

Evelyn Hansen

# Friedrich Goldmann: *zerbrechlich schwebend*

Ensemblestück für 8 Spieler

**Sätze:** 1. quasi allegretto, ma calmo; 2. allegro; 3. lento; 4. allegro; 5. quasi allegretto, ma calmo

**Besetzung:** Oboe, Englisch Horn, Posaune, Schlagzeug (Vibraphon, Crotales, 2 Woodblocks, Bongo, Triangel, 2 Stahlplatten, Tamtam) Klavier, Viola, Violoncello, Kontrabaß

**Dauer:** 15'

**Uraufführung:** 26.11.1990, Leipzig, Gruppe neue Musik *Hanns Eisler*, Leitung: Friedrich Goldmann

Auftragswerk des Rundfunks der DDR

Friedrich Goldmann beendete die Partitur des Ensemblestücks *zerbrechlich schwebend* am 29. Januar 1990. Sie ist dem zwanzigjährigen Bestehen der Leipziger Gruppe Neue Musik *Hanns Eisler* gewidmet, die das Stück im Dezember 1990, in ihrem Jubiläumskonzert, uraufgeführt hat. Die Beziehung des Komponisten zur Gruppe dürfte kaum weniger jung sein. Sie hat in den vergangenen zwei Dezennien eine beiderseits fruchtbare musikalische Arbeit begründet, der mit dem Stück ganz persönliche Ehrung widerfährt. Denn ähnlich, wie es vergleichbare Beispiele in der Musikgeschichte zeigen, werden auch hier die Namensinitialen des Widmungsträgers zu kompositorischem Baustoff umgedeutet: Die Anfangsbuchstaben von Hanns Eisler, h und e, ergeben, als Intervall betrachtet, eine Quarte bzw. im Komplementärverhältnis die Quinte e-h, ein Umstand, der erstaunliche kompositorische Konsequenzen zuläßt. Die Quinte ist bekanntermaßen der Grundstock des abendländischen Tonsystems, und sie wird in eben dieser Eigenschaft zum Ausgangspunkt der Goldmannschen Komposition.

Deren Tonmaterial (as-es-b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis) fußt auf nichts weniger als dem gesamten Quintenzirkel und der mit ihm verbundenen Problematik der temperierten Stimmung. Die vielfältigsten Möglichkeiten der Oktavgliederung werden dabei ins Spiel gebracht. Vom Quintenzirkel abgeleitet, lassen sie sich in lückenloser Systematik erstellen. So ergibt jeder zweite Ton eine Ganztonleiter, jeder dritte den verminderten Dreiklang, jeder vierte den übermäßigen Dreiklang, jeder fünfte eine chromatische Folge und jeder sechste Ton den Tritonus, d.h. die Halbierung der Reihe. Alle diese Elemente finden sich als Kompositionsgrundlage im Stück wieder. Lediglich die Diatonik wurde ausgespart. Desweiteren aber sind auch sogenannte oktatonische Reihen anzutreffen, die über die übliche Oktaveinteilung hinausgehen und seit Strawinsky kompositorische Bedeutung erlangt haben. Sie bestehen aus dem Wechsel von Halb- und Ganztönen und lassen sich ebenfalls vom Quintenzirkel herleiten, wenn man jeden siebenten und zweiten Ton daraus aneinanderfügt. Diese Reihen weisen einige Besonderheiten auf, die die Symmetrie ihrer Anlage betreffen. Nicht zuletzt deshalb haben sie sich als zur Funktionsharmonik alternatives Kompositionsmaterial im 20. Jahrhundert etablieren können. Ihre Eigenschaften sind bestens geeignet, größtmöglichen Zusammenhang herzustellen: Sie sind in allen vier Spiegelformen identisch, bestehen aus zwei gleichfalls identischen, je einen

Tritonus voneinander entfernten Teilen, die wiederum in sich symmetrisch sind. Die Frage der Symmetriebildung, die für die Goldmannsche Kompositionsweise immer bedeutsam war und auch in diesem Stück zentral behandelt wird, ist eng an die Rolle des Tritonus geknüpft. Er repräsentiert die Mitte der Oktave, mithin den weitesten tonalen Abstand und ist gleichsam als Trennungsintervall zu betrachten, das funktionale Unabhängigkeit signalisiert. Daneben entspricht die Anlage der einzelnen Sätze selbst sowie der gesamten Komposition einem Mittelpunkt orientierten Denken.

Im Zentrum befindet sich – wie häufig in den Werken Goldmanns – ein langsamer Satz, in dem Falle der dritte, um den herum Satz zwei und vier bzw. eins und fünf gruppiert sind. Deren Aufbau weist insgesamt wieder eine zentrale Fixierung auf, bei der sich die Außenteile jeweils wie Exposition und Reprise verhalten, während dem Mittelteil Durchführungscharakter zukommt. Damit herrscht auch auf der formalen Ebene – analog der materialen Geschlossenheit – eine große strukturelle Dichte. Trotz dieser wiederholt verwendeten Anlage aber ist jedem der Sätze ein eigenes Profil zugewiesen, das von einer Art Hauptaspekt bei der jeweiligen kompositorischen Fragestellung herrührt. Diese Aspekte sind solchermaßen gewählt, daß sie ein Konfliktpotential zulassen und den Widerspruch als Quelle der musikalischen Entwicklung einschließen. Wenn auch der Themendualismus des Sonatenhauptsatzes im konventionellen Sinne vermieden wird, wirkt doch dessen Geist auf anderer Ebene fort.

Der erste Satz nun beginnt den Diskurs mit einem ebenso selbstverständlichen wie oft unterschätzten Element: dem Rhythmus. Gegenüber dem ungeraden Grundmetrum von 9/8 erscheint gleichzeitig mit der Materialexposition des Quintenzirkels ein geradzahliges Konträrhythm, den vor allem das Vibraphon trägt. Anfangs sekundieren ihm die verschiedenen Saiteninstrumente, im Takt 39 jedoch gesellt sich auch die Posaune hinzu, der wenig später, wenngleich noch zaghaft, alle Instrumente nachfolgen und mit diesem unverkennbaren »Oppositionszeichen« die Exposition abschließen. Der geradzahlige Rhythmus erhält in der nachfolgenden Durchführung ein solches Gewicht, daß sich in dessen Konsequenz metrische Verschiebungen ergeben. Ab Takt 65 wird der 9/8-Takt stückweise gekappt und kurzzeitig in einen 3/4-Takt verwandelt, eine Prozedur, die durch Dichtereduktion und –zunahme einmal unter Tempoverlangsamung, zum anderen unter Tempobeschleunigung stattfindet und eine Vorschlagsfigur ins Feld führt, die als »Oppositionsmoment« im weiteren Kompositionsverlauf bedeutsam bleibt. Währenddessen bereitet sich auf harmonischer Ebene die Materialdisposition für die nächsten Sätze vor. Ganztonleiter, verminderter Dreiklang und Tritoni, gewonnen in oben beschriebener Verarbeitungstechnik, nehmen das klangliche Bild des Künftigen vorweg. Dominant bleibt aber weiterhin die Quintkonstellation, deren Intervallkette im Ergebnis des ersten Satzes zu einem Ring zusammengeschlossen wird. Mit diesem Ring ist quasi das System konstituiert, das cis und as, die Frequenzunterschiede zwischen dem Dur- und Moll-Bereich vernachlässigend, unmittelbar aneinanderbindet. Den zweiten Satz prägen die oben erwähnten oktatonischen Reihen: drei Skalen im Wechsel von Halb- und Ganztönen von b, von as und von a aus. Zieht man die Endsituation des Satzes in Betracht, bei der chromatische Skalen und Ganztonleitern direkt miteinander konfrontiert werden, so scheint das Hauptinteresse hier dem Oktavraum zu gelten. Das unterstreicht ebenfalls die Funktion des »Gegenspielers«, die dem erstmals hier in Erscheinung

tretenen Klavier zugeordnet ist, welches wie kein anderes Instrument mit der temperierten Stimmung in Beziehung steht. Das Klavier artikuliert mehrmals eine von der großen Sekunde bis zur großen Sept systematisch aufgebaute Intervallreihe, die durch spätere Oktavverstärkung gleichzeitig die Komplementärintervalle einbegreift und somit parallel eine stete Raumvergrößerung und -verkleinerung vollzieht. Der »Knackpunkt« fällt mit dem Höhepunkt der Durchführung zusammen: Das Klavier hat am Ende seiner Phrase den Oktavraum aufbrechen und nach kraftaufwendigem Einsatz über die gesteckte Grenze hinausgelangen können. Am Schluß der Reprise verklingt es auf einem einzelnen, oktavverdoppelten Ton, der den Übergang zum nächsten Satz andeutet.

Jener dritte Satz, die Mitte des Stückes, lebt von der Konsonanz-Dissonanz-Spannung. Er ist ohne Bläser besetzt und wird von der Quintreihe des Anfangs gesteuert. Unterschiedliche Artikulationsweisen der Instrumente und Frequenzschwankungen auf minimalem Raum einerseits sowie reine Intervalle andererseits lassen ihn als sogenanntes Klangfarbenstück erscheinen. Die auch im zweiten Satz maßgeblichen Vorschlagsfiguren werden jetzt von Klavier und Vibraphon zu großräumigen Varianten umgestaltet. Sie münden schließlich in irregulären Streicherglissandi – einem Feld freier, rhythmisch ungebundener Aktion –, die von Vibraphon und Klavier im Hauptteil aufgegriffen, in schweifende Arpeggien umgesetzt und schließlich in beliebige Tonfolgen überführt werden. Die Unternehmung endet allerdings mit »Gestehungskosten«: Am Ende kann das reine Intervall Quinte nicht mehr erreicht werden, bleibt es dem Tritonus unterlegen.

Der nachfolgende vierte Satz ist aus den vier Akkorden der übermäßigen Dreiklänge gebildet. In ihm wird der spezielle Gegensatz von Homophonie und Polyphonie ausformuliert und das harmonisch vertikale Gerüst der Akkorde in melodisch-horizontale Verläufe umgeklappt. Außer dem Kontrabaß, der die Metamorphose vom Harmonischen ins Melodische am deutlichsten offeriert, sind dieses Mal keine weiteren Streichinstrumente beteiligt. Den Hauptteil nimmt eine merkwürdig in sich »gedrehte«, dynamisch reich gestaffelte Phrase ein, die etwa einer überdimensionierten Schallwelle verglichen werden könnte. In ihr gleitet der Kontrabaß chromatisch vom fis zum b hinauf und zurück, um schließlich auf dem Tritonus e hängen zu bleiben. Auf seinem Wege geschieht die Winzigkeit der enharmonischen Verwechslung vom as zum gis, ein Tatbestand, der vor dem Hintergrund des Ausgangsmaterials nicht unwesentlich ist, weil sich hier die tatsächliche Differenz der Töne kundtut. Inzwischen hat sich der in den Vorschlagsfiguren vormals stark geweitete Freiraum wieder bis auf einen minimalen Abstand in diesem Satz verengt. Doch auch in die Kontrabaßstimme des Repräsentanteils ist nichtsdestotrotz das Oppositionsfanal samt konträrem Rhythmus (Takt 347) eingezogen.

Als ein »Schatten« des ersten Satzes wurde auch der letzte Satz homophon gestaltet, nur mit weit größerer Einheitlichkeit. Denn die Energie des einstigen Gegenrhythmus hat sich bis auf wenige Reste verflüchtigt, die zu zusammenhanglos erscheinen, als daß eine selbständige Artikulationsebene noch möglich wäre. Als nicht minder »angeschlagen« erweist sich die Vorschlagsfigur. Nur zweimal noch tritt sie in Erscheinung, nunmehr allerdings im »gleichgeschalteten« Quintabstand. Das Material, das im Komplementärsatz noch im Quintenzirkel aufgereiht wurde,

begegnet jetzt in totaler Tritonusgruppierung, die alsbald jedoch einem Wechselspiel zwischen diesen beiden intervallischen Kraftzentren weichen muß. Der häufige Rückzug auf den Einklang, an dem alle Instrumente des wieder voll besetzten Ensembles beteiligt sind, macht den Eindruck einer zwanghaften Harmonisierung. Die Differenzierungsmöglichkeiten wurden weithin eingeebnet und einer ärmlichen, versimpelten Struktur geopfert. Innerhalb derer kristallisieren sich bestimmte Intervalle heraus, die schließlich den im Materialfundus noch fehlenden Komplex mit verminderten Dreiklängen andeuten. Auch Reminiszenzen an Vorgegangenes scheinen auf, einschließlich der zur Bestätigung gleich doppelt vorgeführten Quintenreihe. Letztendlich aber bleibt die schwierige Balance zwischen dem System und seinem involvierten »diabolus« unaufgelöst.