

Beginnend in den späten 1960er Jahren hatten sich in der zeitgenössischen Musik der DDR bemerkenswerte Entwicklungen vollzogen. Eine junge Generation von Komponisten – oft gingen deren Vertreter aus den Meisterklassen der »großen Alten« Paul Dessau, Hanns Eisler und Rudolf Wagner-Régeny hervor – emanzipierte sich von den doktrinären ästhetischen Vorstellungen, die unter dem ideologischen Diktat des Sozialistischen Realismus den Komponisten bis dahin enge Fesseln angelegt hatten. Unterstützt vor allem durch eine Autorität wie Paul Dessau, erkämpften sich die jungen Künstler Stück für Stück Freiräume, adaptierten sie die Errungenschaften der internationalen Avantgarde und reagierten oft genug kritisch subversiv auf die Verhältnisse unter der poststalinistischen Diktatur. Hier mochte auch eine vorübergehend etwas liberalere Kulturpolitik nach dem Machtantritt von Erich Honecker 1971 eine gewisse Rolle gespielt haben, die sich zumindest in Bezug auf die zeitgenössische Musik vielleicht der Einsicht verdankte, dass deren Produkte – zumal wenn sie sich auf das abstrakte Reich der Töne beschränkten – die Grundfesten des »Arbeiter- und Bauernstaates« nicht zu erschüttern vermochten.

Aufbrüche

Wie mühsam die Versuche der Emanzipation dennoch waren und mit welcher aberwitzig anmutenden Schwierigkeiten sich die Komponisten auseinanderzusetzen hatten, mag eine Episode erhellen, die Gerhard Müller überliefert hat und die sich um Reiner Bredemeyer und Friedrich Goldmann rankt. Bezogen auf Bredemeyer erinnert sich Müller: »Wir begegneten uns zuerst auf einem der damaligen Kongresse des Komponistenverbandes, und für mich, der ich über die unendlich salbungsvollen Reden, deren Wiederabdruck aus aufklärerischen Gründen zu fordern wäre, für Zeitungen zu berichten hatte, war Bredemeyers Beitrag der einzige Lichtpunkt. Dafür stand er später auch in keinem Protokoll. Schlicht unterschlagen hatte man ihn mit der Begründung, es handle sich um keine Rede. Er zog einen Zettel aus der Tasche und sagte: ›Ich verlese einen Rundbrief des Schweriner Bezirksverbandes an die Kulturfunktionäre des Bezirkes.«

In dem Brief aber stand in ungeschickten und lächerlich dummen Worten, dass der Klassenfeind auch vor der Musik nicht halt mache und in Gestalt des Stralsunder Dirigenten Peter Gülke und des unreifen Berliner Komponisten Friedrich Goldmann bis auf das Territorium der Volkswerft Stralsund vorgedrungen sei. Denn dieser Gülke habe vor Arbeitern mit Er-

Jens Schubbe

Verweigerung, Klage, Zorn – widerständiges Komponieren in der DDR

Zur Uraufführung von Friedrich Goldmans *De Profundis* (1975) in Salzburg 2014

folg in einer Werkhalle Goldmanns avantgardistisches Orchesterstück ›Essay III‹ aufgeführt und erläutert. Der begeisterte Beifall sei aber ein falscher gewesen. Solche Abweichungen vom rechten *Bitterfelder Weg* hätten künftig zu unterbleiben. Das Auditorium, solcherart mit dem wirklichen Mechanismus der Kulturpolitik konfrontiert, schwieg peinlich berührt. Ich ließ mir den Brief geben und druckte ihn im *Eulenspiegel* mit einem bissigen Kommentar ab. [...] Es gab Gelächter, und Ärger, und dank Schwerin kam Goldmann ins Gerede, und die Aufführungen, die man verhindern wollte, fanden nach und nach alle statt. Das Pamphlet hatte sich dank Bredemeyers in eine Empfehlung verwandelt. Die Dinge in ihr Gegenteil zu verwandeln, das war ein Teil seiner Ästhetik. Man könnte sie untreudeutsch nennen.«¹

Zu den Orchesterwerken, die den damals vollzogenen Aufbruch signalisierten, gehörten unter anderen die Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* von Friedrich Schenker (1970), Rainer Bredemeyers *Bagatellen für B.* (1970) und Georg Katzers *Baukasten für Orchester* (1971). Zu den »jungen Wilden« unter den Komponisten zählte auch Friedrich Goldmann, der seit den ausgehenden 1960er Jahren zunehmend Beachtung erfuhr und damals mit Werken wie der 1. Sinfonie, den *Essays* für Orchester oder der Kammeroper *R. Hot bzw. Die Hitze* für Aufsehen und Aufregung sorgte.

Ein »schwarzes« Orchesterstück

1975 wurde Goldmann als Reservist zur Armee eingezogen. Die Wehrpflicht war in der DDR immer auch ein Instrument, um Unangepasste zu brechen und »auf Linie« zu bringen, die Armee ein Hort des Stumpfsinns und des ungebrochen fortgeschriebenen Militarismus deutscher Prägung. Friedrich Goldmann antwortete der Repression komponierend, wie wir einem Brief an einen Freund entnehmen: »Wenn's irgend möglich ist, versuche ich so'n bißchen was zusammenzukomponieren, um nicht in den allgemeinen Verblödungswahn-

1 Gerhard Müller, *Er konnte alles, außer nach Noten schwindeln. Zum Tod des Komponisten Reiner Bredemeyer*, in: *Neues Deutschland* vom 8. Dezember 1995, zit.n. <http://reiner-bredemeyer.de/texte/texte-uber-reiner-bredemeyer/er-konnte-alles-auser-nach-noten-schwindeln/>



sinn hineinzugeraten. Bis jetzt ging das noch einigermaßen (jedenfalls etwas besser, als ich's vorher gedacht hätte). [...] Ansonsten sitze ich an einem ›schwarzen‹ (was'n sonst hier!?) Orchesterstück (d. h.: eigentlich bleibt es doch nicht ›schwarz‹, wieso soll ich mir denn diesen Blödsinn allzusehr anmerken lassen?). Bis Oktober (hoffentlich, ja wahrscheinlich früher) wirds auf alle Fälle fertig. Jetzt sind es schon ca. 10 Minuten – und gar so [viel] länger soll's nicht werden. [...] Ich hab vor, auch noch einiges anderes anzugehen, damit ich die 6 Monate nicht total sinnlos vergammele.²

Bei dem von Goldmann angesprochenen Werk handelt es sich um *De profundis*. Wenn er das neue Stück, wie Lina Goldmann und Frank Schneider bezeugen, ironisch als eines für »Stalinorgel« bezeichnete, bestätigt das diesen Kontext.

Frank Schneider, Musikwissenschaftler und nach der Wende langjähriger Intendant des 26 Konzerthauses Berlin, gehörte in den 1970er

und 1980er Jahren zu denjenigen, die aus wissenschaftlicher und publizistischer Perspektive versuchten, die musikalische Avantgarde der DDR zu stärken und zu schützen. Er schätzt die Bedeutung von *De profundis* aus heutiger Sicht folgendermaßen ein: Das Werk »schließt die Lücke zwischen der 1. Sinfonie von 1972/73 und der 2. Sinfonie von 1976 und gewährt damit einen Einblick in kompositionstechnische Veränderungen seines seriellen Grundkonzepts (mit Ausbrüchen), die hier zum ersten Mal hörbar werden können. Aber unabhängig von diesem personalstilistischen Aspekt zeigt das Werk, wie kaum ein anderes aus der DDR, den tiefen Dissens zwischen der verordneten musikalischen Schönfärberei und einem individuellen Bedürfnis nach krasser Verweigerung, renitenter Klage, nach dem rückhaltlosen Ausdruck von Klage und Zorn. Der Gesamtklang des Kammerorchesters verzichtet mit Ausnahme eines Flöten-Quartetts auf die hohen und mittleren Register und be-

2 Mitgeteilt durch den Sohn Stefan Goldmann per e-mail vom 10.12.2013

schränkt sich auf die Bassregion tiefer Bläser und Streicher. Damit erzeugt Goldmann – wohl einmalig in der sinfonischen Musik der DDR – eine Musik ganz ohne äußerliche Opulenz und unterhaltsame Virtuosität, ganz hingegeben an einen Gestus des Zweifels und bisweilen der Verzweiflung, an ein bohrendes Fragen, das nach erträglichen Wegen sucht – innerhalb wie außerhalb der Musik. Wer erfahren will, was an extremem Ausdruck in den Klangwelten aus der DDR möglich war (aber eben auch nicht zur Fertigstellung und Aufführung gelangte!), muss dieses geniale Stück kennenlernen.«³

Goldmann führte *De profundis* noch einige Zeit in seinem Werkverzeichnis, dann verschwand es ohne Erklärungen. Auch im 1979 erschienenen Reclam-Band *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* von Frank Schneider findet *De profundis* Erwähnung. Warum das Werk damals nicht gespielt wurde, ist unklar. Stefan Goldmann, der Sohn des Komponisten, äußerte sich auf eine Nachfrage folgendermaßen dazu: »Schwer zu sagen, weshalb es unterging. [...] Direkt nach der NVA war er sofort stark beschäftigt mit der Umsetzung von *R. Hot* an der Staatsoper, dem Auftragswerk Sinfonie Nr. 2, *Zusammenstellung* für die Bläservereinigung Berlin, zwei Bühnenmusiken usw.. Ab 1977 folgen dann die vier Instrumentalkonzerte – es setzte allein schon eine enorme Nachfrage ein, die es eventuell gar nicht zuließ, sich darum zu kümmern.«⁴

Aus tiefer Not ...

De profundis ist ein sinfonisches Werk, gleichsam eine »Sinfonie in einem Satz«, um den Titel eines Werkes von Bernd Alois Zimmermann zu paraphrasieren. Der geforderte Klangkörper gleicht einer Orchesterruine, deren Zentrum weggesprengt ist. Dem Quartett von vier Flöten steht die Übermacht von vier Kontrabässen, sechs Celli, Tuba, drei Posaunen, zwei Hörnern, Kontrafagott, zwei Fagotten, Bassklarinetten und ad libitum Tenorsaxofon gegenüber. Hinzu kommen Klavier, Pauken, Schlagzeug inklusive Vibrafon und Marimbafon, denen eine Sonderrolle zukommt. Fast alles Vermittelnde zwischen den so ungleich besetzten Registern fehlt. Nur ganz selten erreichen in höchste Lagen geführte Kantilenen der Celli die Sphäre der Flöten oder werden diese von den anarchischen Ausbrüchen von Vibra- und Marimbafon berührt.

Amorph erscheint die Klanglandschaft des Beginns: Von akzentuierten Impulsen zerfurchte Akkordblöcke begegnen Klangflächen, gewoben aus kleingliedrigen Strukturen. Ihr Tonmaterial entspricht den tiefsten Bereichen eines Modus, der aus einer zentralen, vier-

tönigen, in sich symmetrischen Tongruppe gewonnen ist (c'-d'-f'-g'), die nach oben und unten zumeist in einem Halbtonschritt anschließend wiederum symmetrisch transponiert wurde und vierunddreißig Töne umfasst. Die Tendenz zu symmetrischen Bildungen erfasst auch die horizontale Dimension und ist in der Rhythmik und Melodik erkennbar. Jener Modus und eine formale Struktur, die einer Bogenform angenähert ist, stellen die Klammern des gleichwohl von Brüchen durchfurchten sinfonischen Korpus dar.

Erst allmählich etablieren sich aus dem schwarzen Klanggrund heraus greifbare motivische Gestalten, die blockhaft gereichte Felder bestimmen. In das mehr als einhundert Takte währende Tenebrismo dringt Licht, als würde Nacht von Blitzen erhellt, wenn Vibrafon und Marimba mit vehementen Aktionen Raum greifen. In Partien von höchster Anspannung werden nun höhere Register erschlossen, bis mit dem Flötenquartett jene Instrumentengruppe ins Spiel kommt, die bei der Dominanz dunkler Farben und körperlicher Klänge wie ein irrlichternder Widerpart wirkt. Sirenengeheul markiert den Übergang zum nächsten großen Abschnitt, in dem streckenweise ein marschartiges Ostinato die Klänge an die Kandare nimmt, das klingt wie eine Kreuzung aus dem Glockenmotiv aus *Parsifal* und dem Beginn von Schostakowitschs zwölfter Sinfonie. Wieder sind es Vibrafon und Marimba, die den Ausbruch wagen. Die gespenstische, groteske, alptraumartige Partie zergeht in geräuschhaften Aktionen des Flötenquartetts, sekundiert von Waldteufel und Flexaton. In einem Reich der Entronnenen könnte man sich im folgenden Teil wähen, einer ruhigen, von lyrischen Gesängen der vier Flöten geprägten Episode, die von schütterten, manchmal fast immateriellen Verlautbarungen anderer Instrumente begleitet werden. Wenn in diese entrückte Szenerie Reminiszenzen an den Marsch hineintönen, signalisiert das den Übergang zu den letzten Großabschnitten, in denen zunächst die Ostinato-Groteske, dann der Tenebrismo-Komplex rekapituliert werden, freilich verändert, verwandelt und verzerrt. Obwohl die bislang deutlich erkennbare Bogenstruktur das suggerieren könnte, versinkt *De profundis* nicht in der Finsternis des Beginns, sondern es geschieht etwas ganz Unerwartetes: Das Quartett der Flöten behauptet sich in einem Gesang von karger, zerbrechlicher Schönheit, der trotz der dynamischen Intensität körperlos bleibt, bis sich aus dem schwarzen Urgrund des übrigen Orchesters Klanggestalten himmelwärts recken, kulminierend in einem gleißend hellen Akkord, in dem die Musik gleichsam verglüht.

3 Frank Schneider, in: Programmheft zur Uraufführung von *De Profundis* am 10.1.2014 in Salzburg, Zürich und Genf. S. 8

4 Stefan Goldmann, mitgeteilt per e-mail vom 10.12.2013.

De profundis wurde aus eigenem Antrieb, gleichsam aus Selbstschutz geschrieben, ohne Blick auf eine Aufführungsperspektive und einen konkreten Klangkörper. Gemessen an der vorangegangenen 1. Sinfonie und der nachfolgenden 2. Sinfonie wirkt die musikalische Sprache in *De profundis* sehr viel bildhafter, direkter, wilder und brüchiger. Vielleicht hatte das Werk für Goldmann durch den Akt des Schreibens seine Schuldigkeit schon getan und wurden später andere kompositorische Fragestellungen wichtiger.

In der Radikalität seiner Konzeption und der Drastik der Formulierungen jedoch behauptet *De profundis* im Schaffen von Friedrich Goldmann eine singuläre Position und erweist sich als ein einzigartiges Dokument widerständigen Komponierens in der DDR – schon deshalb war es notwendig, dieser Musik Gehör zu verschaffen.

Eine Uraufführung durch drei Ensembles

Von der Existenz des noch unaufgeführten *De profundis* bekam der Autor, damals Dramaturg am Konzerthaus Berlin, 2009 in einem Gespräch mit Frank Schneider Kenntnis, als eine Aufführung von Goldmanns *R. Hot bzw. Die Hitze* am Konzerthaus vorbereitet wurde, die 2010 zustande kam. Im Zuge dieser Produktion wurde seitens der Witwe des Komponisten, Lina Goldmann, bestätigt, dass das Werk als vollständiges Manuskript existiere. Dieses Manuskript konnte der Autor, mittlerweile Künstlerischer Leiter des Collegium Novum Zürich, im Herbst 2010 einsehen.

Schnell war klar, dass ein einzelnes Ensemble das groß besetzte Werk nicht realisieren konnte, so dass die Suche nach Partnern begann. Die wurden zunächst mit Alexander Kraus, dem damaligen Geschäftsführer des Österreichischen Ensembles für Neue Musik und etwas später mit Brice Pauset, dem Künstlerischen Leiter des Ensembles Contrechamps, gefunden. Bald war die Idee geboren, ein gemeinsames Projekt zu entwickeln, das die Uraufführung des Goldmannschen Werkes in einen möglichst sinnvollen programmatischen Kontext einbinden sollte. Die *Antiphonen* von Bernd Alois Zimmermann heranzuziehen, lag nahe wegen ihrer ähnlich »verqueren« Besetzung und ihrem Charakter als eine Art geistliches Konzert. Zudem wurden bei Martin Jaggi und Klaus Lang Werke in Auftrag gegeben (Martin Jaggi: *Mehrgarh*, Klaus Lang: *australien*), die sich in Konzeption und Besetzung auf das Thema *De profundis* beziehen und die Möglichkeit bieten sollten, die in den Werken von Goldmann und Zimmermann zusammenwirkenden Ensembles als einzelne Klangkörper vorzustellen. Vom Ensemble Contrechamps wurde anstelle eines neuen Werkes *Incipits* von Brian Ferneyhough in das Programm eingebracht.

Die Aufführungen fanden unter der Leitung des Dirigenten Johannes Kalitzke mit Patrick Jüdt (Zimmermann) und Tomoko Akasaka (Ferneyhough) als Solisten zwischen dem 10. und 12. Januar 2014 in Salzburg, Zürich und Genf statt. ■