

Friedrich Dieckmann

ASSAI ALLEGRO

Vorwort zu einem Goldmann-Konzert im Achim-Freyer-Haus¹

Meine Damen und Herren, liebe Freunde: Lina Goldmann hat mich gebeten, diesem weitgespannten Konzertprogramm ein paar Worte voranzustellen, keine musikologische Ausdeutung (die finden Sie in dem philharmoniewürdigen Programmheft), sondern Anmerkungen aus den Einnerungen einer mehr als vierzigjährigen Freundschaft. Da gäbe es, an Begegnungen, Gesprächen, Hörerlebnisse, viel zu erzählen, auch an geselligen Momenten fehlte es nicht. Die Lage war immer prekär, und die Heiterkeit war meistens groß, etwa als im Lauf eines Abends in unserer Treptower Wohnung, zu dem sich mit andern Freunden – die Tragelehns waren sicher dabei – Friedrich Goldmann und Tilo Medek eingefunden hatten und sich zu später Stunde an den Flügel setzten, um vierhändig über Ernst Buschs schönes Lied: „Go home, Ami, Ami go home / Spalte für den Frieden dein Atom!“, zu fantasieren, einen Politschlager von 1950, dessen Text im Zeichen der drohenden Kündigung des INF-Vertrags ungewöhnlich aktuell ist. Nicht so lustig ist die Erinnerung an eine Lesung des aus den USA zurückgekehrten Reinhard Lettau, der aus dem Manuskript einer neuen Erzählung vortrug, „Frühstücksgespräche in Miami“; eine große Gästeschar stellte sich ein. Meine Frau hatte eine wundervolle Erbsensuppe gekocht, aber Lettau hatte einen Fehler gemacht: er hatte eine Flasche Johnny Walker mitgebracht, damals eine völlige Seltenheit in unsern Breiten. Es geschah das Fürchterliche, daß Goldmann und Sagert, der ruhmreiche, nicht ganz unkomplizierte Bühnenbildner, nicht nur dazu ansetzten, diese Flasche auszutrinken, sondern auch, Lettaus Lesung durch kleine Zwischenrufe zu irritieren – der Text, der von Lettaus US-Erfahrungen handelte, entsprach offenbar nicht ihren Erwartungen. Es war gegenüber dem Gast aus der Ferne eine ziemlich peinliche Angelegenheit.

Ich hatte Goldmann Mitte der sechziger Jahre kennengelernt, als ich in der Zeitschrift „Sinn und Form“ durch eine kritische Untersuchung von Brechts „Coriolan“-Adaption mit Bezug auf die Aufführung des Berliner Ensembles eine gewisse Aufmerksamkeit erregt hatte; ich hatte die Inszenierung als ein Krisensymptom dieser Bühne diagnostiziert. Goldmann, damals Mitte Zwanzig und nach dem Dresdner Kompositionsstudium akademischer

¹ Am 20. Januar 2019

Meisterschüler bei dem Komponisten Rudolf Wagner-Régeny, worauf stipendienhalber noch ein Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität gefolgt war, hatte sich zu dieser Zeit mit Klaus Tragelehn zusammengetan, der, wie vor ihm Achim Freyer, Meisterschüler der Akademie der Künste noch bei Brecht gewesen war. Goldmann lebte zu dieser Zeit als Untermieter bei Tragelehns Schwiegermutter, und die beiden – Tragelehn als Regisseur, Goldmann als Bühnenkomponist – hatten im Jahr 1964 drei Aufführungen miteinander gemacht, in Greifswald, Parchim und Eisenach. Das sprach sich in Berlin herum; die Folge war, daß Goldmann für zwei exemplarische Inszenierungen am Deutschen Theater herangezogen wurde, das Stück „Unterwegs“ des sowjetischen Dramatikers Viktor Rosow, eines literarischen Exponenten der mit vielen Hoffnungen begleiteten und soeben zu Ende gehenden Chruschtschow-Ära², in der Regie von Friedo Solter und H.-D. Meves und Shakespeares „Maß für Maß“ in der Regie von Adolf Dresen. Er war knapp bei Kasse in diesen Stipendiaten-Jahren, und erzählte gern, daß er seinen Lebensunterhalt vor allem als Skatspieler in der Kantine des Deutschen Theaters verdiene.

Tragelehn stammte aus Dresden, wo Goldmann als Kruzianer in der harten Zucht des Kreuzkantors Rudolf Mauersberger prägende Kindheitsjahre und danach eine Studienzeit verbracht hatte, die von den dogmatischen Verriegelungen im Zeichen des Kalten Krieges bestimmt war. Zwischen Kreuz- und Musikhochschule war er nach Donaueschingen gefahren, um neue und neueste Musik kennenzulernen – und in die Heimat zurückgekehrt. Auch ich war aus Dresden nach Berlin gekommen, ebenso Karl Mickel, der zu dieser Zeit als Lyriker auf den Plan der deutschen Dichtung trat, und als wir unter der Ägide des später beim Fernsehen verschollenen Regisseurs Kurt Veth alle drei Honorarverträge beim Maxim-Gorki-Theater erhielten, kam es vor, daß der Pförtner einem von uns die Post eines der beiden andern aushändigte; offenbar sahen wir uns ähnlich. Goldmann komponierte am Gorki-Theater für O’Caseys Stück „Der Stern wird rot“ eine Theatermusik, die durch eine kühne Verformung der Internationalen Aufsehen, vielmehr: Aufhören erregte; dann griff das Berliner Ensemble nach ihm. Für das junge Regie-Duo Manfred Karge und Matthias Langhoff komponierte er die Musik zu Aischylos’ „Sieben gegen Theben“; die Inszenierung war der Versuch, die unter dem Druck des Weltruhms und des Opportunismus verkrustende Bühne einer Vitaminkur zu unterziehen. Diese kam zwei Jahre später von einer anderen Seite; nach

² Die Premiere am Deutschen Theater am 29. September 1964 ging Chruschtschows Absetzung durch eine Verschwörung von Armee und Geheimdienst um drei Wochen voraus.

dem Tod Helene Weigels wurde Ruth Berghaus, Dresdnerin auch sie, Intendantin. Mickel, der der regierenden Partei angehörte (er stammte aus einer Arbeiterfamilie), rückte in die Theaterleitung ein, ich wurde Dramaturg, und als Assistent Hans Dieter Hosallas, des musikalischen Leiters, erhielt auch Goldmann die erste Festanstellung seines inzwischen dreißigjährigen Lebens.

Die Berghaus nahm sich alsbald zweier Dramatiker an, die als Opfer des berüchtigten 11. ZK-Plenums der am Leitsaal der sowjetischen Führung regierenden Einheitspartei sechs Jahre lang von Theateraufführungen ausgeschlossen gewesen waren und nun, nach dem Machtantritt Erich Honeckers, wieder zugelassen wurden: Peter Hacks und Heiner Müller. Hacks machte den Vorreiter mit der Herkules-Komödie „Omphale“, in der er seine Verbannung an den Spinnrocken poetisch überhöht hatte; von Andreas Reinhardt stammte das preziös-phantastische Bühnenbild der Aufführung, und von Goldmann eine Bühnenmusik, in der man die Vorstufe einer Oper erkennen konnte. Aber nicht Goldmann schrieb sie, sondern einige Jahre später Siegfried Matthus, er tat es gleichsam in Vertretung Goldmanns, dessen Fähigkeit zu einer szenisch-treffericheren Musik dem Autor nicht verborgen geblieben war. Aber Goldmann war schon lange im Bannkreis Heiner Müllers, und Müller, von Ruth Berghaus seinerseits ein Jahr später von neuem zutage gefördert (sie inszenierte sein Stück nach dem frühen sowjetischen Roman „Zement“), glossierte die „Omphale“-Inszenierung mit der Bemerkung, daß in dem Bühnenbild kein Fahrrad Platz habe; das war das absolute Verdikt. Intoleranz, Konfrontation ist kein Privileg politischer oder gesellschaftlicher Instanzen; sie ist in der Kunst, mit schönen Ausnahmen, auch sehr verbreitet und muß es vielleicht sein, um den Werken den Weg zu bahnen. Oder aber zu verstellen.

War Frieder Goldmann das Opfer einer Lagerbildung, die im Politischen nicht stattfinden konnte, aber auf dem Feld der Kunst um so heftiger aufeinanderprallte, im Gegenüber einer romantisch-ironischen und einer romantisch-expressiven Ästhetik? Man kann auch von etatistischer und anarchistischer Romantik sprechen. Denn Romantiker waren sie alle, der ganze Staatssozialismus war von seinen ökonomischen Voraussetzungen her eine von Grund auf romantische Veranstaltung; eben deshalb hatte er in Ost und West viele Anhänger, fast hätte ich gesagt: viele Gläubige gefunden. Aber der Grad der Illusionsbereitschaft war in beiden Lagern verschieden, und Müller hatte sich schon nach jenem ZK-Plenum von 1965 (es war seine zweite Ausschlußerfahrung) von dem Konzept einer sozialistischen Klassik nach

dem Maß Shakespeares – und mit Walter Ulbricht als Wiedergänger der Queen Elizabeth – verabschiedet, Hacks keineswegs.

Goldmann war in Müllers Bann, der sich zu dieser Zeit dem Surrealismus und der Materialästhetik zugewandt hatte; das war begreiflich (Müller war liebenswürdig und geistreich, zur Bezugsperson wie geschaffen), aber es war nicht fruchtbar. Er wollte von Müller, der für seinen Freund und Beschützer Paul Dessau in den sechziger Jahren eine opulente Lancelot-Oper geschrieben hatte, einen Operntext haben, und als das nichts wurde, hoffte er auf ein Ballett von ihm, das zugesagt, aber niemals ernsthaft angegangen wurde. Es geschah, daß ein junger Lyriker, Thomas Körner, für Müller einsprang und nach einem Stück von Jacob Michael Reinhold Lenz, Goethes schwierigem Jugendfreund, dessen „Hofmeister“ Brecht 1950 am Berliner Ensemble zutage gefördert hatte, das Libretto einer Kammeroper verfertigte, die „R. Hot oder Die Hitze“ betitelt war. Lenz' Stück hieß „Der Engländer“, und es war witzig genug, wie Text und Musik mit dem Wort England, das so gut auf die DDR paßte, ihr deutendes Spiel trieben.

Hans Pischner, der Intendant der Deutschen Staatsoper, riskierte im marmorinkrustierten Apollo-Saal seines Hauses die Uraufführung, die kein wirklicher Erfolg wurde, auch weil es Unstimmigkeiten unter den Mitwirkenden gegeben hatte, dem Regisseur Peter Konwitschny und dem Bühnenbildner Karlheinz Schäfer, einem Freund und Schüler des uns zu dieser Zeit schon gen Westen entrückten Achim Freyer. Diese Opernerfahrung muß für Goldmann niederschmetternd gewesen sein. Es geschah, daß dieser Großmeister eines szenisch pointierten, theatralisch inspirierten Musizierens sich dauerhaft entmutigen ließ; er hat nach „Hot“ kaum noch für Theater komponiert. Die Oper braucht einen langen Atem und eine unerschütterliche Hartnäckigkeit, auch Selbstgewißheit; die es in ihrer hitzigen Verletzlichkeit machen, brauchen von außen Ermutigung, Stützung, Anregung. Die blieben aus, und so warteten wir vergebens auf Goldmanns, des vielleicht berufensten Opernkomponisten seiner Generation, großes Bühnenwerk. Musikalische Essays, Sinfonien, Klang-Szenen, Instrumentalkonzerte und vieles andere stand dafür ein.

Am Ende dieses Konzerts hören wir Goldmanns fünfeinhalb Minuten langes „Herzstück“ auf einen Text von Müller; wenn Sie es vernehmen, werden Sie es ermessen, was uns mit einer Oper von Goldmann gewonnen gewesen wäre. Aber in einer Welt, die – niemand hat es besser als Niklas Luhmann analysiert – immer mehr in nur noch selbstreferentiell bestimmte Partialsysteme zerfiel und die großen Erzählungen, die übergreifenden Konzepte

allseits ad absurdum geführt hatte, mochte ihm die theatralische Großform auch als solche prekär geworden sein. Dank Lina Goldmann konnte ich „Herzstück“ in einem Mitschnitt der Zepernicker Uraufführung von 2003 hören; die Klavierstücke aus dem heutigen Programm waren mir in der Einspielung von Björn Lehmann schon zur Hand. Als ich sie in ihrer staccatosüchtigen Abruptheit, diesem clownesken Klangwitz, der Lust an der jähen Geste, dem Auffahrend-Bruchstückhaften wieder hörte, mußte ich an ein Zusammensein mit Goldmann Mitte der siebziger Jahre denken, aus der Zeit, da er die *Vier Klavierstücke* schrieb. Er übernachtete bei uns, wir frühstückten in aller Ruhe, dann setzte er sich an den Flügel und spielte meiner Frau und mir Beethovens op. 106 vor, die Hammerklaviersonate, die wir nur von einer Schallplatte des jungen Barenboim kannten. Es war ein Ereignis nicht durch klavieristische Perfektion, sondern durch musikalische Eindringlichkeit. Vor allem der 2. Satz, das *Assai allegro* vor dem großen Adagio, steht mir heute noch vor Ohren; von Emil Gilels gibt es einen ungefilterten Konzert-Mitschnitt von ähnlicher Ferozität, wie sie Goldmann damals am Flügel entwickelte. Die Hammerklaviersonate war für Franz Liszt der Ausgangspunkt seines klavieristischen Schaffens; stand es bei Goldmann, auf andere Weise, ähnlich? Als ich seine Klavierstücke wieder hörte, war mir, als ob diese Musik in ihrer das Klang-Kontinuum rastlos-beharrlich in einzelne Gesten, Floskeln, Fetzen zerlegenden Weise in hohem Maß „aus Beethovens Mantel“ kommt, um ein Wort zu gebrauchen, mit dem Mörike einmal sein Verhältnis zu Goethe beschrieb. Inkohärenz ist das Gebot, dem sie sich unterstellt; ein eigentümlicher Pointillismus bricht sich Bahn, mit langen Pausen, heftigen Tonsprüngen und dynamischen Kontrasten arbeitend, als wären es versprengte Beethoven-Zitate.

Aber es gibt, denken wir nur an das elegische Haiku von 1994, auch ganz andere kompositorische Haltungen bei Goldmann. Ein Tonstück kommt mir in den Sinn, das mich daran erinnert, wie er eines Tages vor unserer Wohnungstür stand als ein frisch Entlassener, aus einer Haft, wie sie in den siebziger Jahren so manchen für oppositionell geltenden jungen Künstler wie zur Abschreckung erteilte: der Einberufung zu einem halbjährigen Wehrdienst. Goldmann hatte ihn überstanden, er ging danach an eine Komposition, die er „De profundis“ überschrieb, „aus der Tiefe“, genauer: „aus den Tiefen“. Hier ist das Klangkontinuum auf eine dunkel bohrende, untergründig donnernde Weise wieder in Kraft gesetzt, als ein vulkanisch brodelnder Untergrund, aus dem sich erst gegen Ende einzelne Töne lösen. Dank des großartigen Werkverzeichnisses, dessen Fertigstellung wir Stefan

Goldmann, dem Sohn des Komponisten, verdanken, ist „De profundis“ aus der Website abrufbar; unter den mehr als zweihundert opera, die diese aufführt, ist es ein Hauptstück.

Heute hören wir anderes, wie eine kleine musikalische Biographie spannt sich der Bogen über zweieinhalb Jahrzehnte. Die ihn kannten, den witzig-quecksilbrigen, hochpräsenten Mann, wird Züge seines Wesens in dieser Musik erkennen, seiner Sensibilität, seiner Wachheit, eines habituellen Protestantismus. Assai vivace, das war sein Tempo, und es war traurig zu sehen, wie ein Lungenleiden, das sich früh angekündigt hatte, ihm in späteren Jahren beim Gehen eine Langsamkeit aufnötigte, die ihm wesenfremd war. Er hat ihr schöpferisch standgehalten. Am Ende des Werkverzeichnisses finde ich eine Komposition zum zwanzigsten Jahrestag der deutschen demokratischen Revolution, ein Orchesterstück auf einen Satz, den Stefan Heym auf der großen Berliner Demonstration des 4. November 1989 gesprochen hatte: „Es ist, als habe einer ein Fenster aufgestoßen...“ Ich denke daran, wie Frieder Goldmann – es muß Mitte der achtziger Jahre gewesen sein – einmal in einer ratlos-bedrückten Stimmung zu mir kam; er war nahe daran, die Übersiedlung gen Westen anzubahnen, also den berühmten Ausreiseantrag zu stellen, der ihm nicht verwehrt worden wäre. Ich riet ihm ab, und ich bin immer noch froh, daß ich es tat. Er hatte damals keine unbeschränkte, aber doch weitgehende Reisefreiheit, er hatte Aufträge und Aufführungen im Osten wie im Westen, er mußte nicht von Deutschland nach Deutschland umziehen. So konnte er das Öffnen der Fenster im Innern des Hauses erleben.