu inhomogenen, vernetzten und einander überlagernden Räumen. Diese

Veränderung von Wahrnehmungsstrukturen und Kommunikationsformen hat das kompositorische Konzept von Raum und Zeit radikal erneuert.

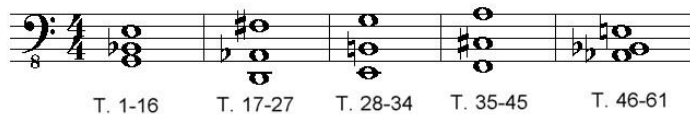
Konzert für Klavier und Orchester (1979)¹⁰

Ganz anders verhält es sich – nicht zuletzt aufgrund eines veränderten Formansatzes – in dem 1979 entstandenen Klavierkonzert. Goldmann zeigt in diesem Konzert in besonderer Weise das Kompositionsgenetische, das Entstehen von Klangräumen scheinbar fernab jeder formenhaften Festigkeit.

Die von Goldmann verorteten musikalischen Zeiträume sind Struktur und sie sind Teil der Großform. Ihre Funktion ist es, die Struktur einer Form zu bilden. „Räume lassen in der Wechselwirkung zwischen Wahrnehmenden und Inszenierung Atmosphären entstehen“.¹¹

Um etwas friedlich oder bedrohlich wirken zu lassen, genügt es nicht, Räume zu begrenzen, sondern sie müssen dramaturgisch in Szene gesetzt werden. Die Klangräume einer Komposition sind immer auch zu konstituierende Räume und erst dadurch werden sie eingerückt in den Handlungsprozess, in den Verlauf und Ablauf einer Komposition.

Goldmann teilt das Klavierkonzert formal in acht unterschiedliche Sectionen. Für das Beispiel KLANG-Raum dienen die Sektionen 1 und 2. Fünf Abschnitte bilden die erste Section, dabei wird jeder Abschnitt von einem statischen Klang in extrem tiefer Tonlage dominiert.¹² Die Instrumentierung erfolgt zunächst in dunklen Klangfarben. Die tiefen Register sind ein Gestaltungsmittel, wir empfinden tiefe Töne als räumlich „tief unten“.



NB 2: Klavierkonzert, Sektion 1, Die Klänge der fünf Abschnitte.

¹⁰ Kontressowitz 2014, S. 77ff., 132ff., 186ff.

¹¹ Funken/Löw, 2002, S. 69-91.

¹² Schneider spricht von fünf Phasen mit je einem intervallischen Orgelpunkt, 2021, S. 168.

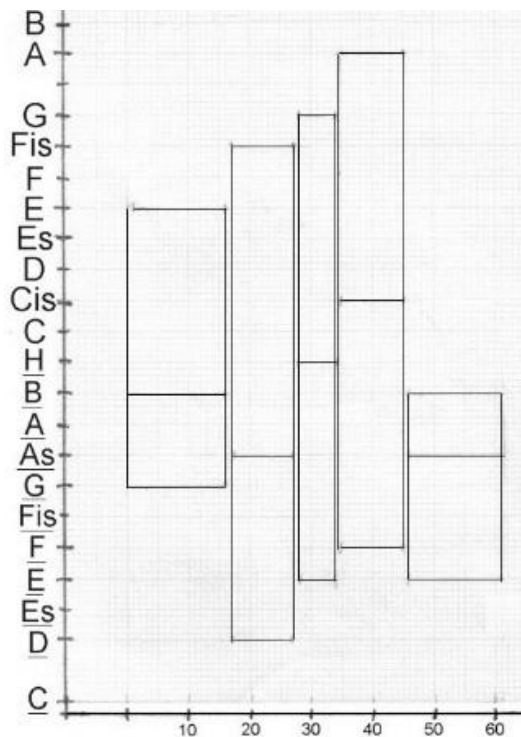


Abb. 2: Klavierkonzert, Sektion 1, die Klänge im KLANG-Raum von Kontra D bis A (T. 1-61).

Mit diesem Ort, den die erste Sektion innerhalb des Klangspektrums des Orchesters einnimmt, korrespondiert das Instrumentarium: 2 Fagotte, Kontrafagott; 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk, Kontrabässe.

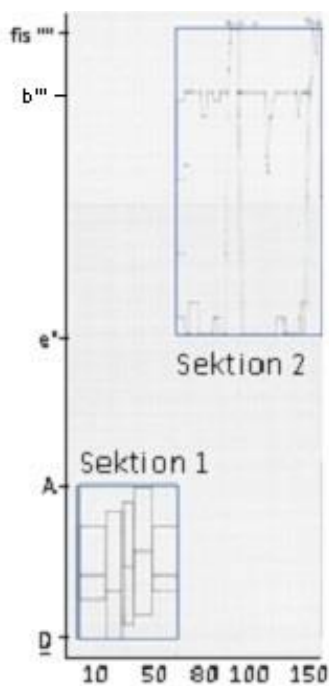


Abb. 3: Klavierkonzert. Klangraum-Gestaltung: Sektion 1 unten links, dazu Sektion 2 in ihrer Verortung im Klangraum von e^1 bis b^3 und in den Spitzentönen der Piccoloflöte bis fis^4 .

In der zweiteiligen Sektion 2 wird der KLANG-Raum im ersten Teil verortet durch die hellen Klangfarben der Instrumente Flöte, Oboe, Klarinette und hohe Streicher. Im zweiten Teil markiert der Solist mit einem *sfz* auf *e*¹ – dem tiefsten Ton der gesamten zweiten Sektion – den Einsatz der Blechbläser Horn und Trompete (vgl. Abb. 3).

Isaac Newton „denkt den absoluten Raum als einen von allen Bewegungen unabhängigen, leeren Behälter.“¹³ Und „relativ sei der Raum hinsichtlich seiner beweglichen Dimension, seiner Größe, die mit den dem Menschen verfügbaren Instrumenten erfasst wird.“¹⁴ Zeit und Raum bilden die „Behälter“ für Ereignisse, sie sind für Newton ebenso real wie gegenständliche Objekte.

RAUM-Klang

„Raum“ als kompositorisches Konzept ist nicht neu. Verortungen im Raum der Präsentation, z. B. in der Kirche, finden wir bei den Antiphonen, den Responsorien, der Mehrchörigkeit, wie sie in Venedig in der barocken Festmusik gepflegt und von Andrea und Giovanni Gabrieli zu einem Höhepunkt geführt wurde. Deren Schüler Hans Leo Hassler und Heinrich Schütz praktizierten die Mehrchörigkeit auch in Deutschland. Die Verteilung von mehreren Orchestern im Raum (K.-H. Stockhausen), das Umhergehen des Interpreten im Raum (L. Nono) waren und sind Möglichkeiten, den Präsentationsraum ‘Konzertsaal’ mit seinen akustischen Möglichkeiten zu nutzen. Auch der Berliner Komponist Reiner Bredemeyer stellte sich auf die Gegebenheiten des Raumes ein, in dem seine Kompositionen aufgeführt wurden. „Raum spielt eine ziemlich große Rolle in meinen Überlegungen.“¹⁵

Ausgangspunkt bei Friedrich Goldmann ist die auffällige, deutlich hörbare kompositorische RAUM-Klanggestaltung der musikalischen Ereignisse. Vorangestellt seien zunächst einige Überlegungen zu den Begriffen *Raum* und *Zeit*, denn „es ist unmöglich, diese schicksalhafte Kreuzung der Zeit mit dem Raum zu verkennen.“¹⁶ Blickt man zurück auf die Geschichte des Raumes in der abendländischen Erfahrung, so war er nach Michel Foucault (1926-1984) „im Mittelalter ein hierarchisiertes Ensemble von Orten ... heilige Orte und profane Orte; geschützte Orte und offene, ... städtische und ländliche Orte“. Foucault bezeichnet den

¹³ Helferich, 1985/86, S. 110.

¹⁴ Schmalfeldt, 2007, S. 364.

¹⁵ Lucchesi/Wollny, 1988. S. 24.

¹⁶ Foucault, 1984, S. 337.

mittelalterlichen Raum als „Ortungsraum“.¹⁷ Dieser Ortungsraum hat sich mit den Entdeckungen Galileis ins Unabsehbare geöffnet; „die Konstituierung eines unendlichen und unendlich offenen Raumes“ löste die Ortschaft des Mittelalters gewissermaßen auf, d. h. „seit dem 17. Jahrhundert setzt sich die Ausdehnung an die Stelle der Ortung“¹⁸. Heute bietet sich der Raum in Form von Lagerungsbeziehungen dar. Erinnert sei nur an das Problem der Informationsspeicherung. Raum ist für uns mit Qualitäten aufgeladen: Die Räume unserer ersten Wahrnehmung, unserer Träume, unserer Leidenschaften.

Die folgenden Beispiele meinen nicht den Klangumfang des Orchesters, sondern den Ort der Aufführung und dort die Disposition der Musiker im Präsentationsraum. Friedrich Goldmann dirigierte den *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* von Luigi Nono in Paris und in Frankfurt/M. (mit jeweilseinem zweitem Dirigenten) und 1988 in der Berliner Philharmonie mit Ingo Metzmacher. Die Dirigate dieser Komposition beeinflussten Goldmann unmittelbar aufgrund der venezianischen Mehrhörigkeit, die Nono in dem Stück wieder aufgreift. Die Idee einer raumklanglichen Komposition greift Goldmann sowohl in der *Sonata a quattro per 16 esecutori* als auch in den *Klangszenen (I) für Orchester* auf.

Sonata a quattro per 16 esecutori (1989)¹⁹

- I Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott
- II Trompete, Horn, Posaune, Tuba
- III 4 Schlagzeuger
 - 1. Vibrafon, 2 Bongos, 5 Temple-Blocks, Becken (mittel)
 - 2. Glockenspiel, 2 Bongos, 2 Woodblocks, Becken (groß)
 - 3. Crotales, 2 Tom-Toms, Woodblock, Gong (mittel)
 - 4. Röhrenglocken; 2 Tom-Toms, Woodblock, Tamtam
- IV Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass

Die Gruppen sind getrennt im Raum zu positionieren.

Abb. 1: Die vier homogenen Instrumentalgruppen.

Friedrich Goldmann greift die erzählende Form der Sonata auf und komponiert eine umfangreiche einsätzliche Form. Die wechselnden, über lange Strecken homogenen vier (*ital. quattro*) Quartette (4 Holzbläser, 4 Blechbläser, 4 Schlagzeuge, 4 Streicher) und deren

¹⁷ Ebd. S. 338.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Eine ausführliche Werkanalyse ist im Verlag von Bockel erschienen unter: Reiner Kontressowitz: *Friedrich Goldmann — Unruhe 7*. Neumünster 2025, S. 211-242.

Kombinationen bestimmen die ersten 380 von insgesamt 480 Takten. Danach folgen acht kurze Abschnitte mit ständig wechselnder Quartettbesetzung in vier unterschiedlichen Formationen, in denen jeweils ein Instrument aus jeder homogenen Gruppe spielt:

Flöte	Trompete	Crotales	Violine	Takt 381-393
Fagott	Posaune	Röhrenglocken	Kontrabass	393-400
Klarinette	Horn	Vibraphon	Violoncello	400-404
Oboe	Tuba	Glockenspiel	Viola	403-413
Fagott	Posaune	Röhrenglocken	Kontrabass	413-417
Flöte	Trompete	Crotales	Violine	417-426
(Klarinette	Horn	Vibraphon	Violoncello	
	(freie Einspielung)			423-424)
Oboe	Tuba	Glockenspiel	Viola	426-432
Klarinette	Horn	Vibraphon	Violoncello	432-433

Abb. 2: Die ständig wechselnden Quartettbesetzungen.

Ab Takt 434 spielen die homogenen Quartettbesetzungen bis zum Schluss wieder zusammen. *Sonata a quattro* nennt Friedrich Goldmann seine Komposition, und er bezieht sich im Titel sowohl auf die vier (quattro) homogenen Instrumentalgruppen als auch auf die vier unterschiedlich gemischten Quartett-Formationen. Aber vielleicht nicht nur, denn der Komponist hat wohl auch den Raum der Aufführung mitkonzipiert. Goldmann kannte die italienische *coro spezzato*-Technik, wo durch getrennte Aufstellung der Chöre der Raum akustisch erschlossen wurde, z. B. auf den verschiedenen Emporen in San Marco in Venedig, wie sie Andrea Gabrieli praktizierte.

Eine der bekanntesten und komplexesten Raumkompositionen des 20. Jahrhunderts ist die *Tragedia dell'ascolto Prometeo* von Luigi Nono, deren elf Teile sich als ständig wandelnde „Klangskulpturen“ im Raum darstellen. Friedrich Goldmann dirigierte 1987/88 die französische Erstaufführung und die deutschen Aufführungen in Frankfurt/Main sowie in Berlin. Es liegt nahe, dass die Aufführungen des *Prometeo* Friedrich Goldmann zu einer den Raum einbeziehenden Komposition angeregt haben. Er lässt entsprechend das konzertante Wechselspiel der vier Gruppen „an verschiedenen Orten des Raumes“²⁰ ausführen, um eine entsprechende Klangwirkung zu entfalten, er nutzt den Raum als integralen Bestandteil seiner Raumklang-Komposition *Sonata a quattro*.

²⁰ Schreibt Hanspeter Kyburz, 1994.

Im ersten Abschnitt, dem *moderato*, werden acht Klangformationen vorgestellt, sieben davon sind Gruppenkombinationen. Vier unterschiedliche Zweiergruppierungen umschließen drei Dreiergruppierungen, und den Abschluss spielen alle vier Gruppen.

Friedrich Goldmann beginnt die *Sonata a quattro* provokant *sffz* mit einem Vierklang der Blechbläsergruppe, ein Vierklang mit den konsonanten Rahmentönen G-es² und dem Binnenintervall des Tritonus as-d¹. Beide Töne halten zum höchsten und tiefsten Ton den Abstand einer kleinen None: G-as – d¹-es². Es ließe sich in der Überkreuzung auch von zwei Quinten (Duodezimen) ausgehen, nämlich G-d¹ und as-es². Der liegende Akkord wird rhythmisch-dynamisch verändert und schließt nach einem Crescendo mit einem *sffz* den ersten Einsatz mit vier Takten ab (vgl. NB 1).

moderato (♩ ca. 90)

The musical score shows the first four measures of the brass section. The tempo is marked *moderato* (♩ ca. 90). The instruments are Trompete, Horn, Posaune, and Tuba. The dynamics are *sffz*, *sub. pp*, *<f>pp*, and *<f> sffz*.

NB 1: Erster Einsatz der Blechbläser-Gruppe (vgl. NB 2).

In den folgenden Takten bereiten „fremde engliegende Töne“ den Übergang zu einem neuen, zweiten Klang vor, den die vier Holzbläser dann in weiter Lage mit einem *sfffz* setzen. Mit vier Quinten und im *fff* führen die vier Streicher im Takt 29 mit ihrem ersten Einsatz einen dritten Klang ein (vgl. NB 2).

Erster Einsatz
Blechbläser
Takt 1

Zweiter Einsatz
Holzbläser
Takt 16

Kombination
Bibl.+ Hbl.
Takt 24

Dritter Einsatz
Streicher
Takt 29

G. P.

NB 2: Die drei Einsätze: Blechbläser T. 1 – Holzbläser T. 16 und die Kombination beider in der Akkordumstellung bzw. Oktavtransposition im T. 24 und Streicher T. 29.

Ab Takt 79 agieren die vier Gruppen simultan. Es entsteht eine angesträngte, unruhige Dichte. Die Holzbläser, noch mit einem Sechzehntel übergebunden aus dem *moderato* kommend, halten *pp* den Vierklang der Blechbläser, driften aber chromatisch auseinander. Sowohl die Blechbläser als auch teilweise die Streicher halten jeweils über fünf Viertel durch Pausen getrennt einen mit jedem Einsatz die Binnentöne gleichermaßen verändernden Vierklang im *ppp*. Zwischen den Einsätzen der Streicher und der Blechbläsergruppe agieren die vier Schlagzeuge mit kurzen Einwüfen. Fünf Temple-Blocks und vier Woodblocks markieren *ppp* den Wechsel zu einem neuen Klang, den zunächst die Holzbläser aufnehmen, der dann sowohl von den Blechbläsern *pp* als auch von den Streichern *ppp* mit einem dynamischen Aufwallen zum *mp* übernommen wird.

Das folgende *allegro* ist mit 196 Takten der umfangreichste Abschnitt der Partitur und gleichsam der zentrale, ereignisreichste der Sonata. Hatten im ersten Abschnitt die Blechbläser den ersten Einsatz und im zweiten Abschnitt die Holzbläser, so sind es im vierten Abschnitt nun die vier „schlagenden Instrumente“, die ihren Repetitions-Sound von Temple-Block und Woodblocks in der ersten, siebentaktigen Phase *pp* mit vielen Akzenten rhythmisch unterschiedlich kombinieren bei permanentem Taktwechsel. Nahezu rondoartig scheint zeitweise die Schlagzeuggruppe diesen Abschnitt zu dominieren mit solistischen Passagen im *pp*. Die Holzbläser bemühen sich mit jeweils einem Crescendo um melodisch-harmonische Gesten.

Vier Fermaten (T. 236, 238, 239, 241), unterbrochen von kurzen Einsätzen der Schlagzeuge und der Blechbläser, schaffen erneut eine erwartungsvolle Raum-Spannung. In diese Spannung hinein brechen *f* die Blechbläser ein mit einem Flatterzungen-Vierklang. Die

Streicher versuchen mit gegenläufigen Bewegungen, sich den wieder *pp* einsetzenden Schlagzeugen mit Staccato-Tönen anzupassen und ihnen eine verschmelzende Klangfärbung zu geben.

Eine weitere Phase beginnt mit Takt 318. Die vier Gruppen finden zusammen zu einem quasi quadrophonen Spiel im *ff*. Sechszehntelläufe jagen einander ablösend über zwei Oktaven, die Streicher im Wechsel mit marcato gespielten Akkorden für jedes Instrument. War es bislang ein „konzertantes“ Spiel im Raum der Präsentation, so breitet nun ein sinfonisch-quadrophoner „Orchesterklang“ seine volle räumliche Wirkung aus. Mit dem Ende der permanenten Taktwechsel werden in allen drei Gruppen Akkorde im 3/4-Takt über acht Takte repetiert mit in den Gruppen unterschiedlichen *sfz*.

Bei aller musikalischen Autonomie, die Friedrich Goldmanns Kompositionen eigen sind, wie der umfangreiche *allegro*-Abschnitt mit seiner strengen metrischen Organisation in der Abfolge $4\text{♩} - 4\text{♩} - 3\text{♩} - 3\text{♩} - 2\text{♩} - 2\text{♩}$ und den entsprechenden Rückläufen zeigt, so lässt sowohl der gesamte Ablauf dieses Abschnittes als auch der dominante Anteil an „Schlag“-Zeugen durchaus Zeitbezüge zum persönlichen geschichtlichen Raum vermuten.

Im folgenden *moderato*-Abschnitt (5) werden die Klänge aus dem Schluss des *allegro*-Abschnittes *ff* zunächst repetiert und mit fein abgestimmter Dynamik, differenzierter rhythmischer Überlagerung von Septolen, Sextolen, Quintolen und Sechzehnteln zunächst fortgeführt. Nach einer kurzen Überleitung erfolgt in allen drei Gruppen ein Klangwechsel. Von wenigen Takten abgesehen, in denen die Schlagzeuge pausieren, agieren alle vier Gruppen in diesem Abschnitt mit unterschiedlichen Aktionen.

NB 3: Die Vierklang-„Inseln“ im moderato-Abschnitt 5 in der jeweiligen homogenen Gruppe.

In den letzten Takten (ab T. 376) steigen die Instrumente diminuendo nacheinander aus. Letzte Töne schlagen drei Crotales an und lassen sie über zwei Takte in einer Fermate ausklingen. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde ein bestimmter, variantenreicher, aber zeitweise eher traditioneller Raumklang angestrebt.

Erst in den relativ kurzen Abschnitten 6-13 werden nun aus den bisherigen Gruppen vier neue, individuelle Formationen zusammengestellt (vgl. Abb. 2). Damit wird ein neues RAUM-Klangerlebnis aufgrund der getrennt im Raum positionierten „Solisten“ aus den bisherigen vier Gruppen geschaffen. Der Raum wird integraler Bestandteil der Komposition.

Es sind jeweils zwei Abschnitte mit dem gleichen Tempo: *andante* (6 und 11), *lento* (7 und 10), *liberamente* (8 und 13) und *allegro moderato* (9 und 12). Diese neuen, individuellen Kommunikationskonstellationen und Kommunikationsformen im Raum zeigt Friedrich Goldmann an den acht verschiedenen Beispielen (Abschnitt 6-13). Sie mögen durchaus der Entstehungszeit und eigenem Erleben geschuldet sein.

Das erste neu formierte „Quartett“ (Abschnitt 6, *andante*) wird gewissermaßen aus den „Sopran“-Instrumenten Flöte, Trompete, Crotales und Violine der bisherigen vier Gruppen gebildet. Gleichzeitig mit dem Schlusstakt beginnt eine neue Gruppe (Abschnitt 7) aus Fagott, Posaune, 4 Röhrenglocken und Kontrabass mit einem *lento* (T. 393-400) von acht Takten. Lange Vorschläge mit fünf bis acht Noten vor länger ausgehaltenen Tönen sowie Triller, Flatterzunge und Tremolo in den letzten Takten von Fagott, Posaune und Kontrabass prägen

diesen Abschnitt. Der folgende *senza misura*-Abschnitt über „vier Takte“ setzt *liberamente* im Schlussakkord ein mit der Gruppe aus Klarinette, Horn, Vibraphon und Violoncello (Abschnitt 8) mit dem Anschein freier Improvisation und drei Fermaten-Klängen. In diesem von geschwinden Läufen bestimmten Schluss dieses Abschnitts startet eine weitere Gruppe aus Oboe, Tuba, Glockenspiel und Viola im *allegro moderato* (Abschnitt 9) und dem Klang aus $b-as^1-d^2-b^3$, aus dem heraus sich über elf Takte eine kunstvolle Polyphonie mit fioriturenreichen Vorschlägen entwickelt.

The image displays a musical score for four instruments: Oboe, Tuba, Glockenspiel (Gls.), and Viola. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system (measures 403-406) is marked 'Allegro moderato (♩ ca. 104)'. The Oboe part begins with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *p*. The Tuba part also starts *pp* and moves to *p*, with a *mp* dynamic appearing in measure 406. The Glockenspiel and Viola parts follow a similar *pp* to *p* dynamic progression. The second system (measures 407-409) shows more complex dynamics, with *mf* and *p* markings for the Oboe and Tuba, and *mp* and *mf* for the Glockenspiel and Viola. The third system (measures 410-413) continues the polyphonic development with *f* and *p* dynamics for the Oboe and Tuba, and *mp* and *f* for the Glockenspiel and Viola. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

NB 4: Abschnitt 9, das melodische Kommunikationsangebot der Oboe mit Unterstützung von Tuba, Glockenspiel und Viola.

Noch im Schlussklang beginnt ein fünftaktiges *lento* (Abschnitt 10) im *p*. Die Gruppe aus Fagott, Posaune, (8) Röhrenglocken und Kontrabass spielt zunächst einen Vierklang, aber die weiteren Klänge mit ausgedehnten Vorschlagfiguren befinden sich ständig im Fluss. Im

letzten Vierklang-Viertel startet die Gruppe mit Flöte, Trompete, Crotales und Violine das folgende *Andante* über zehn Takte (Abschnitt 11). Ein viertaktiger homophoner Satz, der an das *Andante* vom Abschnitt 6 erinnert, wird eingeschlossen von zwei Takten zuvor mit ausgehaltenen Tönen und langen Vorschlägen und ebenso mit vier Takten danach. Im Folgenden drängt sich eine Gruppe aus Klarinette, Horn, Vibraphon und Violoncello mit freiem Einspielen und retardierenden Abwärtsfiguren auf. Im *allegro moderato* (Abschnitt 12) wird die fließende Klangveränderung mit kunstvoller Polyphonie und floriturenreichen Vorschlägen wieder aufgenommen. Den Abschluss dieses vielfältigen Instrumentenwechsels bestreitet die Gruppe aus Klarinette, Horn, Vibraphon und Violoncello *liberamente* und *irregulare* (Abschnitt 13) mit quirligen Figuren, dynamisch differenziert abgestuft und rallentando in einer Fermate endend. Dieses klangfarbenfreudige, in seiner Zusammensetzung eher ungewöhnliche, kontraststarke Quartettspiel ist mit einer Dauer von ca. dreieinhalb Minuten ein abwechslungsreiches „Intermezzo“, das dem folgenden *lento assai* (Abschnitt 14) seine besondere Stimmung verleiht.

Die drei verschiedenen Tempo-Abschnitte 14-16 vereinigen wieder – wie in den Abschnitten 1-5 – die vier homogenen Ausgangs-Gruppen: vier Holzbläser, vier Blechbläser, vier Schlagzeuge und vier Streicher. In den drei Takten des *lento assai* (Abschnitt 14) werden innerhalb jeder Gruppe nacheinander eigene Klänge im *pppp* aufgebaut. Vibraphon und Glockenspiel sowie Röhrenglocken und Crotales lassen die Töne der Streicher in hoher Lage zusammenfassend ausklingen. Der *lento assai*-Abschnitt 15 ist ein bedachtes Wandeln in feinsinnigen Klangnuancen, ein Dahinströmen changierender, sich ins Geräuschhafte verlierender Instrumentalfarben. Es sind Memorabilien, bruchstückhaft ausgewählte Erinnerungen.

Es werden in allen Gruppen Erinnerungen an Ereignisse früherer Abschnitte wachgerufen und vielfältige bogenförmige Bezüge hergestellt, um dem Hören einen formalen Zusammenhang zu geben. Ausgedünnt und zurückgenommen – oder als offener Ausgang konzipiert, oder fragend in die Zukunft blickend – entlässt der Komponist seine Zuhörer mit dem Gefühl, soeben Teil eines ereignisreichen, teils emotional geprägten und klangfarbenfreudigen musikalischen Erlebnisses gewesen zu sein. Viele Abschnitte erlauben Assoziationen zum eigenen Erleben soweit man der Generation des Komponisten angehört. Doch sind Goldmanns klangstrukturiertes Komponieren, sein ausgeprägter Formwille, die strenge Verwendung verschiedener Metren im *allegro*-Abschnitt 4 und die oftmals spielerische Leichtigkeit ein probates Mittel für ein überaus fesselndes, rein musikalisches Erlebnis. Um ein optimales

raumakustisches Ergebnis zu erzielen, braucht es einen entsprechenden Raum der Präsentation und eine wohlüberlegte Verteilung im Raum für die vier homogenen Quartette, aus denen heraus sich schließlich jeweils vier solistische Instrumentalisten zusammenfinden müssen, um die unterschiedlichen raumklanglichen Wirkungen zu entfalten.

*Klangszenen I für Orchester*²¹

Es sind sechs relativ kurze Szenen unterschiedlichen Charakters. Das Orchester bildet den musikalischen Haupttext, der „als imaginärer theatralischer Vorgang“ gedacht werden kann.“²² Zum Verständnis der RAUM-Klang-Gestaltung sind die Vergegenwärtigung der Orchesterbesetzung sowie die Positionierung einzelner Gruppen im Raum der Präsentation erforderlich:

Orchester: Piccolo, 2 Flöten, Oboe, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott – 3 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Schlagzeug I: Vibrafon, 2 Bongos, 5 Tempelblocks, Triangel [klein], großes Tamtam. Schlagzeug II: Crotales, 2 Bongos, Woodblock, Triangel [mittel], mittleres Tamtam. Schlagzeug III: Glockenspiel, 2 Tom-Toms, Große Trommel, Woodblock, Triangel [groß] kleines Tamtam – 10 Violinen I, 8 Violinen II, 6 Bratschen, 6 Violoncelli, 4 Kontrabässe.

Die Aufstellung der Schlagzeuge I: Mitte, II: *links außen*, III: *rechts außen*. 2 Harfen: Harfe 1 *links außen* hinter den Violinen I, Harfe 2 *rechts außen* vor den Kontrabässen.

Außerdem werden *im Saal hinten* folgende Instrumente postiert (*wenn möglich hoch oben*): Piccolo, Oboe, Elektronische Orgel, 2 Violinen // Piccolo und Violine I // Elektronische Orgel // Oboe und Violine II.

Abb. 1: Besetzung und räumliche Aufstellung der Gruppen.

Friedrich Goldmann schreibt über die *Klangszenen für Orchester* im Programmheft der Uraufführung, dass „keine dramatisch-theatralische Handlung musikalisch nachgestellt [wird]. 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 »auftreten«, sondern diesen mit jeweils spezifischer klanglicher Beleuchtung, individueller Atmosphäre usw. erst eigentlich konstituieren.“²³

²¹ Eine ausführliche Werkanalyse ist im Verlag von Bockel erschienen unter: Reiner Kontressowitz: *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021, S. 81-100.

Kontressowitz, 2021, S. 81-100.

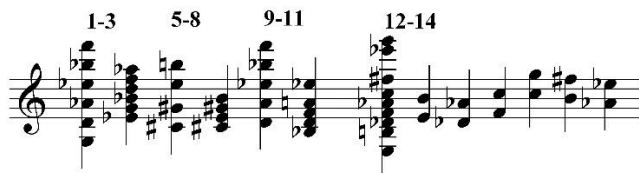
²² Goldmann, 1991.

²³ Goldmann, 1991.

NB 6: Klangszene I, Partitur T. 1-4 (Verlag C. F. Peters Leipzig).

Goldmann beginnt die Klangraum-Konstituierung der ersten Klangszene nacheinander mit den Einzeltönen G_1 -d und es^3 -as¹. Den Klang aus den beiden Quinten ergänzen die beiden Töne der Quarte f^4 -b⁴ der Crotales.

Klangraum wird also konstituiert mit weiträumigen Intervallen und einer spezifischen Klanglichkeit. Oktavreduziert ergibt sich eine Folge von drei Quinten: g-d, as-es, b-f und in Terzschichtung ein Klang für die Takte 1-3 (vgl. NB 7) und ganz ähnlich auch die zwei folgenden Klangaufbauten der Takte 5-8 und 9-11 sowie die Klangbildung aus den fünf Quinten der Takte 12-14.



NB 7: Klangszene I, akkordische Klangbildungen aus Quinten.

Goldmanns Klangorganisation stellt den Einzelton als einen dynamischen Prozess dar. Wellenförmig verdichtet werden verhaltene akkordische Gebilde aus transponierten Quinten erzeugt. Organisiert werden die Dauern nach inkonsequenten Fibonacci-Zahlenreihen, Zahlen, die durch die Addition zweier aufeinanderfolgender Zahlen die nächstfolgende bilden (3-5-8-13 etc., bei Goldmann u. a. auch Dauern von 4-7-11-18-29-47 oder 6-11-17-28-45 Sechzehnteln). Die zweite Klangszene reduziert die nuanciert statischen Klänge und wendet sich vor den Hintergrund-Klängen weiträumiger Akkorde unterschiedlichen Bewegungsformen zu.

Waren es zunächst kleine Intervall-Gruppen in ziemlicher Distanz voneinander, so wird die Disposition des Tonmaterials im musikalischen Klangraum durch größere Distanzen noch weiter gespreizt, was sinnvoll erscheint, denn das schafft Raum für die unterschiedlichen Aktionen der Akkordketten, der Klangmassen. Dieser Klangraum ist relativ groß und so weiträumig gefasst, dass sich die einzelnen Ereignisse darin zu verlieren scheinen.

Der ersten Klangszene folgt das Interludio 1. Es wird gespielt von einer „Gruppe hinten im Saal“, die sich nicht nur durch das aufgehobene Metrum unterscheidet, sondern sich auch von der exponierten Position der Klangquelle deutlich abhebt. So trennt das Interludio gewissermaßen antifonal die Klangszenen im Raum.

Das der zweiten Klangszene folgende Interludio 2 wird (*im Saal hinten*) von den flüchtigen Tonfolgen der Piccoloflöte und der Oboe dominiert, die E-Orgel begnügt sich mit kurzen Einwüfen, die Violine 1 und 2 setzen zunächst Akzente, um dann *col legno battuto* die diminuierende Piccoloflöte und Oboe geräuschhaft zu karikieren. In der dritten Klangszene wechseln Tongeräusche (Klappen, Slap, auf Mundstück schlagen) mit kurzen Phasen violenter, homorhythmischer Klangmassen-Ausbrüche. Ein Fermatentakt mit der kleinen Sekunde f^4 - fis^4 von den beiden Violinen der Saalgruppe leitet über zur vierten Klangszene. Sphärenhaft schrillen die Töne e-f-ges in der vierten Oktavlage mit Unterstützung der E-Orgel, gewissermaßen als Antizipation für die simultan erklingende Saalgruppe, das „Interludio 3“ wird damit seiner eigentlichen Funktion beraubt.

Sowohl für eine Klangraum-Bildung als auch für den Raumklang interessant sind die Takte 265 und 266. (vgl. NB 2). Sie werden von einem bedeutungsträchtigen sechstönigen Klang der Bläser (wenn man will C-Dur und Ges-Dur, im Tonartenzirkel am weitesten entfernt) im *ppp* dominiert, den die tiefen Streicher und die Violinen I im zweiten Takt verdoppeln, während die zweiten Violinen mit den Flageolett-Tönen a^3 - es^4 - as^4 den Klang schärfen.

265

Klar. *ppp* Vln. II *ppp*

Eh. *ppp* Hr. *ppp* 2 Vle. *ppp*

Tb. Vc., Kb. *ppp* *mf* *ppp*

NB 8: Sext- und Quartsextakkord mit einem Reibungsdreiklang in der viergestrichenen Lage.

Die permanente Ambivalenz, der Widerstreit von Veränderung und Bewahrung, von energetischem Wollen und mehr oder weniger in sich ruhendem Beharren offenbaren in der sechsten Klangszene einen Antagonismus, der die scheinbar zwiespältige Gegensätzlichkeit mit dem Vergangenen spiegelt, mit dem Lebensraum, dem geschichtlichen Raum von Friedrich Goldmann.

Geschichtlicher Raum

Blickt man zurück auf die Geschichte des Raumes in der abendländischen Erfahrung, so war er nach Michel Foucault (1926-1984) „im Mittelalter ein hierarchisiertes Ensemble von Orten ... heilige Orte und profane Orte; geschützte Orte und offene, ... städtische und ländliche Orte“. Foucault bezeichnet den mittelalterlichen Raum als „Ortungsraum“.²⁴ Dieser Ortungsraum hat sich mit den Entdeckungen Galileis ins Unabsehbare geöffnet; „die Konstituierung eines unendlichen und unendlich offenen Raumes“ löste die Ortschaft des Mittelalters gewissermaßen auf, das heißt „seit dem 17. Jahrhundert setzt sich die Ausdehnung an die Stelle der Ortung“²⁵.

„Die Musikgeschichte führt den Komponisten zu seiner Zeit an seinen Ort, zu seiner Aufgabe.“ Das bedeutet, der Komponist muss sich darüber klar sein, wo er steht; das wiederum heißt, „der geschichtliche Raum, in dem er sich befindet, muß ihm kritisch bewußt sein.“ Ebenso muss er sich der Aufgabe bewusst sein, die ihm gestellt wurde, letzten Endes besteht seine Aufgabe in der Schaffung einer Tradition. „Denn nicht die Tradition schafft den Komponisten, sondern der Komponist die Tradition.“²⁶

Dabei spielt es keine Rolle, wie die gesellschaftlichen Prozesse beschaffen sind. Auch ist es ganz gleich, in welcher Wechselwirkung Künstler und Gesellschaft stehen, denn „der Künstler bestimmt letzten Endes diese und nicht umgekehrt: er entwirft die Zukunft der Gesellschaft, wie er ihre Gegenwart formt, darin dem Staatsmann, dem Philosophen und dem Wissenschaftler vergleichbar.“²⁷

„Musik besitzt zwar eine unbestreitbare Realität als Gedankending, aber ebenso unbestreitbar wirken in zum Teil erheblichem Umfange vielfältige andere Faktoren mit, die in ihrer Irrealität real genug sind, den Kompositionsprozeß in unvorhergesehener Weise, ja manchmal sogar fundamental, mit zu bestimmen. Erinnerungen, Gespräche, Träume, Begegnungen, Erlebnisse der vielfältigsten Art spielen dabei eine besondere Rolle, wobei die sogenannten »gesellschaftlichen Prozesse«, soweit sie in politische Stellungnahme münden, im großen und ganzen vor den geistigen – jedenfalls was ihre Wirkung anbetrifft – zurücktreten.“²⁸

²⁴ Foucault 1984, S. 337f.

²⁵ Ebd.

²⁶ Zimmermann 2020, S. 50.

²⁷ Ebd. S. 119.

²⁸ Ebd. S. 145.

1951, im Alter von zehn Jahren, kam Friedrich Goldmann nach Dresden zum Kreuzchor. Der Kreuzchor wurde finanziert vom Staat, der Stadt Dresden und der sächsischen Landeskirche. Und der Staat sorgte dafür, dass die kulturellen Einrichtungen, sowohl der Kreuzchor wie auch der Leipziger Thomanerchor, politisch freigestellt wurden.

Eigentlich fing ich erst in der Pubertät an, meine politische Umwelt deutlicher wahrzunehmen. Zuvor bedeuteten mir selbst so wichtige Ereignisse wie der 17. Juni 1953²⁹ wenig – ich war damals zwölf. Immerhin bin ich bis dahin schon mit dem Kreuzchor in der Schweiz, in Österreich, Holland, Polen, Ungarn und Rumänien gewesen. Einige Jahre später, als es 1956 um Ungarn³⁰ und den Suez-Kanal³¹ ging und die Kriegsangst wieder auftauchte, „fing ich allmählich an, mich stärker für Politik zu interessieren. Und irgendwie nahm ich dann wahr, dass ich in einem Staat lebte, der offiziell nicht mehr Deutschland hieß, sondern DDR.“³²

Das neue musikalische ‚Zuhause‘ mit seinen anspruchsvollen Aufgaben und dem strengen Reglement des Alltags förderten zunächst die geistige Entfaltung von Goldmanns künstlerischen Anlagen. Doch mit den Jahren entsprach gerade diese institutionalisierte Lebensform immer weniger seinen Interessen und musikalischen Vorstellungen. Die Besonderheiten der musikalischen Ausbildung, die Zwänge der Chorpraxis und die sozialen Problematiken des Internatslebens forderten zunehmend Goldmanns Unwillen heraus. Der akademische Unterricht und der sakrale Wirkungskreis des Chores ließen ihn neugierig auf all das werden, was international auf dem Gebiet der neuen Musik geschah. Er las einschlägige Literatur und studierte die wenigen Partituren, die er sich beschaffen konnte. Einige Werke neuer Musik, etwa von Karl Amadeus Hartmann, Arthur Honegger und Arnold Schönberg, hörte er während der Gastspielreisen des Kreuzchores.

Von Bedeutung wurde 1957 die Bekanntschaft mit dem Dresdner Musikkritiker Gottfried Schmiedel. Seine Veranstaltungsreihe »Wege zur neuen Musik« bereicherten Goldmanns Notenrepertoire und erweiterten seine Klangvorstellungen. Gottfried Schmiedel war zwischen

²⁹ Um den 17. Juni 1953 kam es in der DDR zu zahlreichen Streiks, Demonstrationen und Protesten, sie waren verbunden mit politischen und wirtschaftlichen Forderungen. Der Arbeiteraufstand wurde von der Sowjetarmee niedergeschlagen.

³⁰ Der Ungarische Volksaufstand begann am 23. Oktober 1956. Die alte Regierung wurde durch eine neue Regierung unter der Leitung von Imre Nagy abgelöst. Am 4. November 1956 marschierte die Sowjetarmee ein, die wieder eine prosovjetsche Regierung unter János Kádár einsetzte.

³¹ Unter dem ägyptischen Präsidenten Gamal Abdel Nasser wurde der Suez-Kanal am 26. Juli 1956 verstaatlicht, zwölf Jahre vor Ablauf der Konzession der Kanalgesellschaft. Dies löste die Suezkrise aus. Am 29. Oktober 1956 griffen israelische, britische und französische Truppen Ägypten an. UNO, USA und die Sowjetunion beendeten die Auseinandersetzung am 22. Dezember 1956.

³² Goldmann, 2009, S. 1.

1946 und 1956 jeweils kurzzeitig als Musiklehrer an der Kreuzschule, an der Musikakademie und am Konservatorium tätig. Schmiedel verstand es, junge Menschen musikalisch und literarisch zu prägen und Verbindungen zwischen den Künsten aufzuzeigen. Er weckte vor allem das Verständnis für zeitgenössische Kunst, insbesondere für Gegenwartsmusik.

„Die als Meilensteine geltenden künstlerischen Pflöcke wurden“ – sagt Friedrich Goldmann „so gegen 1950 eingeschlagen, Messiaens Etüde *Mode de valeurs et d'intensités*, Boulez' *Structures la*, Goeyvaerts³³ *Sonate für 2 Klaviere*, Stockhausens *Kreuzspiel* und *Kontrapunkte*, Nonos *Polifonica - Monodia - Ritmica* und einige andere. Aus dem Abstand von einigen Jahrzehnten scheinen die als beträchtliche Brüche zur traditionellen europäischen Musik wirkenden Werke mit eben dieser Tradition viel stärker verbunden zu sein, als es damals scheinen mochte. Später, 1969, las ich in einem Interview mit Michel Foucault³⁴, dass ihm die Erfahrung früher serieller Kompositionen von Barraqu³⁵ und Boulez eine Art kulturellen Schock versetzt und wesentlich dazu beigetragen habe, sein gewohntes dialektisches Universum zerbrechen zu lassen. Mir leuchtete das sofort ein. Es entsprach meiner eigenen Wahrnehmung, mit dem kleinen Unterschied, dass auf mich bereits Weberns Musik nicht weniger schockierend wirkte als die von Boulez, Nono oder Stockhausen. Später bemerkte ich gerade bei Webern die starke Traditionsbindung, die er mit Schönberg und Alban Berg teilte. Insofern gab es immer wieder Verschiebungen bei Bruchlinienbestimmungen.³⁶

1955 war Goldmann mit dem Kreuzchor in Frankreich und hörte das erste Mal eine Aufnahme von Honeggers *Symphonie Liturgique* aus dem Jahr 1946. Das war für ihn extrem neue Musik. Etwas später im selben Jahr hörte er in Schweden in einem Sonntagvormittagskonzert im Rundfunk die *6. Sinfonie* von Karl Amadeus Hartmann aus dem Jahr 1953. Das ging noch über Honegger hinaus. Auch durch den Kirchenmusiker Martin Flämig, der später auch Kreuzkantor wurde und damals Landeskirchenmusikdirektor war, kam Goldmann mit etwas mehr neuer Musik in Berührung. Einer seiner Söhne ging mit ihm in eine Klasse, und sie waren gut befreundet. Sein Vater besaß Muskrat-Kassetten inklusive der Partituren. So konnte Goldmann auch die Partitur von Hartmanns *6. Sinfonie* lesen. Ein weiteres Stück, Boris Blachers *2. Klavierkonzert*, faszinierte ihn.

³³ Karel August Goeyvaerts (1923-1993), belgischer Komponist und Musikwissenschaftler.

³⁴ Michel Foucault (1926-1984), französischer Philosoph, Psychologe, Historiker und Soziologe.

³⁵ Jean Barraqué (1928-1973), französischer Komponist, bedeutender Vertreter der seriellen Musik mit einem sehr kleinen Werkverzeichnis.

³⁶ Goldmann, 2009, S. 3f.

„Gottfried Schmiedel empfahl mir die Lektüre eines Aufsatzes mit dem Titel *Vom Altern der Neuen Musik*. Sein Autor war Theodor W. Adorno. Das löste gehörige Irritationen aus, aber auch eine neue Faszination. Im gleichen Band *Dissonanzen* gab es den Aufsatz *Gegängelte Musik*. Damit war ich auch von dieser Seite wieder auf meine Wirklichkeit verwiesen. Vor mir lag eine Art Gestrüpp, durch das ich mir Wege bahnen musste. Meine Begeisterung für Brecht verschwand jedoch nicht durch die „Adorno“-Lektüre, sie wurde jedoch etwas komplizierter.³⁷

1957 oder 1958 hörte Goldmann in Dresden Weberns *Sinfonie* op. 21 (von 1928), in weiteren Konzerten auch Schönbergs *Fantasie für Violine und Klavier* op. 47 (von 1949) und Weberns op. 5³⁸. Als 1959 Othmar Suitner Chefdirigent in Dresden wurde, führte er Schönbergs *Violinkonzert* auf. Diese Lese- und Hörerfahrungen haben dann wohl auch folgerichtig deutliche Spuren in Goldmanns ersten Kompositionen hinterlassen. In den letzten Jahren der Dresdner Schulzeit vollzieht sich ein Wandel in Goldmanns Kompositionstechnik. Hatte er bislang noch recht naiv und unmittelbar Techniken seiner Vorbilder adaptiert, um sie auszuprobieren und für sich nutzbar zu machen, so findet er nun in Igor Strawinsky und Anton Webern neue Leitbilder. Goldmanns Stücke werden konzentrierter, kürzer und im Klang transparenter. Die Hinwendung zur Zwölftontechnik erfolgt im einsätzigen *Concertino für Flöte und Streichorchester* von 1958. Seine erste konsequent serielle Arbeit mit Reihen von Tonhöhen, Tondauern und Dynamik findet sich im dritten Satz der *Vier Sätze für Kammerensemble*. Noch in der letzten Komposition aus seiner Schulzeit überträgt er seine Erfahrungen mit seriellen Techniken nun auf ein größeres Ensemble. Er schickte die Partitur Karlheinz Stockhausen, denn er hatte sich für dessen Spezialkurs bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt angemeldet. Der erste Versuch, im Jahre 1958 die Ferienkurse in Darmstadt zu besuchen, schlug fehl, da Besuche nach Westdeutschland von der DDR generell nur zu Verwandten ersten Grades genehmigt wurden. Doch Paul Dessau half ihm bei dem Bemühen, nach Darmstadt reisen zu können. Als Vizepräsident der Akademie der Künste Ostberlin, die damals Deutsche Akademie der Künste hieß, und als Nationalpreisträger erwirkte Paul Dessau die Teilnahme von Friedrich Goldmann an den Darmstädter Ferienkursen. Daraufhin hat der Schuldirektor, der offiziell den Antrag befürworten musste, nicht mehr gewagt, etwas dagegen zu sagen.³⁹

³⁷ Ebd.

³⁸ Fünf Sätze für Streichquartett, 1909.

³⁹ Goldmann, 2009, S. 5.

Im August 1959 nahm Goldmann als Stipendiat der Stadt Darmstadt im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik an einem Seminar für Komposition bei Karlheinz Stockhausen teil. Von ihm empfing er kritische Anregungen. Später wurde dieser Kontakt durch Briefwechsel mit Stockhausen weitergeführt. Dieser erste Besuch der Darmstädter Ferienkurse brachte ihn in Kontakt mit den führenden Komponisten der musikalischen Avantgarde. Hier lernte er Luigi Nono und Henri Pousseur, Wolfgang Fortner und Heinz-Klaus Metzger⁴⁰ kennen, hörte Pierre Boulez seine 3. Klaviersonate spielen, und erlebte den italienischen Flötisten Severino Gazzelloni und den amerikanischen Pianisten David Tudor als herausragende Interpreten avantgardistischer Musik. Diese Eindrücke, zu sehen mit welcher Gründlichkeit und Leidenschaft musikalische Probleme diskutiert wurden, haben Goldmann geprägt. In ihm festigte sich die Überzeugung, dass fortgeschrittener Materialgebrauch und hochentwickelte Kompositionstechnik unabdingbar waren für die musikalische Teilnahme am gesellschaftlichen Fortschritt.

In Darmstadt stieß Goldmann auf eine Situation, wie sie Lothar Knessl⁴¹ im Jubiläumsband der Darmstädter Ferienkurse⁴² beschreibt: „Sichernde Schritte in vertraute Regionen schienen vorerst überflüssig. Eine alles überrollende Aufbruchsstimmung regierte, der Wunsch, Innovationen aufzugreifen, die Bereitschaft, Denkvorgänge umzustülpen, einem noch neueren Ideengerüst einzugliedern oder aufzuopfern. [...] Man vergegenwärtige sich, dass all die vielen musikalischen und kompositionstechnischen Erneuerungen dieses Jahrzehnts (1950-1960), mehr oder weniger gleichzeitig zur (kurzfristig gültigen) Maxime erkoren wurden. Keine Dogmen also, sondern wechselnde Interessens- und Forschungs-Prioritäten, verfochten mit jugendlichem Ungestüm.“ Wie Goldmann sich nach seinem Darmstadt-Besuch gefühlt haben muss, lässt ein Bericht von Helmut Lachenmann⁴³ besonders deutlich erahnen, nachdem dieser zum ersten Mal die Ferienkurse in Darmstadt besucht hatte. Unter der Überschrift „... und sehen, was ist zu tun...“ schildert er seine ganz persönlichen Erlebnisse: „Mein erster Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 1957 bedeutete für mich Schlüsselerlebnis und entscheidende Weichenstellung. Stockhausen hielt damals sein atemberaubendes Seminar über das Zeitkontinuum, später festgehalten in seinem Artikel *Wie die Zeit vergeht*; behandelte Boulez' *Structures*, Nonos *Il canto sospeso*, sein *Kreuzspiel*

⁴⁰ Heinz-Klaus Metzger (1932-2009), deutscher Musiktheoretiker und Musikkritiker, einer der bedeutendsten Theoretiker der neuen Musik nach 1945. Zusammen mit Rainer Riehn war er Begründer und Herausgeber der musikwissenschaftlichen Reihen *Musik-Konzepte* (bis 2003) und *querstand musikalische konzepte*.

⁴¹ Lothar Knessl, geb. 1927 in Brunn, Studien der Musik- und Theaterwissenschaften sowie Komposition bei Ernst Krenek und Karl Schiske..

⁴² Knessl, in: Stephan/Knessl/ Tomek, 1996, S. 119

⁴³ Lachenmann in: Stephan/Knessl/Tomek, 1996, S. 214f.

und seine *Gruppen*. Hermann Scherchen, launisch und ehrfurchtgebietend, sprach über Werke von Webern (*I. und II. Kantate, Das Augenlicht*), und ich spürte einen neuen Atem und eine neue Art von Größe.“

Mit diesem oder zumindest einem sehr ähnlichen Gefühl wird Goldmann von Darmstadt zurückgekehrt sein. Verständlicherweise hegte er große Erwartungen an das bevorstehende Studium in Dresden, wenngleich er wohl ahnte, dass in puncto neuer Musik sein in Darmstadt geweckter Wissensdurst kaum zu stillen sein würde. Die Ernsthaftigkeit, mit der dort über Musik und das kompositorische Handwerk nachgedacht, geforscht und diskutiert worden war, konnte nicht ohne Folgen für den jungen angehenden Studenten der Dresdner Musikhochschule bleiben. Gleich Lachenmann wird er am Ende seines Aufenthalts in Darmstadt nicht mehr derselbe gewesen sein wie zuvor. Im Jahre 1959 zog die Familie Goldmann nach Dresden und wohnte dort bis 1966. Dass das Studium (1959-1962) in Dresden dann zu einer Enttäuschung wurde führte dazu, dass Goldmann sich im Laufe etlicher Jahre das meiste selbst beigebracht hat.⁴⁴

Im September 1959 begann er sein Kompositionsstudium an der Dresdner Hochschule für Musik, das er vorfristig nach nur drei Jahren im Einvernehmen zwischen Student und Hochschulleitung im Sommer 1962 beendete. Ästhetische Differenzen waren offenbar im Nachgang des Darmstadtbesuches unvermeidlich zwischen einem Studenten, dessen Wissen und Können längst nicht mehr elementarer schulmäßiger Nacharbeit bedurfte, und Lehrern, die selbst nur unzureichend mit den aktuellen internationalen Problemen des kompositorischen Metiers vertraut waren.

Partituren von Stockhausens Werken hatte Goldmann aus Darmstadt mitgebracht. Im Jahre 1960 lernt er Werke von Ligeti kennen. Die kompositorischen Konzeptionen Mahlers und Debussys beginnen ihn zu fesseln, auch erste Anregungen von Boulez⁴⁵ fließen ein in sein kompositorisches Werk. Auffallend ist die große Zahl von Bühnenmusiken in den Jahren 1964-1967. Natürlich ist es nicht verwunderlich, „dass dann die im Schauspielbereich gewonnenen Erfahrungen eine wichtige Rolle spielen [...]. Und bestimmte dramaturgische Spezifika von *R. Hot* [Opernphantasie von 1974, RK] leiten sich nicht nur aus der Lenzschen Vorlage her, sondern im starken Maße auch von Brechtschen Überlegungen.“⁴⁶

⁴⁴ Schneider 1988, S. 94f.

⁴⁵ Von Boulez waren 1959 folgende Werke in Darmstadt zu hören: 1. und 3. Klaviersonate und die Sonate für Flöte und Klavier. Die sechs Vorlesungen zum „Musikdenken heute“ hielt er erst 1960.

⁴⁶ Goldmann, 1979, S. 39.

Goldmann hat den Abschluss an der Dresdner Musikhochschule bereits nach drei Jahren erzwungen. Er hatte nach eigener Aussage beim besten Willen nicht sehr viel lernen können. So hatte er damals noch diesen etwas naiven Glauben, dass die Musikwissenschaft wesentlich helfen könne, und deshalb wollte er das studieren.⁴⁷

Aus einem sehr spezifischen Interesse für Brecht gewann Goldmann vor allem in Berlin Kontakt zu interessanten und wichtigen Theaterleuten, unter anderen zu Heiner Müller. Sie brachten erhebliche »Horizontenerweiterungen«⁴⁸. Das galt auch für seine späteren Arbeiten im Hörspielbereich und gelegentlich auch beim Fernsehen und Film.

Friedrich Goldmann bemühte sich um ein Meisterschüler-Studium bei Harms Eisler. Er wusste, dass Eisler bei Schönberg studiert hatte und er dadurch die Möglichkeit erhielt, dessen Kompositionsmethode aus erster Hand kennen zu lernen. Aber auch die musikalischen Traditionsbeziehungen, von denen Eisler nicht nur die artifiziellen Leistungen der herausragenden Komponisten von Bach über Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms bis hin zu Schönberg und Strawinsky einbezog, sondern in einem tiefgreifenden Prozess von Umfunktionierungen auch das spezifische Erbe der proletarischen Musik, des älteren Volksliedes und Elemente des Jazz verarbeitete, könnten Goldmanns Interesse geweckt haben. Möglicherweise war es auch Eislers unbedingte Überzeugung, dass wirklich große Musik mit überragend technischer Qualität sich nicht in ihrer unmittelbaren Brauchbarkeit erschöpft, sondern stets auch darüber hinausweist, auf Zukünftiges, und von der Wirklichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse erst noch einzuholende und auszuprägende humanistische Ideale verkörpert. So dürfte Goldmann zum Beispiel Eislers *"Deutsche Symphonie"* auf Texte von Bertolt Brecht, die durchaus als bedeutendes Werk für weltanschauliche und philosophische Fragen galt, gekannt haben, denn sie wurde – in den 30er Jahren komponiert – erst am 24. April 1959 uraufgeführt. Wie viele andere Komponisten, so lernte später auch Friedrich Goldmann die Macht der Tradition kennen, eine Macht der qualitativen Vorbildhaftigkeit alter Meister einerseits und die Macht der geprägten Rezeptionskonventionen der Konzert- und Opernbesucher andererseits.

Nach Beendigung des Hochschulstudiums begann Goldmann für zwei Jahre sein Meisterschüler-Studium bei Rudolf Wagner-Régeny an der Akademie der Künste in Berlin, wohnte aber vorerst weiter in Dresden. Wagner-Régeny, selbst Kompositionsschüler von Franz

⁴⁷ Goldmann in: 1973, S. 77.

⁴⁸ Ebd., S. 38.

Schreker in Berlin und ausgestattet mit profunden Kenntnissen aktueller Kompositionstechniken, hatte sich Ende der vierziger Jahre intensiv mit der Dodekaphonie beschäftigt, etwas später lernte er die Methode der variablen Metren seines Freundes Boris Blacher kennen sowie die Polytonalität und Polyrhythmik von Darius Milhaud. Blachers Ästhetik zielte auf Einfachheit und Konzentration und war verbunden mit orchesterlicher Transparenz, eine Ästhetik, die wohl auch an einige der Schüler von Wagner-Régeny weitervermittelt wurde. Wagner-Régeny hatte als Lehrer einen weithin anerkannt guten Ruf. Zu seinen Schülern zählen unter anderen: Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Gunther Erdmann, Jörg Herchet, Wilfried Jentzsch, Helge Jung, Georg Katzer, Siegfried Matthus, Tilo Medek, Günter Neubert, Hans-Karsten Raecke, Gerhard Rosenfeld, Manfred Schubert sowie Manfred Weiss. Im September 1962 kam Goldmann nun auch zu Wagner-Régeny. Trotz wohl unvermeidlicher Versuche gewisser Anpassungen an die Lehrerpersönlichkeit, zeigen einige Werke bereits eine charakteristische Eigenständigkeit. In der *Schweriner Serenade* von Anfang 1964, einem Auftragswerk, das die Mecklenburgische Staatskapelle im November 1975 uraufführte, verarbeitet Goldmann Anregungen unter anderen von Bartók, Debussy und Strawinsky.

Was Goldmann zu dieser Zeit fehlte, waren Aufführungsmöglichkeiten, etwa nichtöffentliche Studiokonzerte, die es ihm gestattet hätten, das Komponierte klingend zu kontrollieren, aber nicht weniger vermisste er den lebendigen Kontakt. „In Wagner-Régeny fand ich dann einen Lehrer, der bereit war, auf solche «seltsamen» Versuche einzugehen. Sicher waren sie seinem eigenen Komponieren fremd, so dass er einen Schüler kaum vor falschen Umwegen bewahren konnte, aber dank seiner Bereitschaft, überhaupt darauf einzugehen, vermochte er den Finger auf »wunde Stellen« zu legen. Schon darum war sein Unterricht unter den obwaltenden Bedingungen der bestmögliche.“⁴⁹ „Was immer auch an Meinungsverschiedenheiten auftauchte – und davon gab es jede Menge –, spielte keine Rolle in der Beziehung, die Wagner-Régeny zu dem Schüler hatte, und die man als Schüler auch zu ihm haben konnte. Wir waren oft genug nicht einer Meinung, aber er fand immer Möglichkeiten, sich eben doch zu verständigen. Das war außerordentlich angenehm und wohltuend.“⁵⁰

Goldmanns Experimentierfreudigkeit war ungebrochen, so im *Essay I* für Orchester von 1963/64. Goldmann interessiert darin das dramaturgische Spannungsfeld zwischen Einzelton und undurchhörbaren Massenprozessen. Dennoch blieb eine Reihe von Fragen zwischen

⁴⁹ Goldmann, 1979, S. 30f.

⁵⁰ Goldmann, 1973, S. 79.

Lehrer und Meisterschüler sowohl kompositorischer Natur als auch in ästhetischer Hinsicht offen. Goldmann suchte weiter zu den vielen offenen Fragen nach Lösungen und hoffte, sie in der Musikwissenschaft zu finden. Als der *Essay I* nach elf Jahren vom Orchester der Komischen Oper unter Leitung von Gert Bahner uraufgeführt wurde, kam Goldmann noch einmal auf sein darin artikuliertes Traditionsverhältnis zu sprechen. „Das Verständnis von meiner Musik hängt auf jeden Fall davon ab, wie überhaupt die Tradition verstanden wird. Gilt die Tradition als Heiligtum, als unantastbar, und wird sie nicht begriffen als ganz konkrete Auseinandersetzung in der jeweils gegebenen historischen Situation, kann natürlich auch neue Musik nie verstanden werden. Sie erscheint dann vordergründig gegen jene Tradition geschrieben.“⁵¹

„Für viele Leute meiner Generation war in den fünfziger Jahren das Brechtsche Theater eines der entscheidenden Grunderlebnisse. Hier fand ich, was ich auf meinem eigenen Gebiet in der DDR vergeblich suchte, dass sich nämlich der Aufbau einer neuen Gesellschaft und der Aufbau einer neuen ästhetischen Welt trefflich ergänzen können. Von daher rührt auch meine Bekanntschaft und – wenn ich das so formulieren darf – bis heute anhaltende freundschaftliche Verbundenheit mit Paul Dessau (der Anlass war eine Aufführung von Brechts *Die Ausnahme und die Regel* mit Dessaus Musik 1959 durch Schüler in Dresden, bei der ich die musikalische Einstudierung und Leitung übernommen hatte).“⁵² „Durch Dessau gelangte ich natürlich auch ins Berliner Ensemble. Von dort aus gab es auch die ersten Kontakte zu den Schriftstellern Heiner Müller, Karl Mickel und Thomas Brasch, zu dem Theaterregisseur Adolf Dresen, zur Schauspielerin und Intendantin Helene Weigel, zur Theaterregisseurin Ruth Berghaus und zu dem Komponisten Dieter Schnebel und vielen anderen. Brechts Modell eines ideologiekritischen und in die Tagespolitik eingreifenden Theaters wurde auf die Musik übertragen. „Musik wurde nicht mehr betrachtet als die abgehobene Idealität und Realitätsflucht, sondern als ein Rekurs auf den sozialen und politischen Alltag. Die Kompositionen wurden künstlerische Parlamentsvorlagen für eine imaginäre »Volks-Kammer«. Dessaus Oper *Einstein* (die Atombombe), Stockhausens *Hymnen* (der neue Weltkrieg), Henzes *Floß der Medusa* (Vietnam), Siegfried Matthus' *Der letzte Schuß* (Revolutionskritik), Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* (der regulierte Mensch), Friedrich Schenkers *Missa nirgra* (Neutronenbombe) waren auch musikalischer Parlamentarismus.“⁵³

⁵¹ Vgl. Goldmann, 1975, S. 213f.

⁵² Goldmann, 1979, S. 38.

⁵³ G. Müller, 2009, S. 5.

1969 komponiert Friedrich Goldmann die Musik zu einer Aischylos-Inszenierung von *Sieben gegen Theben*. Nur wenige Jahre später (1972) setzt er überraschende musikalische Akzente in der Aufführung der *Omphale* von Peter Hacks. Hier am Berliner Ensemble, in dieser aufgeschlossenen und bewegten Atmosphäre, fand Goldmann als freier musikalischer Mitarbeiter künstlerisch wichtige Kontakt zu Heiner Müller, zu dem Dirigenten Herbert Kegel und zu dem italienischen Komponisten Luigi Nono.

Aufgrund vieler offener, drängender Fragen nicht nur kompositorischer Natur, sondern auch und wohl vor allem im ästhetischen Bereich, hoffte Goldmann, die Musikwissenschaft würde ihm Antworten liefern. Aus diesem Grunde studierte er Musikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität. Seine wichtigsten Lehrer waren Georg Knepler und Ernst Hermann Meyer. In diesen vier Jahren ist die kompositorisch-schöpferische Arbeit Goldmanns zurückgegangen, dafür entstanden Stücke, die deutlich an konzentriertem Ausdruck gewannen.

Mit Beginn des Musikwissenschaftsstudiums zieht Goldmann nach Berlin. Seit 1970/71 lebte und arbeitete Friedrich Goldmann dann bei der Familie in Berlin-Lichtenberg. Dort entstand unter sehr beengten Verhältnissen Goldmanns erste Sinfonie. 1973 erfolgte ein weiterer Umzug. Damit war das leidige Raumproblem gelöst. 1976 heiratet Goldmann die bulgarische Musikwissenschaftlerin und Konzertkritikerin Lina Semowa. 1979 zog das Ehepaar in die Lenin-Allee, nach dem Mauerfall in den Westteil der Stadt in die Windscheidstraße in Berlin-Charlottenburg nahe dem Lietzensee.

So wichtig Goldmann das Ergebnis war, das er mit den Sinfonien oder anderen Werken vorlegte, so wichtig – vielleicht sogar noch wichtiger – war ihm die Arbeit der Reflexion. Seine schöpferische Einbildungskraft war ihm ein nahezu nicht versiegender Quell von immer wieder neuen Sichten auf die Gesellschaft. Dass er teilhaben wollte an der Veränderung der Gesellschaft und dies auch mit seinen Kompositionen deutlich machen wollte, hatte er bereits 1989 formuliert: „Den Umgang mit wechselnden Hierarchien zu üben ist notwendiges Training in Sachen Demokratie.“⁵⁴

⁵⁴ Glaetzner/Kontressowitz, 1990.

Literatur

- Dieckmann, Friedrich: *Komponisten am Berliner Ensemble*, in: *Streifzüge*, Berlin und Weimar 1977.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*, in *Idee Prozess Ergebnis*. Berlin 1984.
- Fuchs, Peter: *Die Metapher des Systems*, 2001.
- Funken, Christiane/Löw, Martina: *Ego-Shooters Container*, in R. Maresch/N. Werber: *Raum — Wissen — Macht*, Frankfurt/M. 2002.
- Glaetznier, Burkhard / Kontressowitz, Reiner (Hrsg.) *Spielhorizonte*. Gruppe Neue Musik »Hamms Eisler« 1970-1990, Leipzig 1990.
- Goldmann, Friedrich: in *Forum. Musik in der DDR*. Komponistenwerkstatt, Arbeitsheft Nr. 13 der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1973.
- Goldmann, Friedrich: *Nochmals: Von der Unschärfe heutigen Komponierens*; in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 2/3, Berlin 1975.
- Goldmann, Friedrich: in: Ursula Stürzbecher, *Komponisten in der DDR*. 17 Gespräche, Hildesheim 1979.
- Goldmann, Friedrich: *Klangszene für Orchester*, im Programmheft der UA, Baden-Baden am 22. März 1991.
- Goldmann, Friedrich: *Erlebte Geschichte. aufbrüche, rückblicke, zeitläufe*; Sendungen und Texte, hrsg. von Armin Köhler, Mainz 2009.
- Hansen, Mathias (Hrsg.): *Komponieren zur Zeit*. Gespräche mit Komponisten der DDR, Leipzig 1988.
- Helferich, Christoph: *Geschichte der Philosophie*, Stuttgart 1985/86.
- Köhler, Armin (Hrsg.): *Friedrich Goldmann*, in *Erlebte Geschichte, Aufbrüche, Rückblicke, Zeitläufe*, Sendungen und Texte, CD-Booklet, Mainz 2009.
- Köster, Werner: *Raum*. In Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hrsg. von Ralf Konersmann, Berlin 2025.
- Kontressowitz, Reiner: *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014.
- Kontressowitz, Reiner: *Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020.
- Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann — Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021.
- Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann — Unruhe 7*. Neumünster 2025.
- Kontressowitz, Reiner: *Aspekte seines Komponierens – Versuch über ZEIT nachzudenken*. 2026, unter: [www.reiner.kontressowitz.de /Friedrich Goldmann](http://www.reiner.kontressowitz.de/Friedrich%20Goldmann)
- Kyburz, Hanspeter: Booklet der WERGO-CD 6265-2, 1994.
- Lotmann, Jurij Michailowitsch: *Die Struktur literarischer Texte*, Berlin 1972/73.

- Lucchesi, Joachim/ Wollny, Ute: *Reiner Bredemeyer*, in *Komponieren zur Zeit*. Gespräche mit Komponisten der DDR, hrsg. von Matthias Hansen, Leipzig 1988.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*, 1984.
- Luhmann, Niklas: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. von Niels Weber, Nr. 19, *Die Autonomie der Kunst*, Frankfurt/M. 2008.
- Müller, Gerhard: *November-Musik und Kaspertheater*, in der Zeitschrift „positionen“ Heft 81, hrsg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck 2009.
- Schmalfeldt, Philip: *Bildatlas Philosophie*, Berlin 2007.
- Schneider, Frank: *Momentaufnahme*. Notate zu Musik und Musikern der DDR. Leipzig 1979.
- Schneider, Frank: *Gespräch mit Friedrich Goldmann*, in „Komponieren zur Zeit“. Gespräche mit Komponisten der DDR, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1988.
- Schneider, Frank: *Form und Klang*. Essays und Analysen zur Musik von Friedrich Goldmann, Neumünster 2021.
- Simmel, Georg: *Soziologie*. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig 1908.
- Simmel, Georg: *Philosophische Kultur, Zur Ästhetik: Der Henkel*, Frankfurt/M. 2008.
- Stephan, Rudolf / Knessl, Lothar/ Tomek, Otto u.a. (Hrsg.): *Von Kranichstein zur Gegenwart*. 1946-1996, 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Stuttgart 1996.
- Stürzbecher, Ursula: *Komponisten in der DDR*. 17 Gespräche, Hildesheim 1979.
- Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit*, hrsg. von Rainer Peters, Mainz 2020.