UNIVERSITÄT LEIPZIG

MASTERARBEIT
VORGELEGT IM FACH MUSIKWISSENSCHAFT

Das kompositorische Schaffen von Manfred Weiss im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde, von Sozialistischem Realismus und christlicher Identität

am Beispiel der Musik für zwölf Blechbläser und Pauken (1974), der Sinfonischen Fantasie für Orchester (1975) und dem Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug (1975/76)

Vorlegt von: Julia Kneppe

Nürnberger Str. 27,
04103 Leipzig

Matrikelnummer: 2781949

Ausgabetermin: 2. Juli 2013

Abgabetermin: 18. Februar 2014

Erstgutachter: Prof. Dr. Sebastian Klotz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Sramek

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort 3

1. **Einleitung** 5

2. **Der äußere Rahmen für das musikalische Schaffen von Manfred Weiss**
   - 2.1. Die allgemeine politische Entwicklung in der DDR von ihrer Gründung bis in die Mitte der siebziger Jahre 10
   - 2.2. Kulturpolitik in den ersten drei Jahrzehnten der DDR 14
   - 2.3. Die Grenzen musikalischen Schaffens innerhalb der SED-Kulturpolitik 18
   - 2.4. Erwartungen an die Komposition von Instrumentalmusik 24

3. **Der innere Rahmen für das musikalische Schaffen von Manfred Weiss**
   - 3.1. Musikschaffen vor dem Hintergrund christlichen Engagements: Die Herrnhuter Brüdergemeine 26
   - 3.2. Das Dresdner Umfeld von Manfred Weiss zu Beginn und Mitte der siebziger Jahre 31
   - 3.3. Biographische Fixpunkte 38

4. **Werkanalysen**
   - 4.1. Musik für 12 Blechbläser und Pauken (1974) 48
   - 4.2. Sinfonische Fantasie für Orchester (1975) 58
   - 4.3. Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug (1975/76) 71
   - 4.4. Werkvergleich 80

5. **Interpretation** 83
6. **Fazit** 91
7. **Anhang** 95
8. **Literatur- und Quellenverzeichnis** 115

Vorwort

Dass die vorliegende Arbeit zu Stande kommen konnte, ist zunächst maßgeblich dem in vielerlei Hinsicht ungewöhnlich zu nennenden, von Prof. Bernd Franke zum Thema „Dresdner Komponisten der Gegenwart“ durchgeführten Tonsatz- und Analyseseminar zu verdanken. Als Teil der von ihm 2010 ins Leben gerufenen Seminar-Reihe „Musik der Gegenwart – Komponieren in der DDR“ besuchten im Wintersemester 2011 und darauf folgenden Sommersemester die Komponisten Carsten Hennig, Jörg Herchet, Wilfried Krätzschmar und Manfred Weiss aus Dresden das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, um über ihr Leben und kompositorisches Werk zu sprechen. Im Mittelpunkt stand vor allem die Auseinandersetzung mit den Lebens- und Schaffensbedingungen zur Zeit der ehemaligen DDR. Diese wiederum stellte den Ausgangspunkt für eine vertiefende Beschäftigung der Studierenden mit ausgewählten Stücken der vier Komponisten dar. Während im ersten Teil Kammermusikwerke studiert und analysiert wurden, bildeten im Sommersemester größere Besetzungen – Orchesterwerke und Opern – den Schwerpunkt der Fortführung des Projekts.

Im Rahmen ihrer Besuche konnten uns die Gäste als Zeitzeugen beredte Auskunft über einen Zeitraum geben, die wir Studierenden nur vom „Hören-Sagen“ kennen, deren Lebensgefühl jedoch nichts an Aktualität und Brisanz verloren hat: Man denke an die heutigen Diskussionen um staatliche Überwachung und die Positionierung zu global agierenden Marktsystemen bzw. ökonomischen Machtmonopolen. Lebhaftes Interesse rief in mir die Auseinandersetzung mit Musik und Lebenslauf von Manfred Weiss hervor: Einerseits ist das Spannungsfeld als bekennender Christ in einem atheistisch geprägten Umfeld bereits vorgegeben, andererseits haben mich seine Werke, mit denen ich mich im Laufe der Seminarreihe beschäftigte, zugleich sehr angesprochen.

Der Kontakt zum Komponisten gestaltete sich folgendermaßen: Am 1. November 2011 war Manfred Weiss zu seinem Vorstellungsvortrag nach Leipzig eingeladen worden. In diesem Rahmen ergab sich für uns Studierende, die sich näher mit ihm und seinen Werken auseinandersetzen würden, die Möglichkeit zu einem längeren Gespräch. Am 13. Januar 2012 besuchte die „Weiss“-Gruppe den Komponisten in Dresden, um Einzelheiten hinsichtlich der bereits analysierten Stücke zu besprechen. Am 15. Mai 2012 fand daraufhin ein Interview mit Manfred Weiss statt, das aufgezeichnet wurde und in dem noch einmal

vieles zur Sprache kam, das in den Gesprächen zuvor bereits angeklungen war. Ein zweiter Besuch in Dresden zur Klärung weiterer Detailfragen war diesem öffentlichen Gespräch vorausgegangen.

Darüber hinaus durfte ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit den Komponisten noch zwei weitere Male in Dresden besuchen, um mit ihm über die in dieser Arbeit analysierten Werke zu sprechen. An dieser Stelle möchte ich Manfred Weiss ganz herzlich für seine große Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit danken. Diese beschränkte sich nicht allein auf die geduldige und detaillierte Beantwortung zahlreicher Fragen. Sie fand zudem ihre Fortsetzung in der Bereitstellung von wichtigen Materialien wie Programmheften, Rezensionen, Tonträgern und aktuellen Schriften. Dies hat entscheidend zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen.

1. Einleitung

Man kann den 1935 geborenen Komponisten Manfred Weiss wohl zu Recht als ein Dresdner „Urgestein“ bezeichnen. Seit 1959 wirkte der Künstler als Lehrer für Tonsatz und Gehörbildung, später als Dozent und Professor für Komposition und Tonsatz an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Nach der Wende gestaltete er die Restrukturierung der Institution als Prorektor acht Jahre lang entscheidend mit. Neben seiner Tätigkeit als Hochschullehrer kann Weiss auf ein stattliches Oeuvre blicken, das weit über 100 Werke umfasst. Ein maßgeblicher Teil davon entstand innerhalb der künstlerischen und politischen Rahmenbedingungen der ehemaligen DDR. Es lässt sich annehmen, dass sich der Komponist als bekennender Christ, der zudem aus einer Missionarsfamilie der Herrnhuter Brüdergemeine stammt, besonders deutlich mit der atheistisch geprägten Lebenswirklichkeit im DDR Staat konfrontiert sah. Dieser Umstand scheint sich äußerlich betrachtet bereits in einer kompositorischen Schwerpunktverlagerung abzuzeichnen: Während Weiss vor 1989 hauptsächlich Instrumentalwerke geschrieben hat, prägen geistliche Chorvertonungen sein Oeuvre nach der Wende.

In einem Interview mit Studierenden des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig im Mai 2012 antwortete der Komponist auf die Frage ob ihm Einschränkungen in der Instrumentalmusik auferlegt worden seien, dass er musikalisch alles habe aussprechen können, so lange es sich nicht um Textelemente gehandelt habe. Er fügte hinzu: „Ich hatte mir 1965 ein eigenes System ausgedacht. […] In meiner Ideologie hatte ich ja mein eigenes System, und innerhalb dieses Systems fühlte ich mich wohl. Da habe ich gemacht, was ich wollte. Das wurde mir dann auch anerkannt.“ Diese Bemerkung scheint auf den ersten Blick betrachtet in zweifacher Weise widersprüchlich zu sein. Zum einen suggeriert sie, der Komponist habe entgegen verbindlicher ästhetischer Zwänge der Doktrin eines „Sozialistischer Realismus“ frei und unabhängig ein eigenes individuelles etablieren und darin seine weltanschauliche Haltung nach Belieben zum Ausdruck bringen können. Setzt man zudem das damit verbundene Bedürfnis des Komponisten voraus, diese innere Oppositionshaltung anderen deutlich mitzuteilen, so scheint sich zum anderen eine äußerliche Anerkennung zunächst mit den gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen nicht zu vereinbaren. Vor dem Hintergrund einer von ideologischen Indoktrinierungen, Kontrolle und Maßregelungen bestimmten Lebenswirklichkeit scheint es

weiterhin schwer verständlich, dass ein Komponist eine vom Regime abweichende Weltanschauung kundtun und diese in ein musikalisches System einbetten konnte, ohne damit entweder missverstanden und anerkannt, oder aber eindeutig verstanden und angefeindet zu werden.

Die in der Äußerung von Manfred Weiss mitschwingende Ambivalenz hat den Anstoß zu der folgenden Betrachtung gegeben. Ziel der Arbeit ist es damit, anhand drei seiner Werke exemplarisch das Spannungsfeld zu beleuchten, dem sich ein Komponist mit christlicher Ausrichtung in der DDR konfrontiert sah. Dabei geht es zugleich auch um die grundsätzliche Frage, wie solche Musik zu verstehen ist: Einerseits mag sich in den Stücken eine kompositorische Entwicklung und damit einhergehende musikalische Strukturierung widerspiegeln, die sich aus heutiger Perspektive im Sinne „absoluter Musik“ immanent begreifen lässt. Andererseits aber scheint die Musik mit einem oben bereits angedeuteten Bedeutungsgehalt versehen, dessen wesentliche Inhalte verloren zu gehen drohen, wenn man den historischen Kontext unberücksichtigt lässt. Insofern stellt sich eben immer auch die Frage, in wie weit eine mögliche weltanschauliche Haltung des Komponisten sich in seinen Stücken jeweils bemerkbar machte und ob sich tatsächlich ein individuelles musikalisches Bezugssystem nachweisen lässt, in welchem sich Weiss ungestört bewegen konnte. Weitergehend setzt sich diese Arbeit somit mit der Fragestellung auseinander, in wie fern die Musik einerseits ein Abbild unterschiedlicher – individuell-motivierter, musikalischer und gesellschaftlicher – Einflüsse, andererseits eine inhaltliche Positionierung des Komponisten gegenüber den ideologischen Prämissen der SED-Diktatur darstellt.

Bei den in dieser Arbeit thematisierten Stücken handelt es sich um die *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken*, die *Sinfonische Fantasie* und das *Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug,* welche zwischen 1972 und 1976 komponiert worden sind. Die Eingrenzung auf einen Zeitraum von nur vier Jahren erscheint aus mehreren Gründen für die Repräsentativität der Ergebnisse angemessen. Die drei Werke sind unmittelbar bezogen aufeinander entstanden, was nahelegt, dass sich in ihnen eine mögliche kompositorische Entwicklung mit Blick auf ein musikalisches Bezugssystem am ehesten widerspiegelt. Darüber hinaus ist vor allem das Orgelkonzert ein Schlüsselwerk des Komponisten, für welches er 1977 den Hanns-Eisler-Preis des Rundfunks der DDR und den Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden erhielt. Die Anerkennung, die ihm damit zuteil wurde,

scheint wiederum ein aussagekräftiger Anhaltspunkt in Bezug auf die oben zitierte Aussage des Komponisten zu sein. Auch auf die *Bläsermusik* bezieht sich Weiss in seinen Ausführungen bemerkenswert häufig. Zuletzt sind alle drei Werke in einer politischen Phase entstanden, die selbst ein Spannungsfeld aus Liberalisierungstendenzen und Restaurationsbestrebungen darstellt. Mit dem Machtwechsel zu Erich Honecker 1971 hatte sich der offizielle Ton hinsichtlich der ästhetischen Doktrin des Sozialistischen Realismus zwar gelockert, jedoch lag die Deutungshoheit von Kunst nach wie vor bei der SED. So bedeutete auch der zunehmend freiere Umgang mit avancierten musikalischen Mitteln stets eine Gratwanderung.

Es wäre vor diesem Hintergrund reizvoll, die Fragestellung auch auf Instrumentalwerke anderer DDR-Komponisten mit christlichem Hintergrund auszuweiten. Eine vergleichende Werkbetrachtung kann jedoch leider nicht berücksichtigt werden, da hierzu weitere Grundlagenarbeit nötig wäre, die den Rahmen dieser Darstellung sprengen würde. Auch ein weiterführender Städtevergleich, etwa die Positionierung Dresdens gegenüber Berlin und Leipzig kann auf Grund der gegebenen Zielsetzung dieser Arbeit nicht verfolgt werden. Dabei würde eine solche Gegenüberstellung einen spannenden Ansatz darstellen, der sich im Rahmen einer Dissertation weiterzuverfolgen lohnen würde.

Die nachfolgenden Ausführungen gliedern sich in drei große Abschnitte. Der erste bildet einleitend eine Auseinandersetzung mit dem historischen und biographischen Kontext, in den die genannten Werke eingebettet sind. Als ein wesentlicher, den Komponisten beeinflussender Faktor werden zunächst die allgemeinen politischen, kunst- und musikpolitischen Rahmenbedingungen beleuchtet. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei den ästhetischen Erwartungen zu, die sich Mitte der sechziger Jahre im Rahmen der Theorie des Sozialistischen Realismus in der Instrumentalmusik herausbildeten. Vor diesem Hintergrund ist weiterhin die konkrete Beschaffenheit des künstlerischen Umfeldes des Komponisten in Dresden von ausschlaggebender Bedeutung. An dieser Stelle spielt das Verhältnis von künstlerischen Institutionen zu avantgardistischer Neuer Musik eine ebenso große Rolle wie die weltanschauliche Haltung von (Hochschul-/Komponisten-)Kollegen, Kritikern und dem Publikum. Einen weiteren wichtigen Bestandteil des Spannungsfeldes bildet außerdem das geistige Zentrum des Komponisten, die Zugehörigkeit zur Herrnhuter

Brüdergemeine.[1] Auf Grund ihrer jahrhundertealten Traditionen stellte die Unität einen nicht zu unterschätzenden Gegenpol zum System dar, in deren Schutz man sich ideologischen Übergriffen von staatlicher Seite zumindest partiell entziehen konnte. Diese allgemeinen Betrachtungen fließen zuletzt in eine biographische Darstellung ein, die sich wesentlichen Lebens- und Schaffensstationen des Komponisten bis zu Beginn der siebziger Jahre widmet.

Der Hauptteil dieser Arbeit setzt sich aus den Analysen der drei zu untersuchenden Werke zusammen. Den Referenzrahmen bildet die Textur von Klang und Struktur. In diesem Zusammenhang wird der Einfluss der für Weiss zu dieser Zeit relevanten musikalischen Vorbilder Arnold Schönberg bzw. dessen Theoriewerk *Grundlagen der musikalischen Komposition* und Witold Lutosławskis Klangflächenkompositionen bzw. dessen „kontrollierte Aleatorik" erörtert. Die Schwerpunktsetzung der Analysen baut aufeinander auf, indem anhand der *Bläsermusik* zunächst näher auf Lutosławskis Kompositionsweise, in der Analyse zur *Sinfonischen Fantasie* hingegen speziell auf Arnold Schönbergs Formdenken eingegangen wird. Die Ergebnisse fließen in die Untersuchungen zum Orgelkonzert ein, welches zugleich Bezugs- und Ausgangspunkt für die beiden vorhergehenden Analysen darstellt. Abschließend folgt ein auf das Konzert bezogener Vergleich mit Ausblick auf eine in den drei Werken zum Vorschein tretende, individuelle kompositorische Entwicklung. Daran schließt sich als Reprise die Interpretation der in den Werken vorgefundenen (Klang-)Strukturen vor dem Hintergrund der im ersten Teil dargestellten Kontexte.

Der in der vorliegenden Arbeit thematisierte Gegenstand ist von der bisherigen Forschung noch nicht erfasst worden. Hilfreiche Ansätze bieten die Werkbetrachtungen von Christiane Schwerdtfeger (geb. Sporn) und Nina Noeske.[2] Während erstere eine guten Überblick über das Verhältnis von offizieller Doktrin und individuellem Schaffen in der Instrumentalmusik von 1961-1989 gibt, bedient sich letztere des Begriffes der *Musikalischen Dekonstruktion*, um den (Instrumental-)stil der hervorbrechenden, musikalischen Avantgarde in den siebziger Jahren zu charakterisieren. Beide Monographien beschäftigen sich schwerpunktmäßig und

[1] Im weiteren Verlauf der Arbeit immer als Gemeine, nicht aber als Gemeinde bezeichnet. Nach der Eigenbezeichnung der Herrnhuter. Vgl. auch Irina Modrow, *Dienstgemeine des Herrn. Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und die Brüdergemeine seiner Zeit*, Hildesheim 1994 und Dietrich Meyer*, Zinzendorf und die Herrnhuter Brüdergemeine*, Göttingen 2000.

[2] Christiane Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, Saarbrücken 2007; Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Böhlau 2007.

vorrangig mit dem Kreis der in Berlin wirkenden Komponisten. Weiterhin berührt Daniel zur Weihen in seiner Darstellung[3] wesentliche, für diese Arbeit relevante Zusammenhänge; allerdings werden diese nur bis 1961 verfolgt, so dass sie lediglich als Ausgangspunkt herangezogen werden können. Maßgeblichere Bedeutung für diese Arbeit besitzt hingegen die in Folge einer Konferenz zum Dresdner Musikleben herausgegebene Bandreihe *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert*. Hinsichtlich der thematisierten Stücke ist eine erste kompakte Analyse des Orgelkonzerts von Frauke Grimmer zu nennen, die 1996 in der Zeitschrift *Musik und Bildung* erschienen ist.[4]

Die untersuchten Werke von Manfred Weiss bilden die Hauptquellen dieser Arbeit. Während die *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken* und das *Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug* im Deutschen Verlag für Musik erschienen sind, liegt die *Sinfonische Fantasie für Orchester* nicht als Druck vor.[5] Eine wertvolle Sammlung zeitgenössischer Dokumente birgt das Musikinformationszentrum der Deutschen Nationalbibliothek, in dem sich nicht nur Programmhefte und Rezensionen zu vielen Werken von Manfred Weiss finden lassen, sondern auch einige Schriftstücke des Komponistenverbandes in Kopie. Ergänzt werden diese durch die Werkbesprechungen in der Zeitschrift für *Musik und Gesellschaft*, die in mehreren Fällen für diese Arbeit zu Rate gezogen wurden. Schließlich sind als bedeutende Quellen neuerer Zeit die Gespräche und Interviews mit Manfred Weiss zu nennen. Im November 2011 und Mai 2012 war der Komponist zu Gast im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, um über seine Werke und sein Schaffen zu sprechen. Es existieren ein Mitschnitt und eine Manuskript-Kopie des Vortrags[6], den Weiss während seines ersten Besuchs hielt, sowie weiterhin eine Aufnahme des mit den Studierenden im Institut geführten Interviews.[7] Darüber hinaus entstanden private Gesprächsaufnahmen in Folge der Beschäftigung einer Gruppe von Studierenden mit ausgewählten Stücken des Komponisten. Weiterhin liegen der Autorin private Mitschnitte vom Juli und September 2013 vor, die sich auf die untersuchten Werke beziehen.

[3] Daniel zur Weihen, *Komponieren in der DDR*, Bonn 1999.
[4] Frauke Grimmer, „Bewältigt–unbewältigt. Neue Musik im Zeichen kritischer Lebensereignisse“, in: *Musik und Bildung*, 2/1996, S. 29-35.
[5] Das Manuskript dieses Stücks ist in der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Signatur Mus.15436-N-515 einsehbar und liegt dieser Arbeit als Anhang bei.
[6] Das Manuskript ist (in Ausschnitten) dem Anhang dieser Arbeit beigefügt.
[7] Die Aufnahme ist im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig einsehbar. Ausschnitte des Interviews sind als Transkription dem Anhang beigefügt.

Abschließend sei bemerkt, dass die vorliegende Arbeit einen Rekonstruktionsversuch aus heutiger Perspektive darstellt. Damit einher geht ein methodisches Vorgehen, welches sich zunächst primär an den zu Grunde liegenden, historischen Schrift-, Noten- und Tonquellen orientiert um darüber erste Rückschlüsse zu ziehen. Ergänzende Aussagen des Komponisten, der als Zeitzeuge befragt werden konnte, helfen hierbei die kontextuellen Zusammenhänge besser zu verstehen. Dieser Ansatz ist insofern von Bedeutung, als das bearbeitete Thema an der Schnittstelle von Gegenwart und Geschichte angesiedelt ist. Viele wertvolle Informationen über gesellschaftlichen Kontext und Zeitgeist stehen einerseits im Begriff verloren zu gehen, weil die Anzahl der Zeitzeugen, die sich noch erinnern und Auskunft geben könnten, durch hohes Alter und Tod zunehmend geringer wird. Andererseits bietet sich bedingt durch die zeitliche Distanz, die Möglichkeit das Thema aus einer neuen Perspektive zu beleuchten. Diese ist aus der Tatsache heraus geboren, dass sich das kollektive Gedächtnis durch den Generationswechsel allmählich verändert und damit auch ein Wandel hinsichtlich des Selbstverständnisses zeitgeschichtlicher Zusammenhänge einhergeht. Der dieser Arbeit zu Grunde liegende methodische Ansatz bedeutet somit die einmalige Chance, einerseits zeitlich vergängliche Informationsquellen einzubeziehen und damit andererseits jedoch für und im Namen einer kritischen, im wiedervereinigten Deutschland aufgewachsenen Generation zu schreiben, welcher sich Lebensgefühl und Lebenswirklichkeit der DDR zunehmend entziehen.

2. Der äußere Rahmen für das musikalische Schaffen von Manfred Weiss

2.1. Die allgemeine politische Entwicklung in der DDR von ihrer Gründung bis in die Mitte der siebziger Jahre

Mit der Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 wurde nicht nur die offizielle Teilung Deutschlands in zwei deutsche Staaten vollzogen, sondern sie war auch ein erstes Resultat des Kalten Krieges. Für den ostdeutschen Staat setzte damit eine enge Anbindung an die Politik der Sowjetunion ein, welche unter dem Schlagwort „Stalinisierung“ Eingang in die Geschichtsschreibung gefunden hat. Neben innerparteilichen Säuberungsaktionen, der Einrichtung des Ministerium für Staatssicherheit und der Propagierung der SED als „Partei neuen Typus“, führte die Orientierung an der Sowjetunion mit ihrem Personenkult Stalins zu

weitreichenden, ideologischen Umwälzungen im öffentlichen und Alltags- Leben.[8] Davon war besonders der kulturelle Bereich betroffen. Literatur, Musik, Film und den bildenden Künste wurden im Hinblick auf ihre erzieherische Funktion neu definiert. Künstler hatten sich in ihrem Schaffen fortan der Leitidee des sozialistischen Realismus zu unterstellen, ihre Werke sollten die Bevölkerung künftig für die Ideale der neuen Gesellschaftsordnung begeistern.[9]

Das politische Klima verschärfte sich im Laufe der Jahre 1952/53, weil sich die SED-Führung in Folge der Stalin-Note vom März 1952, in deren Rahmen von Stalin die Wiedervereinigung Deutschlands zu Gunsten eines neutralen deutschen Staates angeboten, von den Westmächten jedoch abgelehnt wurde, unter starken Legitimationsdruck und in zunehmende Abhängigkeit von der Sowjetunion gesetzt sah.[10] Als unmittelbare Reaktion gingen daraus die Abriegelung der innerdeutschen Grenze und Wiedereinführung der Wehrpflicht hervor. Während der II. Parteikonferenz der SED vom 9.–12. Juli 1952 verkündete Walter Ulbricht zudem den planmäßigen Aufbau des Sozialismus. Was folgte, war eine ideologische Forcierung, die den Weg zum Aufbau der Schwerindustrie, Kollektivierung der Landwirtschaft und für ein verschärftes Vorgehen gegen potentielle Feinde des eingeläuteten Klassenkampfes ebnete.[11] Besonders gegen die Kirchen und ihre Angehörigen ging die Staatsgewalt drastisch vor, es kam zu zahlreichen Inhaftierungen und Prozessen. Nach dem Tod Stalins fanden die Repressalien im Frühjahr 1953 einen vorläufigen Höhepunkt, als Schüler und Studenten, die sich weigerten aus der „Jungen Gemeinde“ auszutreten, ihrer Bildungsinstitutionen verwiesen wurden.[12] Erst als Anfang Juni 1953 aus Moskau ein Abbruch des eingeschlagenen Wirtschaftskurses sowie die Einstellung der Verfolgung von Mitgliedern der „Jungen Gemeinde“ befohlen wurde, lenkte die SED-Führung ein. Wie groß die Verunsicherung in der Partei angesichts der Entwicklung in der Sowjetunion war, zeigte sich in der Tatsache, dass sie zwar auf Druck der Sowjets einen „Neuen Kurs“ beschloss und öffentlich Abbitte leistete, jedoch die durch den neuen Finanzierungsplan nötig gewordenen Preis-, Produktivitäts- und Normerhöhungen nicht

[8] Vgl. Hermann Weber, *Geschichte der DDR*, München 1985, S. 173ff.
[9] Vgl. Dietrich Staritz, *Geschichte der DDR*, Frankfurt a.M. 1985, S. 57ff. und Christiane Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, Saarbrücken 2007, S. 60.
[10] Vgl. Ulrich Mählert, *Kleine Geschichte der DDR*, München 2010[7], S. 60f und S. 65.
[11] Vgl. Staritz, S. 79. und Mählert, S. 65ff.
[12] Vgl. Stefan Wolle, *DDR*, Frankfurt a.M. 2004, S. 29 und Staritz, S. 81.

zurücknahm. Daraufhin kam es zu einem flächendeckenden Aufstand unter den Arbeitern am 17. Juni 1953, den russische Panzer blutig niederschlugen.[13]

Die Machtposition Walter Ulbrichts, des Generalsekretärs der SED, war zwar vorübergehend geschwächt, wurde jedoch, obwohl dieser für die Zusammenstöße hauptverantwortlich gewesen war, bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 wieder gestärkt, weil die sowjetische Führung in Moskau in ihm einen Garant für Stabilität sah. Dies, die feste Einbindung der DDR in den Ostblock[14] und die auf dem XX. Parteitag der KPdSU eingeleitete Entstalinisierung brachten um das Jahr 1958 eine Phase zunehmender wirtschaftlicher und politischer Konsolidierung der DDR mit sich, welche sich jedoch sehr bald darauf schon mit dem Versuch, der BRD im wirtschaftlichen Wettstreit die Überlegenheit des Sozialismus zu demonstrieren, in ihr Gegenteil verkehrte. Flankiert wurde diese Entwicklung durch eine erneute Ideologisierungskampagne, ähnlich der, wie sie auch schon 1952 eingeleitet worden war.[15]

Die Errichtung der Mauer in der Nacht vom 12. auf den 13. August 1961 im Berliner Innenstadtgebiet manifestierte nicht allein die dauerhafte Teilung Deutschlands in zwei Staaten. Sie zeigte zugleich das Scheitern eines Wirtschaftskurses an, der in den Jahren zuvor eine Versorgungskrise und eine verstärkte Abwanderung von qualifizierten Fachkräften, Wissenschaftlern, Ingenieuren und Ärzten ausgelöst hatte.[16] Dem staatlichen Kollaps wusste die Parteiführung nur mit jenem Akt brutaler Hilflosigkeit entgegen zu steuern. Die unverhohlene Freiheitsberaubung der Bevölkerung korrespondierte jedoch auch zugleich mit einem Nachlassen des innenpolitischen Drucks und vorsichtigen Lockerungen in den Folgejahren. Kernstück der Reformen bildete eine, kapitalistischen Strukturen ein Stück weit ähnelnde Modernisierung der Wirtschaft: Die Eigenverantwortlichkeit und Effizienz von Staatsbetrieben sollte gefördert, Planvorgaben flexibler gestaltet und der „Technologietransfer aus Wissenschaft und Forschung in die Praxis“ vorangetrieben werden.[17]

[13] Vgl. Mählert, S. 71ff. und Weber, S. 232ff.
[14] Beispielsweise durch die Unterzeichnung des „Warschauer Paktes“. Vgl. Weber, S. 256ff.
[15] Vgl. Mählert, S. 86ff-
[16] Vgl. Staritz, S. 135ff., Mählert, S. 95f. und Wolle, S. 40ff.
[17] Mählert, S. 103f.

Mit den wirtschaftlichen Neuerungen ging auch eine zeitweilige Liberalisierung auf kultureller Ebene einher, welche am offensichtlichsten in einer neu propagierten Offenheit hinsichtlich der Jugendkultur zu Tage trat. Nun zeigten sich die Parteiführer betont tolerant, wenn es um die Freizeitgestaltung von Jugendlichen, etwa um das abendliche Tanzvergnügen zu Beatmusik ging.[18] Eine neue Tendenz zur Sachlichkeit zwischen Partei und Bevölkerung spiegelt sich auch in der Ermunterung der Intellektuellen und Künstler wider sich im Sinne sozialistischen Aufbaus kritisch mit den Widersprüchen des Alltags auseinanderzusetzen und neue Ideen zu entwickeln. Allerdings wurden die daraus resultierenden Ansätze und Umsetzungen gemaßregelt, sobald sie eine bestimmte parteiinterne Linie überschritten.[19]

Im Dezember 1965 endete die Phase des innenpolitischen Frühlings abrupt mit dem 11. Plenum des ZK der SED, dem sogenannten „Kahlschlagplenum“. Dieses stellte einerseits eine direkte Reaktion auf die Entwicklung im kulturellen und künstlerischen Leben dar, welche die SED selbst gefördert hatte. Die Parteifunktionäre hatten das Gefühl nicht mehr als Herren der Lage aufzutreten und schlugen einen radikalen Kurswechsel ein, bei dem die in den Jahren zuvor verfolgte Jugend- und Kulturpolitik ins Kreuzfeuer der Kritik geriet.[20] Andererseits ist das Plenum auch vor dem Hintergrund des Sturzes Nikita Chruschtschows zu sehen, in dessen Folge sich die Dogmatiker in der DDR-Führung bestärkt sahen hart gegenüber den ihnen missliebigen Tendenzen des „Revisionismus“ durchzugreifen.[21]

Im östlichen Nachbarland, der Tschechoslowakei, zeichnete sich zu dieser Zeit ein deutlicher Demokratisierungsprozess ab, der ab März 1968 an Dynamik gewann. Besonders unter der DDR-Bevölkerung verband sich der, einer Revolution ähnelnde Wandel (beispielsweise im Hinblick auf Meinungs- und Pressefreiheit) mit gespannten Hoffnungen auf eine Rückkehr zu den Reformen der frühen 1960er Jahre im eigenen Land. Doch Einmarsch und militärische Niederschlagung der Bewegung im Sommer 1968, an denen sich auch Offiziere der Nationalen Volksarmee beteiligten[22], ließen keinen Zweifel zu, dass das Gegenteil eingetreten war. Mit der endgültigen Abkehr einer politischen Liberalisierung in den Ostblockstaaten hatten sich auch in der DDR die Machtverhältnisse verfestigt, war der

[18] Vgl. Mählert, S. 104ff. und Staritz, S. 170f.
[19] Staritz, S. 181.
[20] Wolle, S. 58.
[21] Mählert, S. 106.
[22] Staritz, S. 191.

Reformkurs beendet worden. An seiner Statt war in weiten Teilen der Bevölkerung – vor allem bei der jüngeren Generation – die resignative Einstellung getreten, sich mit der Situation zu arrangieren und die dauerhafte Herrschaft der Partei zu akzeptieren. Gleichzeitig stellte sich in den 1960er Jahren aber auch erstmals ein bescheidener Wohlstand ein, der ein zuvor nicht gekanntes Identitätsgefühl stiftete und eine neue Art von Nationalstolz mit sich brachte.[23]

Erst der Antritt der sozialliberalen Koalition unter Willy Brandt in der Bundesrepublik im Herbst 1969 setzte wieder Signale in Richtung eines Wandels in der Ost-West-Politik. Mit dem 1971 vollzogenen Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker stabilisierten und konsolidierten sich die außenpolitischen Beziehungen zwischen BRD und DDR zudem spürbar. Davon zeugen die Wiederaufnahme des Telefonverkehrs zwischen beiden Teilen Berlins im Januar 1971, das Berliner Passierschein-Abkommen im Dezember und der deutsch-deutsche Verkehrsvertrag im Mai des darauffolgenden Jahres. Diese sogenannte „Politik der kleinen Schritte“ schuf die Basis für den Abschluss des Grundlagenvertrags zwischen der DDR und der BRD im Dezember 1972, welcher *de facto* eine Anerkennung der politischen Souveränität der DDR seitens des westdeutschen Staates bedeutete. Er schuf die Voraussetzung dafür, dass beide deutschen Staaten in die UNO aufgenommen wurden und Drittstaaten in der Folgezeit diplomatische Beziehungen zum ostdeutschen Staat aufbauen konnten. Mit der damit einhergehenden internationalen Anerkennung war eine wesentliche Forderung der DDR Führungsspitze erfüllt worden. Einerseits wurde dadurch die Legitimationskraft der SED im eigenen Inland nachhaltig untermauert, andererseits aber half die Stabilisierung der Außenbeziehungen auch dabei, überfällige innenpolitische Positionsänderungen in die Wege zu leiten. [24]

2.2. Kulturpolitik in den ersten drei Jahrzehnten der DDR

Die zunehmende Ausrichtung der SED-Politik am sowjetischen Vorbild Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre wirkte sich in hohem Maße auch auf den Bereich der DDR-Kulturpolitik aus. Dabei nahmen die Auseinandersetzungen mit der bereits 1934 von Andrej Shdanow, dem führenden Kulturideologen Stalins, postulierten Kunstdoktrin des

[23] Vgl. Mählert, S. 110f.
[24] Vgl. Weber, S. 400f. und S. 431ff.

„Sozialistischen Realismus“ und seiner Antithese, dem sog. „Formalismus“, eine bedeutende Stellung ein. Mit erneuter Bekräftigung dieser Theorie durch die Beschlüsse der KPdSU vom Februar 1948, in deren Rahmen die Oper *Die Große Freundschaft* von Wano Muradeli exemplarisch als das Ergebnis eines für einen „sowjetischen Komponisten verderblichen formalistischen Weges“[25] gebrandmarkt worden war, entbrannte nachfolgend auch in der DDR der „Kampf gegen Formalismus und Dekadenz“[26]. Die Kritik richtete sich etwa gegen avantgardistische Tendenzen in der Literatur und den Bildenden Künsten, wie z.B. die abstrakte Malerei Pablo Picassos.[27]

Im ersten Fünfjahrplan der Partei, welcher im Juli 1950 auf dem III. Parteitag der SED verabschiedet wurde, waren bereits ein massiver Ausbau der Kulturplanung und finanzielle Mittel zur ideologischen Umerziehung, sowie eine engere Einbindung des kulturellen Bereiches in die Wirtschafts- und Verwaltungspolitik vorgesehen. Daraus resultierte beispielsweise die Gründung des Verbandes Deutscher Komponisten (VDK) 1951.[28] Ihren Höhepunkt fanden die kunstpolitischen Debatten allerdings auf der 5. Tagung des SED-Zentralkomitees vom 15. bis 17. März 1951, wo „der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ als offizielle Verlautbarung ausgegeben wurde.[29] Infolge des Parteibeschlusses zum Aufbau des Sozialismus verfestigte sich der Führungsanspruch des „Realistischen Sozialismus“. Über Jahrzehnte hinweg hat diese, seit 1952 auf dem III. Deutschen Schriftstellerkongress zur obersten Maxime erhobene „Grundformel“[30] die DDR-Kulturpolitik und den ästhetischen Diskurs in den Künsten bestimmt.

Die Realismustheorie basierte vor allem auf einem aktiven Bekenntnis zur marxistisch-leninistischen Weltanschauung und zur Partei als Vollstreckerin der vorgegebenen politischen Zielsetzungen. Die Künste hatten sich jedoch nicht allein der marxistischen Ideologie zu unterstellen, sondern sollten gleichzeitig aktiv zur Ausformung eines sozialistischen Menschenbildes beitragen und letztlich der Umerziehung der Menschen hin

[25] „Über die Oper „Die große Freundschaft“ von W. Muradeli“ [Beschluß des ZK der KPdSU(B) vom 10. Februar 1948], in: Karl Laux, *Die Musik in Rußland und der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 408.
[26] Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR*, Köln 1995, S. 34.
[27] Nikolai Orlow, „Wege und Irrwege der modernen Kunst“, in: *Tägliche Rundschau*, 20./21.1.1951, zit. nach: Elimar Schubbe (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 162ff.
[28] Klaus Mehner, Art. „Deutschland“ (2. Kapitel: Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik), in: *MGG* 2, Kassel 1995, Sp. 1189.
[29] Jäger, S. 34.
[30] Ebenda, S. 37.

zu „sozialistischen Persönlichkeiten“ dienen. Entsprechend der von Marx und Lenin entwickelten Widerspiegelungstheorie, nach der sich Abbildungsverhältnisse der materiellen Welt im menschlichen Bewusstsein, dem „Überbau“, fortsetzen, galt auch für die Künste das Postulat, dass im Zentrum jeglichen Kunstschaffens die wahrheitsgetreue Abbildung einer sozialistischen Realität zu stehen habe. Tatsächlich verstanden die Kulturfunktionäre darunter keinesfalls eine Darstellung der Wirklichkeit, wie sie sich ungeschönt in ihren Widersprüchen zeigte. Vielmehr sahen sich die Kunstschaffenden mit dem Aufruf konfrontiert, dem Ideal der „Schönheit einer neu entstehenden Gesellschaftsordnung“ mit ihrem „Optimismus und […] Streben“ künstlerisch nachzukommen.[31]

Die Akzentuierung auf den Inhalt des Dargestellten und seinen Ideengehalt steht in enger Verbindung zur ideologischen Vereinnahmung von Kunst als Vermittlerin marxistisch-leninistischer Normen und Wertvorstellungen. Darunter fällt beispielsweise auch die Propagierung eines heroisierenden Menschenbildes oder die Thematik eines kämpferischen Überwindens von Problemen und Herausforderungen[32] analog zum Klassenkampf in der Gesellschaft. Um breite Bevölkerungsschichten anzusprechen, hatten sich Kunstschöpfungen zudem verständlich und daher volksverbunden zu präsentieren. Dies ging mit der Forderung einher, dass auf traditionelle, dem Rezipienten bereits bekannte Formen zurückgegriffen werden solle. Werke, die sich in erster Linie aus ihrer Form heraus definierten, wurden, analog zu (westlichen) Form-Experimenten, wie sie sich etwa in der Literatur im „stream of consciousness“ eines James Joyce wiederfinden, als „*ent*menschlicht“ („formalistisch“) – im Gegensatz zu „*ver*menschlichter“ („sozialistisch-realistischer“) Kunst[33] – aufs Schärfste kritisiert. Infolgedessen beanspruchte der Sozialistische Realismus für sich den Rang einer Methode, was lange Zeit auf strenge Restriktionen avantgardistischer Mittel hinauslief.[34]

Eine verstärkte Form der Verbreitung des Sozialistischen Realismus trat im Zusammenhang mit dem V. SED-Parteitag im Juli 1958 ein, auf dem neben der Vorstellung einer „sozialistischen Moral“ auch eine zweite kulturpolitisch-ideologische Offensive eingeleitet wurde.[35] Als Schauplatz diente hierzu eine Autorenkonferenz im Chemiekombinat der

[31] Nikolai Orlow, „Wege und Irrwege moderner Kunst“, in: *Tägliche Rundschau*, 20./21.1.1951, zit. nach: Schubbe, S. 165.
[32] Jäger, S. 88f.
[33] Sporn, S. 60.
[34] Jäger, S. 43.
[35] Mählert, S. 88f.

Industriestadt Bitterfeld, wo 1959 unter dem Motto „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!“ die Aufhebung der Trennung von Kunst und Produktion propagiert wurde. Künstler sollten von nun an in die Betriebe gehen und aus ihren Erfahrungen mit der Arbeitswelt Vorlagen für Werke im Stil des Sozialistischen Realismus schöpfen, während die Arbeiter aufgerufen waren, sich als Laien künstlerisch zu engagieren. Die Partei setzte damit verstärkt auf eine Lenkung von Schaffensinhalten im Sinne einer „offiziell angeregten und kontrollierten Austragung von Konflikten“[36]. Unter der Bezeichnung „Bitterfelder Weg“ entfaltete die Kampagne bis weit in die 1960er Jahre hinein ihre kanalisierende Wirkung. Mit einer zweiten Konferenz am 24./25. April 1964 wurde die eingeschlagene Linie noch einmal formal bestätigt.[37] Hatte der Bitterfelder Weg also als eine von oben angeleitete Offensive zur künstlerischen Durchdringung des Alltags den DDR-Kunstschaffenden vermittelt, was politisch gewollt und toleriert wurde, so richtete sich das 11. Plenum Ende 1965 umgekehrt gegen jegliche künstlerischen Liberalisierungstendenzen der vergangenen Jahre. Vor allem Schriftsteller, Filme- und Liedermacher waren davon betroffen.[38] Offiziell war nun die Rede von einem „sauberen Staat“, in dem es „unverrückbare Maßstäbe für Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte“ gebe.[39]

Erst Anfang und Mitte der siebziger Jahre veränderte sich unter dem Einfluss der Neuen Ostpolitik und der Machtübergabe an Erich Honecker die auf Kunst und Kultur bezogene Rhetorik. Weg und Theorie des „Sozialistischen Realismus“ wurden indes von den Funktionären nicht grundsätzlich aufgegeben, sondern an die herrschenden politischen und künstlerischen Realitäten angepasst. Dabei wurde an das Begriffspaar „Weite und Vielfalt“, das bereits in den frühen sechziger Jahren zur Umschreibung des kulturpolitischen Kurses aufgekommen war, angeknüpft.[40] Auf dem 4. Plenum im Dezember 1971 hieß es von Honecker diesbezüglich, dass es „auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben“ könne. Dies beträfe „sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch die Fragen des Stils.“[41] Allerdings bezogen sich diese Formulierungen nach wie vor auf die

[36] Jäger, S. 88.
[37] Vgl. Walter Ulbricht, „Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur“, in: *Neues Deutschland*, 28.4.1964, zit. nach: Schubbe, S. 956-991.
[38] Vgl. Jäger, S. 124ff.
[39] Mählert, S. 107
[40] Sporn, S. 228.
[41] Erich Honecker, „Hauptaufgabe umfaßt auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus“ [Schlußwort Erich Honeckers auf der 4. Tagung des ZK der SED Dezember 1971], in: *Neues Deutschland*, 18.12.1971, zit. nach:

Ausbildung einer Gesellschaft sozialistischer Persönlichkeiten, und dies in klarer Abgrenzung zur Ordnung bürgerlicher Nationen wie der BRD, welche Honecker als Feindbild ebenfalls klar benannte.[42] Chefkulturideologe Kurt Hager unterstrich diese Position noch einmal auf der 6. Tagung des ZK der SED im Juli 1972, indem er einerseits von einer „lebendigen, reichen und vielgestaltigen Kunst“[43] sprach, gleichzeitig jedoch „einen Standpunkt einer Kunst um der Kunst willen“ kategorisch ausschloss. Dass der „Weite“-Begriff nicht nur Spannbreite darstellte, sondern zugleich auch die Definition eines Feindbildes miteinschloss, macht jener Satz deutlich: „Wenn wir uns entschieden für Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum des schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.“ Die Deutungshoheit darüber, was unter dem wenig greifbaren Begriffspaar von „Weite und Vielfalt“ zu verstehen war, lag also nach wie vor bei der SED. Zugleich bedeutete der rhetorische Umschwung eine zunehmende Verlagerung der Auslegungs- und Verhandlungsspielräume auf die Ebene individueller Kontakte und persönlichen Umgangs von Funktionsträgern und Künstlern.

2.3. Die Grenzen musikalischen Schaffens innerhalb der SED-Kulturpolitik

Die „berüchtigten“[44] Februar-Beschlüsse der KPdSU im Jahre 1948 bildeten, insbesondere durch die zuvor von Shdanow aufgestellte These der zwei gegensätzlichen Richtungen einer „realistischen“ und einer „formalistischen“ Musik[45], den Angel- und Ausgangspunkt für die folgenden, jahrzehntelangen Diskussionen zum Realismus-Begriff in dem mit Musik befassten Bereich der DDR-Kulturpolitik. Dabei hatten sich die sowjetischen Agitationen nicht allein gegen Komponisten wie Schostakowitsch oder Prokofjew gerichtet. Unter die Bezeichnung „formalistische Verzerrungen“[46] fielen auch sämtliche Werke der ‚modernen‘, post-romantischen Musikentwicklung. Dies äußerte sich in einer umfassenden Ablehnung

---

Gisela Rüß (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*, Stuttgart 1976, S. 287f.

[42] Ebenda.

[43] Kurt Hager, „Zur Frage der Kulturpolitik der SED“ [Rede Kurt Hagers auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. Juli 1972], in: *Dietz Verlag*, Berlin 1972, zit. nach: Rüß, S. 506f.

[44] Frank Schneider, Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin 1993, S. 77.

[45] Vgl. Daniel zur Weihen, *Komponieren in der DDR*, Bonn 1999, S. 74.

[46] Laux, S. 408.

der „Verbreitung der Atonalität, der Dissonanz und der Disharmonie“[47] bzw. der Auflösung von harmonischen und vor allem melodischen Strukturen. Zur Verbreitung der sowjetischen Politik in den verbündeten Nachbarstaaten spielte der *2. Internationale Kongreß fortschrittlicher Komponisten und Musikkritiker* in Prag im Mai 1948 als Zirkulations- und Schnittstelle eine führende Rolle.

Das aus dem Kongress hervorgehende *Prager Manifest*[48] stellte ein bedeutsames Signal für Kulturfunktionäre, Komponisten und Musikkritiker in der SBZ/DDR dar. Als musikalisch verwerflich, also „formalistisch“, hatten demnach alle musikalischen Werke zu gelten, die atonal oder zwölftönig komponiert waren, in denen „Neurertum“ mit einer Negierung klassisch-romantischer Formprinzipien einherging oder welche Rhythmik bzw. perkussive Elemente „bei Vernachlässigung des Melodischen“ betonten. Im Grunde war die „gesamte musikalische Moderne des Jahrhunderts“[49] betroffen, wobei Schönbergs zwölftönige „Ausdrucksmusik“ und Strawinskys „Neoklassizismus“ stellvertretend genannt wurden.[50] Auch „vulgäre Vergnügungsmusik“ – womit auf den (amerikanischen) Jazz angespielt wurde[51] – war der Kritik ausgesetzt. Andererseits hatte man vokale Gattungen wie Opern, Oratorien, Kantaten und Lieder auf Grund ihres klaren inhaltlichen Bezugs als geeignet erklärt, die „neuen fortschrittlichen Ideen und Empfindungen der breiten Massen“[52] wirksam zu transportieren.

Wenngleich mit den Prager Dokumenten die musikalischen Feindbilder bereits relativ deutlich benannt waren, so blieb in der Anfangszeit der DDR jedoch zunächst unklar, wie und mit welchen konkreten Mitteln Musik im *positiven* Sinne eines Sozialistischen Realismus zu gestalten sei.[53] Dies führte zu einer Vielzahl von Werken, die in ihren unterschiedlichen Kompositionsweisen – meist Fortführungen einer „gemäßigten Moderne der zwanziger Jahre“[54] – von ihren Schöpfern als parteiliche Musik beansprucht wurden. Als Teil der

[47] Ebenda.
[48] Klaus Mehner, Art. „Sozialistischer Realismus“, in: *MGG* 8, Kassel 1998, Sp. 1620.
[49] Frank Schneider, „Der andere Weg“, in: *MuG* 1990, S. 370.
[50] Hanns Eisler, „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik: Vortrag auf der II. Internationalen Tagung der Komponisten und Musikkritiker vom 20.-29.5.1948 in Prag“, in: *Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1948-1962*, Bd. 3, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1982, zit. nach: Dokumente Bd. 1, S. 67.
[51] Schneider, Der andere Weg, S. 368.
[52] „Manifest“, in: *Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1948-162*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1982, zit. nach: Dokumente Bd. 1, S. 69.
[53] Vgl. Zur Weihen, S. 52ff.
[54] Ebenda.

kunstübergreifenden „Formalismus-Debatte“ zogen sich die Diskussionen über Kriterien zu einer Bewertungsgrundlage von musikalischen Werken, und der damit verbundenen Verankerung des Sozialistischen Realismus im Musikschaffen, bis in die Mitte der fünfziger Jahre. Von offizieller Seite wurden Stücke wie Hanns Eislers *Neue Deutsche Volkslieder* (1950), Hans Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* (1950) oder Ottmar Gersters Kantate *Eisenhüttenkombinat Ost* (1951) als Musterbeispiele für klingenden Sozialistischen Realismus ausgewiesen. In ähnlicher Weise, nämlich als Präzedenzfälle in entgegengesetzter Richtung, lassen sich die Formalismus-Vorwürfe gegen Werke wie Orffs *Antigone* (1950) und die Oper *Das Verhör des Lukullus* vom Autorenduo Dessau/Brecht (1952) verstehen.

Darüber hinaus gab es umfassendere, interne Auseinandersetzungen zum Gegensatzpaar Realismus-Formalismus. Der nach Zur Weihen kulturpolitisch „folgenreichste“[55] ist die theoretische Abhandlung *Musik im Zeitgeschehen* des Berliner Musikwissenschaftlers, Komponisten und Musikpolitikers Ernst Hermann Meyer, die 1952 erschien. Darin wertet dieser Musik im Rahmen der Widerspiegelungstheorie als „Form der Erkenntnis von Wirklichkeit, die auf diese Wirklichkeit zurückwirkt“[56]. Als Konsequenz ergibt sich daraus, dass Musik Ausdrucksträger gesellschaftlicher Prozesse ist, d.h., dass sich in Musikwerken immer zugleich weltanschauliche Auffassungen als deutlich hervortretende, musikalische Inhalte ermitteln lassen. Der neue, nach dem Sozialistischen Realismus zu gestaltende musikalische Inhalt bedürfe daher einer verständlichen, den Hörern vertrauten Form. Diese lasse sich bei Bevorzugung von Vokalkompositionen (Liedern) am ehesten aus den Traditionen der Volksmusik und klassisch-romantischen Kunstmusik ableiten.[57]

Die verbandsinternen Debatten um eine teilweise Relativierung des Formalismus-Begriffs ebbten nicht dauerhaft ab, sondern lebten während der „Tauwetter-Perioden“ nach dem

[55] Ebenda, S. 73.
[56] Ebenda, S. 75.
[57] Vgl. Ebenda, S. 83f. Gegenüber den theoretischen, wenige konkrete Beispiele aufweisenden Ausführungen Meyers entstand im gleichen Jahr eine alternative, weil praxisorientierte Annäherung an den Gegenstand. Das von einer Gruppe sächsischer Komponisten erarbeitete, sogenannte „Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik“ hatte vor allem die Untersuchung von Musik- und Notenbeispielen zum Gegenstand. Die aus den Analysen gezogenen Schlussfolgerungen und Erklärungsversuche der Kommission wichen allerdings an etlichen Stellen eklatant von offiziell anerkannteren Meinungen (etwa der E. H. Meyers) ab, so dass die Kritik aus der Hauptstadt nicht lange auf sich warten ließ. Die Diskussionen setzten sich auf der wenig später stattfindenden, ersten Jahrestagung des Verbands Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (VDK) fort. Dort bezeichnete der Dresdner Johannes Paul Thilman die Gruppe der Berliner Komponisten Eisler, Meyer, Butting und Wagner-Régeny als unantastbare „Olympier“. (Vgl. Zur Weihen, S. 86ff.)

Tod Stalins und dem XX. Parteitag der KPdSU erneut auf. Dies rief vor allem eine neuerliche Auseinandersetzung mit modernen, „westlichen“ Kompositionstechniken hervor.[58] Im Mittelpunkt stand die Beschäftigung mit Arnold Schönbergs Zwölftonlehre. Auch wurden ausgewählte Werke Strawinskys, Bartoks und Weberns in den Komponistenbezirksverbänden besprochen.[59]

War überdies in den fünfziger Jahren ein innerdeutscher Austausch zwischen den Musikszenen, beispielsweise ein Besuch der Darmstädter Ferienkurse, noch ohne weiteres möglich[60], so veränderte sich die Lage entscheidend nach dem Mauerbau 1961. Während die Abschottung einer Absage an eine gemeinsame deutsche Kulturentwicklung gleichkam, vermehrten sich in der DDR die Stimmen hinsichtlich einer freieren Handhabung avancierter musikalischer Techniken. Die Diskrepanz und Konflikthaftigkeit zwischen individuellen und parteigelenkten Positionen spiegelt sich in den Materialdiskussionen der folgenden Jahre wider.[61]

In diesem Zusammenhang sei auf den 1. Musikkongress vom 22. bis 24. September 1964 als signifikante musikpolitische Zäsur verwiesen. Er fand in Anschluss und unmittelbarer Reaktion auf die II. Bitterfelder Konferenz statt und hatte die „Klärung des Begriffs sozialistischer Realismus für die Musik“ sowie die Ausarbeitung der Bedeutung des Bitterfelder Weges für den Bereich der Tonkunst zum Thema.[62] Erwähnenswert ist hierbei, dass Analysen von konkreten musikalischen Werken, welche im Vorfeld der Tagung erstellt worden waren, Diskussionsgrundlage für die weiteren gemeinsamen Gespräche bildeten.[63] Dies kam einerseits einem Versuch der Versachlichung und ehrlichen Bemühung um eine Klärung der Begrifflichkeiten gleich. Andererseits zeigte sich eine zunehmende Aufspaltung zwischen offizieller Verlautbarung und interner Diskussionsführung. Während Parteivertreter die Bestätigung der Parteilinie an eine Zurückweisung der Debatten um Zwölftonmusik und Atonalität knüpften[64] und am Ende verkündetet wurde, dass Tendenzen zur Erweiterung der musikalischen Mittel „nach dem Kongreß nicht mehr offen in

[58] Dokumente Bd. 1, S. 266.
[59] Vgl. Sporn, S. 33f.
[60] Dokumente Bd. 1, S. 267.
[61] Vgl. Sporn, S. 97f.
[62] Ebenda, S. 102.
[63] Vgl. Hansjürgen Schaefer, „Eine neue Etappe – Erste Gedanken zum Musikkongreß“, in: *MuG* 11/1964, S. 642.
[64] Vgl. Walther Siegmund-Schultze, „Musik in der Kulturrevolution“, in: *MuG* 11/1964, S. 644-653.

Erscheinung“[65] getreten seien, intensivierten sich die internen kritischen Auseinandersetzungen um die politische Neutralität musikalischen Materials. Der berühmt gewordene Ausspruch von Heinz Alfred Brockhaus „Eins ist mir klar: Eine kapitalistische oder sozialistische Terz oder Sexte gibt es nicht“[66] verdeutlicht, dass selbst parteiloyale Verbandsmitglieder Auffassung und Methode zunehmend getrennt voneinander betrachteten.[67]

Nur ein Jahr später erfolgte mit dem 11. Plenum des ZK der SED auch im musikalischen Bereich eine rigide Kurskorrektur, und verstärkt durch die Auswirkungen des Prager Frühlings setzte sich bis zum Ende der 1960er Jahre wieder eine restriktivere Auffassung bezüglich westlich avancierter Techniken durch.[68] Während sich die Parteilinie in diesem Jahrzehnt auf einem Schlingerkurs zwischen Wahrung ihrer Vormachtstellung und Entgegenkommen befand, verselbstständigte sich die kompositorische Praxis zusehends. Dies wird besonders gegen Ende der 1960er Jahre deutlich, als Komponisten der jüngeren Generation[69] vermehrt mit neuartigen, widerständigen Kompositionen an die Öffentlichkeit traten und das staatlich verordnete Dogma des Sozialistischen Realismus mit Forderungen nach einer authentischen Widerspiegelung der Wirklichkeit konfrontierten. Vor allem der junge Berliner Komponistenkreis setzte sich dabei kritisch mit der Materialfrage auseinander. Künstler wie Georg Katzer, Friedrich Goldmann oder Friedrich Schenker orientierten sich an Darmstadt und integrierten dodekaphonische, serielle und aleatorische Techniken in ihre Werke, um sich aus dem engen Korsett der staatlich-musikalischen Vorgaben – namentlich des propagierten „Bitterfelder Weges“ – zu befreien.[70]

Vor dem Hintergrund der ambivalenten und keineswegs klaren Ankündigungen des 6. Plenum des ZK der SED im Juli 1972, die zwar mehr künstlerische Freiheit versprachen, die Definitionshoheit darüber jedoch weiterhin ausschließlich der Partei anheimstellten, fand im November 1972 der 2. Musikkongress der DDR statt. Im unmittelbaren Umfeld der Partei-

[65] Zit. nach Sporn, S. 108.
[66] Heinz Alfred Brockhaus, „Musik und neues Schaffen“, in: *MuG* 1/1965, S. 21, zit. nach: Ulrich Dibelius, Frank Schneider (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den sechziger Jahren*, Berlin 1995, S. 64.
[67] Vgl. Sporn, S. 102ff.
[68] Sporn, S. 110f.
[69] Zur Begriffsdefinition siehe Zur Weihen, S. 71f. und Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Böhlau 2007, S. 34ff.
[70] Vgl. die Analysen in Noeske 2007, Sporn 2007, und Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, S. 29ff.

Tagung hatte er die Funktion die vorgegebenen Leitlinien für den Bereich der Neuen Musik zu konkretisieren.[71] In dem vom Musikfunktionär und Komponisten Wolfgang Lesser gehaltenen Hauptreferat kommt dieser zu dem Schluss, dass nicht nur „Neurertum allein im Einsatz vorgeblich neuer, noch nicht benutzter Mittel" ein Hemmnis für die sozialistische Musikentwicklung sei, sondern auch „ein Mißverstehen zentraler Kategorien des sozialistischen Realismus", infolge dessen „Volksverbundenheit als Volkstümelei mißverstanden" werde.[72]

Zugleich hebt Lesser jedoch auch Werke von Komponisten wie Goldmann, Katzer oder Schenker als beachtenswerte Stücke hervor, in denen „eine neue Qualität musikalischer Logik erkennbar"[73] werde. Alle drei Künstler hatten ein Jahr zuvor gerade wegen ihrer „stilistischen und ästhetischen Positionen" noch mit neuen Kompositionen Debatten und massive Kritik im Komponistenverband ausgelöst.[74] In Lessers Beitrag zeigt sich nun einerseits eine grundsätzliche Anerkennung dieser jungen Komponisten, die an offizielle ästhetische Positionen aneckten. Andererseits zeugt deren Erwähnung zugleich von einer gegenseitigen Beeinflussung und Durchdringung von Kulturpolitik und praktischem Musikschaffen. Tatsächlich wurden Belange musikalischer Materialfragen – um die ging es ja hauptsächlich Mitte der sechziger Jahre – Anfang der siebziger Jahre auch von etablierten Künstlern zunehmend in den Hintergrund gestellt. Bereits ein halbes Jahr vor dem 2. Musikkongress hatte der Komponist Fritz Geißler in einem Interview bestätigt:

„Die musikalischen Mittel generell sind ideologisch nicht belastet. […] Es kommt immer drauf an, wie der Komponist die ihm zur Verfügung stehenden Mittel nutzt, um sich auszudrücken, das heißt, wie er sie zum seinem spezifischen Stil umschmilzt, sie zum Mittler seines Aussagewillens macht. Die Mittel an sich bilden noch kein Stilproblem und damit auch noch kein Aussageproblem. Den spätbürgerlichen Künstlern geht es um die Erfindung neuer Mittel. Nur sind diese Mittel nicht mehr mit einem Sinn erfüllt. Aber das habe wir ja gerade den spätbürgerlichen Komponisten voraus, daß unsere Musik erfüllt ist von einem Sinn, der sich als inhaltliches Anliegen an die Öffentlichkeit wendet und auch gewöhnlich von allgemeinem Interesse ist."[75]

Die Erwartungen an die Komponisten eine „l'art pour l'homme" zu erschaffen, bestanden also nach wie vor. Um die Grenzziehung bei der Frage der Mittel wurde ab Anfang der

[71] Vgl. Ernst Hermann Meyer, „Neue Themen, neue Maßstäbe" [Eröffnungsansprache zum II. Musikkongreß der DDR], in: *MuG* 1/1973, S. 3-8, zit. nach: Frank Schneider, Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den siebziger Jahren*, Berlin 1997, S. 58f.
[72] Wolfgang Lesser, „Die Verantwortung unserer Komponisten", in: *MuG*, 1/1973, S. 11-12, zit. nach: *Ebenda*, S. 61f.
[73] Ebenda.
[74] Sporn, S. 233
[75] Bernd Pachnicke, „Entwicklung und Stagnation im kompositorischen Schaffen Friedrich Schenkers", in: *MuG* 7/1972, S. 395f.

siebziger Jahre jedoch verstärkt gerungen. Infolge der liberalisierenden Tendenzen konnten sich, trotz mancher Einschränkung, die junge musikalische Avantgarde und mit ihr avancierte Techniken allmählich durchsetzen.

2.4. Erwartungen an die Komposition von Instrumentalmusik

Mit der Ausprägung von Kriterien eines Sozialistischen Realismus in der Musik und den damit verbundenen Diskussionen gingen auch Veränderungen in der Präferenz der Musikgattungen einher. Während in den fünfziger Jahren Vokalmusik, insbesondere Massenlieder propagiert worden waren, konnten sich Instrumentalkompositionen im Zuge der differenzierten Auseinandersetzungen zunehmend einen Platz im DDR-Musikleben erobern. Die veränderte Rollenverteilung spiegelt sich etwa im Zusammenhang mit dem 1. Musikkongress 1964 wider. Dort hatte sich der Schwerpunkt der Diskussionen stillschweigend auf Beispiele aus der Sinfonik verlagert: Von den zehn genannten Werken der vor der Konferenz getroffenen, repräsentativen Auswahl an Analysestücken sind nur drei dem Vokalschaffen zuzuordnen[76]. Darunter befanden sich zudem Werke wie die *Konzertante Sinfonie* Meyers oder die *VII. Sinfonie* Thilmans, was die Bemühungen verdeutlicht, schon vorab ein möglichst eindeutigen Rahmen für einen ästhetischen Konsens festzulegen. Die Zusammenfassung der Analyseergebnisse in dem von Walther Siegmund-Schultze vorgetragenen Grundsatzreferat[77] rekapituliert somit indirekt die Mitte der sechziger Jahre für wesentlich befundenen Merkmale des Sozialistischen Realismus in der Instrumentalmusik.[78] Charakteristisch hierfür ist, dass neben der Streitfrage der musikalischen Mittel und der Hervorhebung einer „Dominanz prägnanter Themen und einer originellen Melodik“, welche auf den geforderten Tonalitätsbezug verweist, vor allem die dramaturgische Gestaltung, sowie das Verhältnis von Tradition und Innovation in den Fokus rückte.

Unter der Prämisse, dass Musik „eine Kunst des positiven, optimistisch-heroischen Menschenbildes sein“ müsse, nennt Siegmund-Schultze als „am häufigsten feststellbare“ Möglichkeit sinfonischer Dramaturgie die „Methode kontrastierender musikalischer

[76] Schaefer, S. 641ff.
[77] Siegmund-Schultze, S. 644-653.
[78] Vgl. auch das Kapitel: „Erwartungen an Instrumentalmusik“, in: Sporn, S. 65-72.

Gestaltungen“, bei welcher der Ideengehalt „in der Entwicklung von dramatischen Konflikten und deren Lösung“ in Erscheinung trete. Dabei gehe es allerdings „nicht um Konflikte und Widersprüche an sich, sondern um die Wahrheit der Konflikte, um ihre künstlerische Lösung und Meisterung“. Diese dramaturgische Konzeption könne sich weiterhin „auf große klassische Vorbilder“ berufen. In dieser Formulierung deutet sich der auf die Romantik zurückreichende „Durch-Nacht-zum-Licht“-Grundgedanke in Gestalt zyklischer Formmodelle an.[79] Eine Erweiterung der sinfonischen Form in gewissem Umfang, beispielsweise „die Ausweitung der zyklischen Konzertform auf vier oder fünf Sätze“, bzw. die „Proportionsverlagerung der Sätze“ hebt Siegmund-Schultze ausdrücklich hervor. Dies deckt sich mit dem einen Monat vorher, am 26. August 1964, auf dem Komponistenkongreß gehaltenen Diskussionsbeitrag Hansjürgen Schäfers, der unter dem Titel „Tradition und Neurertum in der sozialistischen Musik“[80] feststellt, dass „mit ‚Brahmsbart‘ und ‚Regerbrille‘ […] ein sozialistisches Ideenprogramm nicht überzeugend zu gestalten“ sei. Das „Verhältnis von Tradition und Neurertum“ sei weiterhin „kein abstrakt kompositorisches“, denn Musik müsse „für die Hörer geschrieben, […] verständlich sein“. Dies erfordere jedoch auch ein „entwickeltes Kunstverständnis […], das über die aus historischen Werken gewonnenen Hörgewohnheiten hinausgeht“.[81] Aus diesen Äußerungen spiegelt sich eine vorsichtige Öffnung gegenüber innovativen Elementen wider, die allerdings das klassische Gerüst als dem Hörer vertraute musikalische Sprache nicht grundsätzlich in Frage stellt.

Ferner stellt Siegmund-Schultze einen, in den analysierten Werken mehrfach auftretenden „Appell-Charakter“ fest, der sich mit dem Postulat nach der Erziehungsfunktion von Musik, also nach der aktiven Ausformung eines sozialistischen Menschenbildes decke. Unter letzterer Prämisse räumt der Musikfunktionär insbesondere dem Werkschluss, genauer noch dem „Finaleproblem“, breiten Platz in seinen Erörterungen ein. Er bezeichnet damit eine Konzeption, bei welcher „der letzte Satz eines Werkes als unbefriedigend empfunden wird im Vergleich zum Aussagegehalt“. Interessant ist, dass er mit diesen Worten eine Debatte zusammenfasst, bei der von dem Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt hinsichtlich des Schlusses der *Konzertanten Sinfonie* von Meyer kritisiert worden war, hier handle es sich um

[79] Vgl. auch Schneider, S. 21.
[80] Hansjürgen Schaefer, „Tradition und Neurertum in der sozialistischen Musik“ [Diskussionsbeitrag von Hansjürgen Schaefer zum Komponistenkongreß, 26. August 1964], in: *Neues Deutschland*, 26.8.1964, zit. nach: Schubbe, S. 997-1000.
[81] Ebenda, S. 999.

„utopische Auffassungen über einen gesellschaftlichen Zustand, in dem es keine Konflikte mehr gibt." Dem widerspricht Siegmund-Schultze mit Worten, aus welchen die offizielle Parteilinie spricht: „Es ist ein Wesenszug der sozialistischen Gesellschaft, daß sie diese Widersprüche erkennt und löst, was in der Klassengesellschaft prinzipiell nicht möglich ist." Speziell der Schluss eines Werkes sollte also die Tiefe der überwundenen Auseinandersetzungen im *positiven* Sinne in Form einer einhelligen, befriedigenden Lösung bestätigen.

Wenngleich mit dem, unter den Schlagworten „Weite und Vielfalt" sich abzeichnenden Prozess einer teilweisen Liberalisierung zu Beginn der siebziger Jahre die einige Jahre zuvor z. T. noch dogmatisch vertretenen Positionen aufweichten, lässt sich andererseits aus dem Grundsatzreferat des 1. Musikkongresses eine Kontinuität wesentlicher Aussagen entnehmen, die in Bezug auf die Erwartungen an Instrumentalmusik auch in den siebziger Jahren *de facto* noch Bestand hatten.[82]

3. Der innere Rahmen für das musikalische Schaffen von Manfred Weiss

3.1. Musikschaffen vor dem Hintergrund christlichen Engagements: Die Herrnhuter Brüdergemeine

Vor dem Hintergrund umfassenden Machtanspruchs des atheistisch geprägten SED-Herrschaftssystems nahmen die Kirchen aus der Perspektive der Machthaber die Rolle der Opposition ein. Unmittelbar nach Kriegsende sahen sich die sowjetische Militärverwaltung und wenig später die SED einer überwiegend evangelisch geprägten Bevölkerung in der SBZ gegenüber[83], wobei die evangelischen Kirchen – wie auch die katholische – als sinnstiftende Entitäten nach der Kriegskatastrophe zunächst breiten Rückhalt genossen. Darüber hinaus war die traditionelle Unterhaltung kircheneigener sozialer Infrastrukturen, bestehend aus Schulen, Kindergärten, Krankenhäusern und Altenheimen auch durch den Krieg nicht zum Erliegen gekommen, so dass die Kirche als ein Parallelsystem zum staatlichen Angebot[84] –

[82] Vgl. Walther Siegmund-Schultze, „Theorie und Methoden des sozialistischen Realismus in der Musik", in: *Handbuch der Musikästhetik*, hg. von Siegfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1979, S. 149-183.
[83] Vgl. Horst Dähn, *Konfrontation oder Kooperation? Das Verhältnis von Staat und Kirche in der SBZ/DDR 1945-1980*, Opladen 198, S. 11.
[84] Ebenda, S. 98f.

was im karitativen Bereich offiziell durchaus geduldet und gefördert wurde – bis zum Ende der DDR gesellschaftliche Relevanz besaß. Ein dritter Konfrontationspunkt betraf die innerkirchliche Struktur der evangelischen Landeskirchen, denn der Kirchenverbund (gebündelt in der EKD) betrachtete sich als eine gesamtdeutsche Organisation mit gesamtdeutschen Zielvorgaben.[85]

Auf diese Weise sah sich die Staats- und Parteileitung Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre auf dreierlei Wegen einer unentwegten Unterwanderung ihrer Legitimationsgrundlage ausgesetzt. Erste Maßnahmen zur Entziehung von christlichen Erziehungseinrichtungen und die Übertragung des Bildungsmonopols auf den Staat wurden bereits sehr früh vollzogen.[86] Im Zuge der Stalinisierung schloss sich brutales Vorgehen gegen Kirchenangehörige und -mitarbeiter an, das in den 1950er Jahren in eine Welle von Einschüchterungen, Verhaftungen und einem Klima permanenter Angst vor Verfolgung mündete. Es gipfelte beispielsweise in Repressalien gegenüber Mitgliedern der Jungen Gemeinde im Frühling 1953, welche aber nur wenig später durch den sog. *Neuen Kurs* zurückgenommen wurden.[87]

Nach 1958 verfolgten die SED-Funktionäre eine gemäßigtere Linie, wobei sie nun immer häufiger auf die gemeinsamen humanistischen Ziele von Marxisten und Christen verwiesen[88] und damit dem Staat gegenüber aufgeschlossenen Christen indirekt ein Angebot der Zusammenarbeit unterbreiteten. Diese eingeschlagene Taktik sollte eine Spaltung unter den Kirchen und Gemeinden hervorrufen, loyale Geistliche durch staatliches Entgegenkommen dauerhaft an das System binden und sie gegen die kritisch eingestellten Christen ausspielen.[89] Einen nachhaltigen Erfolg erzielte die SED damit 1969 für sich: Von diesem Jahr an waren die acht auf dem Gebiet der DDR ansässigen evangelischen Landeskirchen im *Bund Evangelischer Kirchen (BEK)*, dem DDR-Pendant zur *EKD*, zusammengefasst, die so wichtige innerdeutsche Verbindung also zerschlagen worden.[90] Während das politische Bestreben in dieser Zeit dahinging, in einem Prozess des Aushandelns und Taktierens die Macht der

[85] Ebenda, S. 101.
[86] Dies betraf vor allem gemeinbildende Schulen. Vgl. Dähn, S. 21ff. Es bestanden weiterhin Ausbildungsmöglichkeiten für Geistliche an Universitäten und ausgewählten kirchlichen Einrichtungen. Vgl. Robert F. Goeckel, *Die evangelische Kirche und die DDR*, Leipzig 1995, S. 39f.
[87] Vgl. Ebenda, S. 38 und S. 64ff.
[88] Ebenda, S. 78.
[89] Vgl. Josef Schmid, *Kirchen, Staat und Politik in Dresden zwischen 1975 und 1989*, Böhlau 1998, S. 33 und Hedwig Richter, *Pietismus im Sozialismus. Die Herrnhuter Brüdergemeine in der DDR*, Göttingen 2009, S. 141.
[90] Schmid, S. 33.

Kirchenverbände weiter zu schwächen oder sie den Zwecken des Staates dienlich zu machen, versuchte man sich von kirchlicher Seite unter dem Schlagwort einer „Kirche im Sozialismus“ mit der Situation zu arrangieren.[91] Das bedeutete einen Rückzug auf Kerninhalte der Kirche, etwa theologische Fragestellungen oder kirchliche Dienste an der Gesellschaft (Diakonie). Im Umkehrschluss bemühten sich Kirchenvertreter Anfang der 1970er Jahre darum die Gratwanderung zwischen „totaler Anpassung und totaler Verweigerung“[92] zu meistern.

Die Herrnhuter Brüdergemeine stellt nicht nur auf Grund der familiären Herkunft von Manfred Weiss einen wichtigen Bezugspunkt in dessen Leben dar, sondern auch, weil sich der Komponist aktiv in der Gemeine engagierte.[93] Mehr noch als die Landeskirchen sah sich diese pietistisch beeinflusste Freikirche, auch *Brüderunität* oder *Unitas Fratrum* genannt, mit der Definition ihrer Nische im System konfrontiert. Die Position, die sie und ihre Mitglieder zum DDR-Staat bezogen, sowie die Rolle, die man ihr von Seiten der SED zudachte, lassen sich erst im Zusammenhang mit Tradition und Herkunft dieser kleinen, aber bedeutenden Sozietät verstehen.

Die Brüdergemeine entwickelte sich im 18. Jahrhundert aus einer Kolonie mährischer Glaubensflüchtlinge, die in Sachsen Zuflucht gesucht und 1722 in der Oberlausitz, auf den Ländereien des Freigrafen Ludwig Nikolaus von Zinzendorf (1700-1760), Aufnahme gefunden hatten. Zinzendorf war in Dresden in einem lutherisch-kirchlichen Umfeld aufgewachsen und hatte anschließend am Paedagogium der Franckeschen Stiftungen in Halle eine pietistische Schulbildung erhalten.[94] Schon während seiner Schulzeit zeigte er sich in hohem Maße an theologischen Fragestellungen und an einer Rückbesinnung auf wesentliche Inhalte der lutherischen Bibelauslegung interessiert. Sein erster Versuch eine Gemeinschaft von gleich Gesinnten zu etablieren, mündete 1718 zunächst in die Gründung einer *Gesellschaft der Bekenner Jesu Christi*.[95] Erst 1722 mit der Niederlassung der Exulanten auf seinen Ländereien

[91] Vgl. Dähn, S. 125ff.
[92] Schmid, S. 34.
[93] Beispielsweise komponierte Weiss für die 250-Jahrfeier Herrnhuts 1972 die „Festliche Musik für Bläserchor“, die im Bläserheft "Gloria 2005" des Münchner Strube-Verlags erschien. (Email von Manfred Weiss an die Autorin, 7.2.2014).
[94] Vgl. Martin Geck, Art. „Zinzendorf“, in: *MGG* 17, Sp. 1528.
[95] Vgl. Irina Modrow, *Dienstgemeine des Herrn. Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und die Brüdergemeine seiner Zeit*, Hildesheim 1994, S. 13f., und Dietrich Meyer, *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüdergemeine*, Göttingen 2000, S 11.

bei Berthelsdorf begannen sich Zinzendorfs Wunschvorstellungen zu verwirklichen. Er gründete und plante die neue Siedlung Herrnhut mit ihren sozialen und erzieherischen Einrichtungen ein Stück weit als Entsprechung zu dem Vorbild der Franckeschen Stiftungen in Halle.[96]

Mit der Berufung Zinzendorfs auf die Traditionsfortführung der älteren *Böhmischen Brüder* aus dem 16. Jahrhundert wurde der Grundstein zum Selbstverständnis der späteren Brüdergemeine gelegt. Schwerpunkte bildeten vor dem Hintergrund ökumenischer Auffassung die Seelsorge und vor allem die Verbreitung des lutherischen Gedankenguts. Zinzendorf verstand die neue Gemeinschaft als „Senfkornorden", eine *ecclesiola in ecclesia*, welche die sächsische Landeskirche durch missionarische Zielsetzungen unterstützen sollte.[97] Der Missionsgedanke brachte die Gründung neuer Herrnhuter Siedlungen mit sich. Dies geschah zunächst in Sachsen, z.B. als erweckte Böhmen 1742 einen Platz auf den Ländereien Siegmund Augusts von Gersdorf zur Verfügung gestellt bekamen. Es entstand in der Folge die Niederlassung *Niesky*.[98] In den 1730er Jahren wanderten Mitglieder der Brüdergemeine zur Mission nach Amerika aus. Daraufhin gründete Zinzendorf, der innerhalb Sachsens in der Zwischenzeit in Ungnade gefallen war und deshalb eine rege Reisetätigkeit entfaltete, Ende 1741 bei seinem ersten Amerika-Besuch die Kolonie Bethlehem in Pennsylvania.[99] Weitere Siedlungsgründungen in Europa und Übersee wurden durch die zunehmende missionarische Tätigkeit der Herrnhuter vorangetrieben. Heutzutage stammt die Mehrheit der Mitglieder dieser Freikirche aus Afrika und Lateinamerika.[100]

Der Charakter einer Pilgergemeine, deren Mitglieder unterwegs auf Mission in der ganzen Welt zu Hause sind, hat die Identität der Brüdergemeine somit von Beginn an entscheidend geprägt.[101] Umso empfindlicher wurde die Direktion der Brüdergemeine in Herrnhut nach der Gründung des DDR-Staats und in Folge der Konfrontationspolitik gegenüber den Kirchen in ihrem Selbstverständnis getroffen: Ihre Missionstradition und die daraus abgeleitete Reisetätigkeit standen vor einem Ende.[102] Auch erschien die Freikirche den staatlichen Behörden auf Grund ihrer internationalen Vernetzung, ihrer geschlossenen Siedlungs- und

[96] Modrow, S. 34.
[97] Vgl. Ebenda, S. 44 und Geck, Sp. 1528.
[98] Meyer, S. 50.
[99] Vgl. Meyer, S. 47f. und Modrow, S. 137.
[100] Vgl. Meyer, S. 174.
[101] Vgl. Richter, S. 33.
[102] Vgl. Ebenda, 132f.

Lebensform, sowie charakteristischer Bräuche suspekt. Deshalb begegnete man der Freikirche in den Anfangsjahren mit besonderer Feindseligkeit.[103] Erst mit der Differenzierungspolitik Ende der 1950er Jahre stellte sich ein Wandel ein, die Gemeine wurde zunehmend anerkannt.[104]

Die Situation der Brüdergemeine in der DDR kann man zu dieser Zeit als bedrängt bezeichnen. Die an Mitgliedern *per se* nicht sehr starke Gemeine hatte durch die Aufspaltung in eine Direktion im Westen (Bad Boll) und eine zweite im Osten (Herrnhut) kurz nach Ende des Krieges eine entschiedene Schwächung erlebt. Sie war zugleich durch den Verlust ihrer Betätigungsfelder *Mission* und *Ausbildung* in eine zunehmende Existenzkrise geraten. Dies bedeutete für ihre Mitglieder einen Rückzug von den traditionellen Aufgaben und die Hinwendung zur Diakonie im Rahmen einer „Kirche im Sozialismus".[105] Dass die Ost-Gemeine sich eng an den inhaltlichen Positionen der Landeskirchen orientierte, liegt u. a. in ihrem Eigenverständnis als *ecclesiola in ecclesia* begründet, und wird besonders in der Tatsache deutlich, dass sich der Distrikt Herrnhut 1970 „mit Sonderstatus" dem neu gegründeten Kirchenverbund *BEK* anschloss.[106]

Ihre Identität als internationale Gemeinschaft versuchten die Herrnhuter zu wahren, indem sie sich Lippenbekenntnisse zum Staat abrangen. Auf diese Weise gelang es ihnen beispielsweise 1975 anlässlich des 250. Gründungstags ihrer Ursprungsgemeine den Bildband *Herrnhut – Ursprung und Auftrag* herauszugeben. Der Grundtenor dieses repräsentativen Werks lässt sich in der letzten, entscheidenden Passage des Vorwortes deutlich herauslesen:

„Die Art und Weise der Verkündigung des Evangeliums in aller Welt hat sich seit der Gründung Herrnhuts sehr gewandelt. Die Welt ist anders geworden. Wir leben heute in Herrnhut in der Deutschen Demokratischen Republik und nehmen teil am sozialistischen Aufbau. Aber eines ist geblieben: Grund und Ziel des christlichen Glaubens. Der feste Grund ist Jesus Christus als das Wort Gottes und als der Herr seiner Kirche auf Erden. Und das Ziel kann nichts anderes sein, als die frohe Botschaft, das Evangelium, anderen Menschen weiterzusagen."[107]

Die Diskrepanz zwischen dem geforderten Bekenntnis zum Staat und der Anerkennung von Jesus Christus als alleiniger Autorität „seiner Kirche auf Erden"(!) ist an dieser Stelle nicht zu

[103] Vgl. Ebenda, 118ff.
[104] Vgl. Ebenda, 140f.
[105] Dähn, S. 185.
[106] Ebenda.
[107] Direktion d. Evang. Brüder-Unität, Distrikt Herrnhut (Hrsg.), *Herrnhut – Ursprung und Auftrag*, Berlin 1975, S. 5.

übersehen, sie springt den Leser förmlich an, und doch gelang es den Herausgebern diese Worte abzudrucken! Darin spiegelt sich die Position der Herrnhuter Brüdergemeine im Staat wider: Auf Grund ihrer bis ins 16. Jahrhundert hineinreichenden Traditionslinie und ihrer Sonderstellung als weltweiter Gemeinschaft besaß die Freikirche eine gewisse Verhandlungsmasse; ihre geringe Mitgliederzahl machte sie zugleich – anders als bei den Landeskirchenverbänden – zu einer potentiell schützenswerten Minderheit. Andererseits scheinen sich auch die Mitglieder der Brüdergemeine in ihre DDR-Existenz hineingefunden und diese akzeptiert zu haben: Ein grundsätzliches Verwerfen des Staates kam nach 1961 nicht mehr so leicht in Frage. Überdies ließen sich manche Positionen des Sozialismus (beispielsweise die Forderungen nach Frieden und Gerechtigkeit) mit dem eigenen, christlichen Anliegen in Einklang bringen, ohne dass dabei aber eine grundsätzlich kritische Haltung aus den Augen verloren wurde.[108] Das wichtigste Mittel zur Resistenz bildete nach wie vor der christliche Glauben. Diesen versuchte man in der Auslebung der jahrhundertealten Bräuche, etwa in Form der musikalischen Gestaltung zu festlichen Anlässen, in der Verbreitung des Losungsbuches sowie den Exportartikeln der Advents- und Kirchensterne[109] in die Öffentlichkeit zu tragen.

3.2. Das Dresdner Umfeld von Manfred Weiss zu Beginn und Mitte der siebziger Jahre

Als am 14. Januar 1972 die erste Sinfonie Friedrich Schenkers *In Memoriam Martin Luther King* in der Dresdner Philharmonie unter Kurt Masur uraufgeführt wurde, kam es bereits während des Stückes zum Skandal: „Das mit der Richard-Strauß-Tradition [sic!] immer noch belastete Dresdener Publikum benahm sich schlecht und versuchte zu stören mit ‚Beifall' während der Aufführung, Türenzuschlagen. Man ging dort wohl in Konzerte, um Modenschau zu halten, sich jedenfalls nicht durch ‚unbequeme' Musik stören zu lassen", erinnert sich der Komponist.[110] Hans Böhm, Kritiker von der Dresdner Zeitung *Die Union*, dagegen kommentierte eine Woche nach der Uraufführung:

„Dieser Erstling ist viel zu lang (und oft zu laut) geraten. Auch die formale Übersicht – im Programm liest man viele Zeitmaßangaben – ist erschwert. […] Schenker ist ein Opfer seines eigenen Ausdruckswillens geworden, indem er fast völlig die Gesetze der Ökonomie übersah. […] Angesichts der Klangmassierungen, der Überdosis

[108] Vgl. Öffentliches Interview mit Manfred Weiss vom 15.5.2012 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig (Transkription siehe Anhang) und Richter, 202f.
[109] Vgl. Dähn, S. 185.
[110] Ursula Stürzbecher (Hrsg.), *Komponisten in der DDR: 17 Gespräche*, Hildesheim 1979, S. 253.

im Schlagzeug und Blech und der Überlängen kann man es verstehen, daß die Hörer sowohl die Übersicht als auch die Geduld verloren."[111]

Es blieb nicht bei diesen unmittelbaren Reaktionen. Wochen später noch kursierten Leserbriefe im *Sächsischen Tageblatt*, die von „dissonanten und überlauten Geräusche[n]", „ungeheure[n] Häufungen von Dissonanzen", „Blechgetön" und „Disharmonie" sprachen.[112] Die „Schenker-Sinfonie" hatte die Dresdner offensichtlich wegen ihres dissonant-expressiven Charakters, der bläser- und schlagzeugbetonten Instrumentation und ungewohnten, formalen Gliederung provoziert. Nicht viel anders als Schenker erging es auch dem Leipziger Komponisten Siegfried Thiele, als dessen *Konzert für Orgel, Blechbläser, Pauken und Streicher* ein halbes Jahr später, am 26. Oktober 1972[113], in der Staatskapelle uraufgeführt wurde. Zu den Ursachen äußerte sich Manfred Weiss 1973:

„Den Grund für die nicht begeisterte Aufnahme Ihres Stückes sehe ich darin, daß bestimmte Werke von einer bestimmten Machart bei uns zu wenig gespielt werden. Ich habe auch mit Kollegen aus unserer Tonsatzabeilung hinterher über Ihr Werk gesprochen, die völliges Unverständnis äußerten und das Stück überhaupt nicht verstanden haben. Da wurde mir noch einmal bewußt, was es bedeutet, daß so wenig Werke von dieser Art bei uns überhaupt gespielt werden. Wie kann dann das Verständnis für eine solche Musik beim Publikum entstehen, wenn Fachkollegen vor diesen Sachen hilflos dastehen. Die Schenker-Sinfonie war dagegen so deftig in ihrer Wirkung, daß es zu spontanen Kundgebungen gekommen ist."[114]

Es lässt sich somit zunächst feststellen, dass die öffentliche Erwartungshaltung hinsichtlich Neuer Musik in Dresden zu Beginn der siebziger Jahre stark von Hörerfahrungen klassisch-romantischer Musik geprägt gewesen zu sein scheint. Dies steht natürlich im Zusammenhang mit der politischen Situation der vorhergehenden Jahrzehnte. Dabei springt eine eng an den Sozialistischen Realismus orientierte Musikpolitik ins Auge, deren mächtigste Vertreter in Dresden, der Komponist Johannes Paul Thilman und Musikwissenschaftler bzw. –kritiker Karl Laux, in den fünfziger und sechziger Jahren eine ablehnende Haltung gegenüber Schönberg und westlicher Avantgarde propagiert hatten.[115] Beide Dresdner Persönlichkeiten waren zudem eng mit der Dresdner Hochschule für Musik verbunden: Während Laux von 1952–

[111] Hans Böhm, „Nicht bewältigte Thematik. Jubel um Jacques Klein/Friedrich Schenkers sinfonischer Erstling uraufgeführt", in: *Die Union*, 21.1.1972.

[112] „Leser schreiben uns: ‚Schenker'-Aufführung bewegt die Gemüter", in: *Sächsisches Tageblatt*, 2.2.1972. Vgl. auch Artikel: Bernd Pachnicke, „Entwicklung und Stagnation im kompositorischen Schaffen Friedrich Schenkers", in: *MuG* 7/1972, S. 395-400.

[113] Michael Heinemann, „Staatskapelle und Neue Musik", in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil III: 1966-1999*, hrsg. von: Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2004, S. 247.

[114] Vgl. Christa Müller (Red.), *Arbeitsheft 13. Forum Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt*, Berlin 1973, S. 137f.

[115] Vgl. Matthias Herrmann, *Arnold Schönberg in Dresden*, Dresden 2001, S. 91ff und „Der Bezirksverband Dresden des Komponistenverbandes der DDR, Teil I", in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil II: 1933-1966*, hrsg. von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister, Laaber 2002, S. 246f.

1963 als Rektor derselben vorstand, wirkte Thilman an gleicher Stätte von 1956–1968 als Professor für Komposition. Anfang der siebziger Jahre scheint sich dieser Ton in der Hochschule offenbar noch gehalten zu haben: Bei dem von Weiss erwähnten „Fachkollegen" könnte es sich durchaus um den Komponisten und Leiter der Fachabteilung Komposition/Tonsatz Karl-Rudi Griesbach gehandelt haben, der seine sozialistische Anschauung nicht verhehlte. In einer Informationsschrift über die „Haltung von Kulturschaffenden der DDR zu Problemen der Kulturpolitik in der DDR" vom 23. Juni 1972 heißt es nur allzu deutlich:

„Der Dresdener Komponist Gen. Prof. Karl-Rudi Griesbach, […] äußerte, die kulturpolitische Entwicklung auf dem Gebiete der Musik sei in Dresden nicht mehr zu vertreten. Die Tendenzen, die vor 20 Jahren in Westdeutschland aufgetreten seien […] begännen sich jetzt auch bei uns zu zeigen. Man mißbrauche die Auffassung, daß es für die Kunst keine Tabus gebe, in reichlichem Maße gegen die Entwicklung der sozialistischen Kultur. Man habe zwar an der Hochschule für Musik in Dresden die Studenten ‚noch in der Hand', was nutze es aber, wenn die Dirigenten im Interesse eines bestimmten Dresdener Musikpublikums erklären würden, nur solche Kompositionen von jungen Komponisten aufzuführen, die ‚wirklich modern' seien. […] Der Erfolg sei, daß Konzerte in Dresden, die keine sogenannte ‚moderne' Musik aufwiesen, ausgepfiffen würden."[116]

Ambivalenter ist sein Kollege, Musikwissenschaftler und -kritiker Friedbert Streller zu sehen. Er unterrichtete seit 1963 an der Hochschule das Fach Musikwissenschaft[117], leitete langjährig den Vorsitz der Sektion Musikwissenschaft im Komponistenbezirksverband und war seit 1971 als „Gesellschaftlicher Mitarbeiter für Sicherheit" im Auftrag des Ministeriums für Staatssicherheit tätig.[118] Insgesamt ist jedenfalls nicht verwunderlich, dass avantgardistische Impulse im Konzertleben nicht unbedingt von der Dresdner Hochschule ausgingen. Von ebenso starker Bedeutung für das Dresdner Musikleben ist überdies die Tatsache, dass Dresden als Wirkungsstätte von Heinrich Schütz, Carl-Maria von Weber und Richard Strauss seit jeher eine tief verwurzelte Tradition (vor-)klassisch-romantischer Musikpflege vorweist. Dass sich dies gut in Einklang zu den u.a. von der Hochschule ausstrahlenden, musikpolitischen Doktrinen bringen ließ, wird an dem Endergebnis deutlich: Es lief darauf hinaus, dass Anfang der siebziger Jahre Atonalität, Dodekaphonie und die zweite Wiener Schule dem Dresdner Konzertpublikum mangels entsprechender Aufführungen als Hörerlebnis wenig geläufig waren.

[116] Zitiertes Archivmaterial in: *Ebenda*, S. 248f.
[117] Deutscher Komponistenverband (Landesverband Sachsen), „Komponisten in Sachsen: Friedbert Streller", <http://komponisten-in-sachsen.de/komponisten/friedbert-streller/>, zuletzt aufgerufen am 9.2.2014.
[118] Lars Klingberg, „Der Bezirksverband Dresden des Komponistenverbandes der DDR, Teil 2", in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 39.

Weiterhin ist an den oben geschilderten Presse- und Leser-Reaktionen jedoch auffällig, dass man nicht unbedingt wegen des Luther-Chorals „Eine feste Burg ist unser Gott“, der als Zitat und musikalischer Bezugspunkt im Laufe des Stücks mehrfach verarbeitet erscheint, oder an dem möglichen christlichen Bezug eines Orgelkonzerts an der „unbequemen Musik“ Anstoß nahm. Dies lässt sich zum einen auf die Tatsache zurückführen, dass der geistliche Standort Dresden immer noch einen starken Raum im städtischen Bewusstsein einnahm. Zwar hatte die Stadt spätestens durch den von Ulbricht befohlenen Abriss der Sophienkirche 1962/63 gelitten, doch konnte die SED-Diktatur die starke Verankerung der (übrigens auch zeitgenössischen) *musica sacra* kaum konsequent auflösen.[119] Ein mit ausschlaggebender Faktor ist hierfür sicher die Präsenz des Kreuzchores gewesen, wobei es dem vierzig jährigen Kantorat Rudolf Mauersbergers zu verdanken ist, dass sich die Sonderstellung des Chores und seine lebendige Verkörperung von jahrhundertealten, geistlichen Traditionen so lange erhalten und in eine Zeit allmählicher Liberalisierung hineinretten konnten. Deutlich wird dies etwa an dem Beispiel der jährlich mit explizit kirchlicher Einbindung veranstalteten Heinrich-Schütz-Tage durch den Kreuzchor, deren Leitung Mauersberger bis 1970 innehatte.[120]

Hervorzuheben ist andererseits die nicht unbeträchtliche Zahl an Musik-Akteuren mit christlich gefärbtem Hintergrund. So waren beispielsweise der Komponist Udo Zimmermann, die Dirigenten an der Philharmonie Harmut Haehnchen und Johannes Winkler sowie der Musikwissenschaftler Matthias Herrmann allesamt Kruzianer. Ebenso sind Komponisten wie der mit Weiss befreundete Rainer Kunad zu nennen, die mit spirituellen und geistlichen Themenvorlagen sympathisierten.[121] Weiterhin stammte der oben zitierte Hans Böhm als Sohn eines Pfarrers in der Nähe von Dresden aus einem zutiefst christlich geprägten Elternhaus. Seine Schulzeit verbrachte er u. a. auf dem Pädagogium in Niesky, einem von der Herrnhuter Brüdergemeine betriebenen Internat. Böhm hat sich in seiner langjährigen Kritikertätigkeit intensiv für Mauersberger und den Dresdner Kreuzchor eingesetzt[122] und

[119] Vgl. Matthias Herrmann, „Neue Dresdner Kirchenmusik im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Ebenda*, S. 290. Zu nennen seien in diesem Zusammenhang auch die Hochschule für Kirchenmusik und die Gründung der Meißner Kantorei 1961 als wichtige Institutionen, die an dieser Stelle jedoch nur am Rande erwähnt werden können.

[120] Vgl. Hans Böhm, *Kritisches und manches mehr – Lebenserinnerungen eines Dresdner Musikkritikers*, Dresden 1999, S. 42f.

[121] Vgl. Frank Geißler, Art. „Rainer Kunad“, in: *KdG* 12/98, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text+kritik.

[122] Vgl. Böhm, S. 63ff.

war somit auch kulturpolitisch tätig. Im Rückblick bekräftigt er hinsichtlich des Chores: „So schlug in jeder Hinsicht das Zünglein der Waage zum Besseren aus, einfach nach dem kulturpolitischen Grundsatz, daß wir das Institut so darstellen müssen, daß es unangreifbar ist.“[123]

Mit Blick auf die von Weiss oben angedeuteten Aufführungen avancierter Neuer Musik im Allgemeinen und Werken der sogenannten „jungen Komponisten“ im Speziellen sah die Situation bis zur Mitte der siebziger Jahre weiterhin sehr gemischt aus. Die großen, traditionsbewussten Spielstätten Philharmonie und Staatskappelle nahmen insgesamt nur mäßig Werke sogenannter „Neuer Musik“ in ihre Spielzeiten auf. Insbesondere die Staatskapelle war auf Grund ihrer Tradition, die wie ein „ästhetisches Regulativ“[124] wirkte, an einer eher konservativen Programmgestaltung ausgerichtet. Umso bemerkenswerter erscheint es deshalb, dass ab 1972 zwei Schönberg Erstaufführungen in den Programmheften verzeichnet sind, bevor das Orchester 1975 an der erinnerungswürdigen DDR-Erstaufführung von Schönbergs Oper *Moses und Aron* mitwirkte.[125] Dies kann durchaus als vorsichtige Reaktion auf die ab 1972 gelockerte Kulturpolitik zurückgeführt werden. Uraufführungen von Werken junger Dresdner Komponisten standen von 1972 bis Anfang 1977 weitaus regelmäßiger auf der Tagesordnung: Musik von Komponisten der jüngeren Generation[126] wie Rainer Kunad, Rainer Lischka, Udo Zimmermann, Manfred Weiss u. a. war in den beiden Konzerthäusern mit insgesamt 29 Werken relativ präsent. Ur- und Erstaufführungen von Werken der Berliner oder Leipziger Avantgarde blieben hingegen auch weiterhin eher die Ausnahme, von international-westlichen Komponisten ganz zu schweigen.[127] Hieran lässt vor allem eine gewisse Pragmatik innerhalb der künstlerischen Betriebsabläufe ablesen, mit der die Intendanten/Dramaturgen den politischen Vorgaben begegneten: Aufführungen internationaler Komponisten zu inszenieren war mit nicht unerheblichen Kosten verbunden, brachte jedoch tendenziell ein größeres Risiko für einen Skandal wie der der Schenker-Aufführung mit sich.[128] Dies könnte ein Grund für die Vergabe

[123] Ebenda, S. 53.
[124] Michael Heinemann, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 259.
[125] Vgl. Heinemann, in: *Ebenda*, S. 247f., und Reiner Zimmermann, „ ‚Schönberg ist unser!‘ – Dresdner Kontroversen um die Neue Musik aus Sicht eines Zeitzeugen“, in: *Ebenda*, S. 25.
[126] Ab Geburtsjahrgang 1930 (analog zur Definition von Zur Weihen).
[127] Vgl. Tabellen der Ur- und Erstaufführungen der Philharmonie und Staatskapelle in den Beiträgen von Dieter Härtwig und Michael Heinemann, S.224-242 und 243-256, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III.*
[128] Vgl. Heinemann, S. 258f., sowie Peter Zacher – Udo Zimmerman, „Das Studio Neue Musik der Staatstheater Dresden“, S. 83f. und Stefan Weiss, „Dresdner Hochschulinstitutionen Neuer Musik“, S. 143, in: *Ebenda*.

von neuen Kompositionsaufträgen – bevorzugt an Dresdner Komponisten – gewesen sein, welche bei Philharmonie und Staatskapelle bis Mitte der siebziger Jahre weiter anstieg. Die Berücksichtigung Dresdner Komponisten scheint wiederum auch deshalb naheliegend, weil Auftragsarbeiten seit 1972 zunehmend von der Kontrollfunktion des Komponistenbezirksverbandes entkoppelt wurden.[129] Aufträge scheinen sich in der Folgezeit demnach zumeist aus persönlichen Verbindungen, welche die Komponisten vor Ort zu den Institutionen und ihren Mitarbeitern unterhielten und pflegten, ergeben zu haben.

Eine Einrichtung, die Weiss-Kollege Karl-Rudi Griesbach 1972 als sicher für die Aufrechterhaltung von Traditionen erachtet hatte, nämlich sein eigenes Arbeitsumfeld, die Hochschule für Musik, rief 1974 eine eigene Plattform für Neue Musik ins Leben: die Konzertreihe „Neue Musik im Gespräch“. Dort fanden Aufführungen avancierter Musik in Begleitung von Gesprächs- und Diskussionsrunden statt, an denen „Fachleute und Laien“[130] teilnahmen. Der musikalische Schwerpunkt bei diesen Veranstaltungen lag wiederum auf Stücken Dresdner Komponisten und Dozenten der Hochschule wie Manfred Weiss, Wilfried Krätzschmar, Rainer Kunad oder auch Siegfried Köhler. Letzt genannter hatte die Reihe gleichsam mitinitiiert. Dieser Umstand spielt insofern eine nicht unwesentliche Rolle, als Siegfried Köhler als Musikfunktionär zu Beginn und Mitte der siebziger Jahre eine bedeutende Stellung im städtischen Musikleben einnahm. Er war seit 1968 amtierender Rektor der Hochschule und hatte 1972 zugleich die Leitungsfunktion des Dresdner Komponistenbezirksverbandes von Karl Laux übernommen. Bereits an seiner Herkunft aus der Singebewegung und als „Hauskomponist der FDJ“[131] lässt sich ablesen, dass Köhler loyal zum politischen System stand und sich klar zum Sozialistischen Realismus bekannte. Dies geht auch aus vorsichtigen Äußerungen von Manfred Weiss über das Wirken seines Vorgesetzten an der Hochschule hervor:

„1968 erhielt die Hochschule mit dem Komponisten Siegfried Köhler einen Rektor, der wegen seiner menschenfreundlichen Haltung sehr geschätzt wurde. Als Komponist war auch er dem Vokalschaffen sehr verbunden. Seine Bestrebungen als Lehrer richteten sich auf die Praxis. Einzelunterricht war ihm zunächst fremd. In Gruppen ließ Köhler Songs und Lieder für den alltäglichen Gebrauch komponieren, die dann auch schnell realisiert werden konnten.“[132]

[129] Dieter Härtwig, „Neue Musik bei der Dresdner Philharmonie“, in: *Ebenda*, S. 213.
[130] Stefan Weiss, „Dresdner Hochschulinstitutionen Neuer Musik“, in: *Ebenda*, S. 144.
[131] Stefan Gries, „Siegfried Köhler: Sinfonie Nr. 5 Pro Pace“, in: *Ebenda*, S. 322. Vgl. auch Sporn, S. 74f.
[132] Manfred Weiss, „Jeder hatte sein eigenes Programm. Die Komponistenklassen der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden und ihre Absolventen 1966-1999“, in: *Ebenda*, S. 127.

1971 noch hatte Köhler in der Parteizeitung *Neues Deutschland* gegen die „Kunstapostel westlicher Provenienz“ polemisiert, „die scheinbar so genau wissen, was in der neuen Musik erlaubt ist, – oder besser: was nicht erlaubt werden darf: Verbundenheit mit dem Volk, mit der Arbeiterklasse, mit ihrer Partei.“[133] Sieben Jahre später, also 1978, schlug derselbe völlig neue Töne an, indem er nun ausdrücklich eine Hochschulveranstaltung befürwortete, in deren Mittelpunkt unter dem Titel „Neue Musik im Gespräch“ ein Kammerkonzert mit Werken der Avantgarde, darunter auch Karl-Heinz Stockhausens, stand.[134] Köhler scheint demnach vor allem ein Pragmatiker gewesen zu sein, der – auch wenn er bestätigte, dass er beim Ausprobieren moderner Mittel „von der Melodik nicht wegkomme“[135] – eigene ästhetische Vorbehalte bei praktischen Sachlagen und in Fragen der Loyalität zurückstellen konnte. Im Zuge der seit 1972 weniger dogmatisch agierenden Kulturpolitik aus Berlin scheint sich die Amtszeit Köhlers auf das hochschulinterne Betriebsklima entspannend ausgewirkt zu haben. Manfred Weiss bestätigt dies indirekt durch seine Aussage, dass der Studienplan zwar „mit Forderungen, die an einen ‚sozialistischen Studenten‘ zu stellen seien“, durchsetzt gewesen sei. „Dort fällt auch das Stichwort ‚Sozialistischer Realismus‘. Aber zu dieser Zeit (1973) haben solche Studienpläne nur auf dem Papier existiert und wurden vom einzelnen Hochschullehrer kaum zur Kenntnis genommen. Jeder hatte sein eigenes Programm, wie er ja auch als Komponist seine eigene Handschrift hatte.“[136] Auch im Komponistenbezirksverband scheint sich dieser pragmatische Ton durchgesetzt zu haben. Dies geht etwa aus der protokollarischen Bemerkung einer Vorstandssitzung aus dem Jahr 1976 hervor, in der es heißt, dass seit Köhlers Amtsübernahme „die Arbeit des Vorstandes sachlicher und straffer geworden sei“.[137]

Das Umfeld, in dem sich Manfred Weiss Anfang und Mitte der siebziger Jahre in Dresden bewegte, erstreckte sich von den traditionsbewussten Dresdner Konzertbesuchern über Rezensenten wie Hans Böhm bis zu Kollegen an der Hochschule wie Friedbert Streller oder Karl-Rudi Griesbach. Der persönliche Umgang mit Vorgesetzten wie Siegfried Köhler spielte

[133] Siegfried Köhler, „Musik, die verstanden und geliebt wird“, in: *Neues Deutschland*, 8.2.1971. Zitiert nach: Stefan Weiss, in: *Ebenda*, S. 142.
[134] Stefan Weiss, in: *Ebenda*, S. 140.
[135] Zitiert nach Hannelore Gerlach, „Siegfried Köhler“, in: *Musiker in unserer Zeit, Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR*, hrsg. von Dietrich Brennecke, Hannelore Gerlach und Mathias Hansen, Leipzig 1979, S. 318.
[136] Manfred Weiss, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 139.
[137] Thomas Görg, Vorstandssitzung am 16.11.1976, 17.00, Dresdner Klub der Intelligenz, in: *SAAdK*, VKM, Sign. 1602, zit. nach: Lars Klingberg, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil II*, S. 248.

ebenso eine Rolle wie der Rückhalt befreundeter Komponistenkollegen, die man bei Werkbesprechungen eigener Werke im Komponistenverband auf seiner Seite wusste. Schließlich darf auch die Staatskapelle als Mitte der siebziger Jahre zunehmend unabhängiger agierende Auftraggeberin nicht aus den Augen gelassen werden. Es lässt sich dabei also eine völlig durchmischte Gemengelage an sozialistischen, pragmatischen, christlichen, konservativen und nicht zuletzt lokalpatriotischen Positionierungen feststellen. Wenngleich ideologisch „zuverlässige" Persönlichkeiten wichtige Posten im Dresdner Musikleben besetzten, so es scheint Anfang und Mitte der siebziger Jahre doch zugleich ein Netzwerk an christlichen „Gesinnungsgenossen" gegeben zu haben. Wichtig ist auch zu bemerken, dass – wie eingangs bereits am Beispiel der Schenker-Sinfonie gezeigt – sich gewisse musikalische Gesamturteile unabhängig von weltanschaulich diametralen Prämissen partiell überschneiden konnten. Weiterhin kann davon ausgegangen werden, dass sich der konservative Standort Dresden in den siebziger Jahren vorsichtig aber zunehmend avantgardistischer Neuer Musik und deren Kompositionsweisen öffnete.

3.3. Biographische Fixpunkte

Manfred Weiss wurde am 12. Februar 1935 in Niesky, einer Kleinstadt in der Oberlausitz unweit der heutigen deutsch-polnischen Grenze geboren. Er stammt aus einer christlich und brüderisch geprägten Familie, deren Vorfahren u.a. in der Karibik Mission betrieben haben.[138] Musik spielte im Familienkreis in Gestalt regelmäßigen, häuslichen Musizierens eine große Rolle. Wie der Komponist schildert, erhielten er und seine Geschwister bereits früh musikalischen Unterricht. 1943, im Alter von acht Jahren wurde er selbst für kurze Zeit von seiner Großmutter im Klavierspiel unterwiesen und bekam ein Jahr später von einer dafür eigens nach Niesky angereisten Lehrerin Violinunterricht.[139] Angesichts der Tatsache, dass dies kurz vor Kriegsende und einer Flucht der Familie in die benachbarte Tschechoslowakei[140] geschah, kann das Bemühen der Eltern um einen geregelten Instrumentalunterricht als bemerkenswert bezeichnet werden. Erst nach der Rückkehr in seine Heimatstadt im Mai 1945 konnte Weiss nach eigener Aussage wieder auf seiner Geige

[138] Vgl. Öffentliches Interview mit Manfred Weiss vom 15.5.2012 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Transkription siehe Anhang.
[139] Vgl. Ebenda.
[140] Vgl. Ebenda.

spielen, die in Niesky geblieben war.[141] In dieser unmittelbaren Nachkriegszeit, einer Zeit ohne Wasser und Strom – und ohne Vater, welcher erst 1948 aus russischer Kriegsgefangenschaft entlassen wurde[142], setzte er im Selbststudium das Geigenspiel fort. Auch begann er erste kleine Stücke für dieses Instrument zu schreiben. Es folgten Stücke für Geige und Klavier, und ein bezahlter Klavierunterricht bei einer Organistin.[143]

Obwohl sich damit eine Vertiefung der kompositorischen Beschäftigung bereits anbahnte, scheint die endgültige Entscheidung zum Kompositionsstudium unmittelbar nach dem Abitur gefallen zu sein.[144] 1952 ging Weiss zum Studium an die Staatliche Musikhochschule von Halle/Saale, wo er eine dreijährige musikalische Grundausbildung durchlief. Besonders prägend war in dieser Zeit der Einfluss seines Lehrers Hans Stieber, welcher ihn in seinen Hauptfächern Musiktheorie und Komposition unterrichtete.[145] Stieber gehörte als im Jahr 1886 Geborener jener Generation von Komponisten an, die bereits vor 1945 einen eigenen kompositorischen Stil ausgebildet hatte und die auch im neuen politischen System nicht von ihrem ehedem ausgereiften, musikalischen Selbstverständnis abrücken konnte oder wollte. Damit verband sich für Stieber eine neuromantisch-tonale Haltung, die sich etwa der Tradition Richard Strauss' verpflichtet fühlte.[146] Von diesem Lehrer waren beim Komponieren wie beim Unterrichten kaum Experimente in Richtung Atonalität, geschweige denn Zwölftönigkeit, zu erwarten. Dies bestätigt auch sein Schüler Weiss: „Er [Stieber] hatte wenig Verständnis für moderne Musik, nannte Strawinsky und Bartok ‚Die Steppe' und riet mir ab mich damit zu befassen."[147] Rückblickend berichtet der Komponist, dass er parallel zu den „ganz tonale[n] Stücke[n]", die er in dieser Zeit für Unterrichtszwecke schrieb, in Eigenregie Werke von Gerhard Wohlgemuth, später auch von Paul Hindemith und Ernst Pepping studiert habe, denn „an Schönberg und Strawinsky war überhaupt nicht zu denken".[148]

---

[141] Vgl. Ebenda.
[142] Vgl. Ebenda.
[143] Vgl. Ebenda.
[144] Vgl. Ebenda.
[145] Vgl. Christoph Sramek, Art. „Manfred Weiss", in: *KdG* 11/99, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text+kritik 1999. Zu den biographischen Eckpunkten vgl. auch Christoph Sramek, Art. „Manfred Weiss", in: *MGG* 17, Kassel 2007 und Christoph Sramek, Art. „Weiss, Manfred", in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001.
[146] Vgl. Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR*, Leipzig 2008, S. 174ff.
[147] Weiss im Interview vom 15.5.2012.
[148] Ebenda.

1955 wechselte Weiss im Zuge der Schließung der Hochschule in Halle an die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in (Ost-)Berlin. Dort entwickelte er sich unter den Professoren Ruth Zechlin, Jürgen Wilbradt und Rudolf Wagner-Régeny weiter und legte zwei Jahre später sein Staatsexamen ab. Die Aussicht auf eine künstlerische Aspirantur, die sich daran hätte anschließen können, wurde Weiss jedoch auf Grund seiner Haltung zu den politischen Ereignissen im Frühjahr 1953 genommen.[149] Demnach hatte auch die Hochschulleitung in Halle versucht, Mitglieder der Jungen Gemeinde und christlich eingestellte Musikstudenten zu maßregeln und einzuschüchtern. Wer auf seinem Bekenntnis beharrte, bekam dies also noch Jahre später zu spüren.

In dieser Situation eröffnete Wagner-Régeny dem Absolventen eine Perspektive, indem er ihn als Meisterschüler an die Akademie der Künste aufnahm. Diese zwei Jahre bis Ende August 1959[150] scheinen für Weiss die prägendsten und intensivsten seines Studiums gewesen zu sein. Von seinem Lehrer berichtet er aus der Rückschau des Jahres 1973:

„Ich habe bei ihm Klarheit und Durchsichtigkeit der Diktion gelernt, aber auch Konzentration und Knappheit in der Aussage. Er war ein Feind jeglicher Geschwätzigkeit aber auch aller Substanzlosigkeit und jeglichen Bluffs. Großen Wert legte Wagner-Régeny darauf, daß auch die heutige Musik ‚schön‘ sein müsse. Er verlangte auch von ihr eine bestimmte Wärme, die er häufig bei neuen Stücken vermißte. Von seinem humanistischen Standpunkt aus gab es keinen Widerspruch zwischen Wahrheit und Schönheit in der Kunst.“[151]

In dieser Aussage spiegelt sich gleichsam die ästhetische Unabhängigkeit eines Lehrers wider, der innerhalb der Hochschule eine Sonderrolle einnahm. Wagner-Régeny war kein Kommunist, „linkes politisches Engagement oder gar eine Ästhetik engagierter Musik waren und blieben ihm fremd“.[152] Sein Unterricht, von anderen Schülern als „Enklave“ betitelt, fand bei ihm zu Hause in Berlin-Adlershof statt.[153] Dort vermittelte er avancierte, an der Hochschule z.T. verbotene Kompositionstechniken wie die Zwölftontechnik und die verschiedenen Stile der zweiten Wiener Schule.[154] Mit dieser Kompositionsweise, welche sich für den Lehrer mit einer Bevorzugung tonaler Strukturen verband, wurde auch Manfred Weiss vertraut gemacht.[155] Darüber hinaus scheinen Wagner-Régenys Toleranz und dessen

[149] Vgl. Sramek, *KdG* 11/99.
[150] Zur Weihen, S. 362.
[151] Müller, S. 40.
[152] Sporn, S. 27.
[153] Noeske, S. 40.
[154] Zur Weihen, S. 415f.
[155] Vgl. Weiss, in: *Müller*, S. 40 und Manfred Weiss, *Lob Gottes und Schrei – die Entwicklung des Dresdner Komponisten Manfred Weiss hinter Mauer und Stacheldraht*, Vortrags-Manuskript, gehalten am 1. November 2011 im Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität, S 1f. Siehe Anhang.

Bestreben, seinen Schülern eine „ästhetisch-geschmackliche Bildung“[156] angedeihen zu lassen, einen tiefen, bleibenden Eindruck bei Weiss hinterlassen zu haben.[157] Dies schlug sich maßgeblich in seinen bis 1959 entstandenen Werken nieder. Am 24. Februar 1962 konstatierte etwa Hans Stieber, sein früherer Lehrer, angesichts der *Orchestermusik Nr. 1* (1958) auf einer Mitgliederversammlung des Komponistenverbandes in Halle-Magdeburg: „Das ist schon die Schule von Wagner-Régeny. Von meinem Einfluss ist nichts mehr zu sprüen [sic!].“[158]

Bei einer Zwischenprüfung im Juni 1959, kurz vor Studienabschluss, wurde Weiss von den Hochschullehrern Max Butting, Hanns Eisler, Leo Spies und Wagner-Régeny eine „überragende Begabung“ bescheinigt. Zu diesem Zeitpunkt stand eine Stelle als Lehrer für Komposition und Tonsatz an der Hochschule für Musik „Carl-Maria-von-Weber“ in Dresden für das Jahr 1960 bereits in Aussicht.[159] Noch im gleichen Jahr gelangte Weiss auf Vermittlung des Komponisten Fritz Reuter[160] dorthin, ab 1962 trat er eine Stelle als „Oberassistent für Tonsatz, Gehörbildung und Formenkunde“[161] an. In eben diesem Jahr begann Weiss die Arbeit an seiner ersten Sinfonie. Die künstlerische Entwicklung in jenen ersten Jahren beschreibt der Komponist im Rückblick von 1973 folgendermaßen:

„Während der Jahre 1959 bis 1962, in denen meine berufliche Praxis begann, mußte ich mich zunächst einmal selbst entdecken. […] Ich schrieb auch aus Zeitgründen in diesen Jahren wenig, und erst 1962 fing die Produktion (1. Sinfonie) allerdings in einer den ästhetischen Normen Wagner-Régenys zuwider laufenden Form wieder an.“[162]

Die erste Sinfonie, ursprünglich im Auftrag des Görlitzer Gerhard Hauptmann-Theaters entstanden, wurde bereits zwei Jahre später vor ausverkauftem Haus uraufgeführt.[163] Als erstes Stück des Komponisten wurde das Werk zugleich in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* (*MuG*) von dem Musikkritiker Hans Böhm besprochen. Er scheint damals auf

[156] Müller, S 40.
[157] Ebenda. Der Komponist äußerte sich außerdem im Gespräch vom 1.11.2011: „Jetzt im Augenblick habe ich bestimmte ästhetische Grundsätze, die hat auch Wagner-Régeny gehabt. Der sagte immer: Eine Musik muss erstens geschmackvoll, zweitens kunstreich, drittens sinnvoll sein. […] unter geschmackvoll meint er nicht etwa geschmäcklerisch oder kitschig. Nein geschmackvoll ist, dass man aus einer Vielzahl von Möglichkeiten die allerbeste herausfindet.“
[158] Auszug aus dem Protokoll der Mitgliederversammlung [des Komponistenverbandes], Halle-Magdeburg 24.2.1962, Archivmaterial in: MIZ-Archiv, Sign. A.22.222 (Sinfonik) Ordner-Nr. 146, Weis-Wez.
[159] Zur Weihen, S. 364.
[160] Hans John, „Der Komponist und Hochschullehrer Manfred Weiss“, in: *Jahrbuch 1997 der Musikhochschule für Musik Dresden*, [Dresden 1997], S. 28.
[161] Hans Böhm, „Sinfonie Nr. 1 in A von Manfred Weiss“, in: *MuG* 6/1964, S. 343.
[162] Müller, S. 40.
[163] Böhm, *MuG* 1964, S. 343f.

den jungen Nieskyer aufmerksam geworden und ihm seitdem freundschaftlich verbunden gewesen zu sein. Bereits ein Jahr später verfasste Böhm im Rahmen der Reihe *Junge Komponisten im Profil* ein ausführliches, wohlwollendes Künstlerportrait über Weiss.[164] Nicht verwunderlich ist auch, dass sich sein Name fortan unter den meisten, in der *MuG* veröffentlichen Rezensionen zu dessen Werken findet.

Mit dem Beginn des Lehrjahres 1964/65 wurde Manfred Weiss zunehmend in den Hochschulbetrieb eingebunden. Er erteilte nun als Nebenfach Unterricht in Komposition[165], seine ersten beiden Schüler waren Jörg Herchet und Jürgen Knauer.[166] Parallel dazu komponierte er: etwa das dodekaphonische Oktett für Flöte, Klarinette, Fagott, Violine, Viola, Violoncello und Schlagzeug, welches bei seiner Uraufführung im Mai 1967 in der Presse ausgesprochen positive Resonanz fand.[167] Dass sich das kulturpolitische Klima zwischen Entstehung des Werks (1965) und seiner Kenntnisnahme in den *Sächsischen Neuesten Nachrichten* (23.5.1967) entschieden gewandelt hatte, lässt sich daraus ersehen, dass es dem Rezensenten offensichtlich nicht möglich schien offen auf die von Weiss verwandte Zwölftontechnik hinzuweisen. Stattdessen griff er zu der vagen Formulierung der „neuzeitlichen Techniken“ [168].

Das Jahr 1965 markierte für den Künstler und Dozenten einen bedeutsamen Einschnitt. In der Hochschule kam es zu einem prägenden Erlebnis, als die Aufführung eines in seinem Unterricht betreuten Werkes seines Schülers Jörg Herchet in den Fokus hochschulinterner Kritik geriet. Der Komponist schildert selbst:

„Ein für mich als jungen Kompositionslehrer prägendes Erlebnis ereignete sich 1965 […]. Mein erster Schüler, Jörg Herchet, der bei mir auch mit Schönberg und der Zwölftonmusik vertraut gemacht worden war, hatte einen Liederzyklus auf ein Gedicht von Günther Kunert (Interfragmentarium auf das Werk Franz K.‘s.) verfaßt. Die Interpretin (!) hintertrug dem damaligen Rektor Hans-Georg Uszkoreit, daß es sich hier um angeblich staatsfeindliche Äußerungen handelte. Herchet und ich als sein Lehrer wurden vor der Parteileitung zitiert und dort abgekanzelt. Der Zyklus durfte wegen ‚konterrevolutionärer Tendenzen‘ nicht öffentlich aufgeführt werden.“[169]

[164] Hans Böhm, „Junge Komponisten im Profil“, *MuG* 4/1965, S. 239-241.
[165] Ebenda, S. 240.
[166] Vgl. Weiss, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teill III*, S. 128.
[167] D. L., „Uraufführung im Kammerabend. Dresdner Novitäten“, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden, 23.5.1967.
[168] Ebenda.
[169] Weiss, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 125.

Dieser Zwischenfall verweist im Detail bereits deutlich auf den erneuten kulturpolitischen Umbruch und „Kahlschlag“, der zu Jahresende auf dem 11. Plenum des ZK der SED von höchster Instanz befohlen wurde. Als Konsequenz verlor Weiss seine beiden Schüler Herchet und Knauer, die daraufhin seinem Kollegen Karl-Rudi Griesbach zugeteilt wurden.[170]

Das Jahr 1965 bedeutet gleichsam auch einen Wendepunkt in der kompositorischen Entwicklung des nun 30-jährigen. Anfang und Schlüssel zum neu einsetzenden Schaffensprozess, in dessen Zentrum der Weg zu einer eigenen Klangsprache steht, bildet das im Herbst des Jahres entstandene Werk *Präludium, Meditation und Hymnus für großes Orchester*. Statt klassischer Themen formt der Komponist aufbauend auf tonalen Zentren eine dreiteilige, voneinander abgehobene (Motiv-)Struktur, die er anhand von Klangfarbenkontrasten und Steigerungen (Richtungsmusizieren) aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.[171] Gleichzeitig vollzieht sich mit dem Werk ein Wandel hin zu einer weltanschaulichen Positionierung. Die Zwischenüberschriften der Sätze, deren Titel *Meditation*, bzw. *Hymnus* Assoziationen an einen geistlichen Gehalt wecken, künden bereits davon. Näheres erfährt der Leser des Programmheftes der Uraufführung am 9./10. September 1967 vom Künstler selbst. Darin schreibt Weiss:

„Die drei Sätze wollen drei Gefühls- und Gedankensituationen des Menschen zum Ausdruck bringen: Aus der Unruhe geborenes Bitten (Präludium – Allegro agitato); Danken (Meditation); Verherrlichung (Hymnus). Um speziell den Gedanken des letzten Satzes auch klangsinnlich zu verwirklichen, habe ich einen großen Orchesterapparat gewählt.“[172]

„Bitten, Danken und Verherrlichung (Loben)“ – in dieser bekenntnishaften Formel klingt an, was der Komponist im Nachhinein als eine grundlegende Glaubenserfahrung beschreibt:

„Dann kam dieser innerliche Umbruch. Das hatte nichts mit Musik zu tun. Das war wie eine Glaubenserfahrung, die ich gemacht habe. Von da an bin ich ein anderer Mensch geworden. Ja, ich habe Vorträge gehört und obwohl ich christlich erzogen worden bin, war das alles nichts. Ab diesem Zeitpunkt, 1965, zählt bei mir der Glaube. In diesem Augenblick wusste ich auch, wofür ich meine Musik mache – Soli Deo Gloria. Vorher habe ich das nie gewusst, es hat mir einfach Spaß gemacht. […] Dieses Loben, Bitten und Danken. Das habe ich auch in Präludium, Meditation und Hymnus für Orchester gemacht […].“[173]

An diesem inneren Umschwung lässt sich zugleich eine Art von Besinnung auf die eigenen Wurzeln erkennen. Inmitten der Realität eines Systems, das keine göttliche Instanz über sich duldete, scheint der christlich erzogene, aber bis dahin durchaus kritisch eingestellte Weiss

[170] Ebenda, S. 128.
[171] Vgl. John, Jahrbuch, S. 33 und Sramek, *KdG* 11/99.
[172] *Dresdner Musik aus fünf Jahrhunderten*, Programmheft zum 1. Zyklus-Konzert am 9./10.9.1967 im Kongress-Saal des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden. Siehe Anhang.
[173] Gespräch mit Manfred Weiss vom 1.11.2011.

in dieser Zeit in doppelter Weise seine Identität (wieder-)gefunden zu haben[174]: Kunst und Lebensexistenz gehörten fortan für ihn zusammen.

Dass der Verweis auf die christliche Botschaft im Programmheft für die damalige Zeit eindeutig genug war und vom Publikum verstanden werden konnte, veranschaulicht eine wenig später erschienene Rezension von Hans Böhm.[175] Darin spielt dieser auf das Credo des Komponisten an, mit für den Eingeweihten bewusst ausgewählten Worten: „Bei aller zeitlichen Gedrängtheit hat hier Weiss – auch in einem übertragenen Sinne – ein ‚Triptychon' aufgebaut, das in der Gegensätzlichkeit seiner Klangstrukturen doch eine höhere (und zwingende) Einheit bildet." Schließlich resümiert Böhm: „Er [Weiss] ist ein Suchender. Er hat Bindungen, die ihn nicht beschneiden, sondern beflügeln." Mit den „Bindungen" ist wohl die christliche (Herrnhuter) Zugehörigkeit des Komponisten gemeint, welcher der „Suchende" seither eine neu zu schaffende und neu geschaffene, musikalische Sprache widmet. Dazu gehört das Motto „Loben, Bitten und Danken", welches sich in der Dreigliedrigkeit der Satz- und Klangstruktur seiner Werke widerspiegelt.

Um sich weiterhin bei der Ausgestaltung einer, seinem Anliegen angemessenen, musikalischen Sprache, „äußerste Klarheit"[176] zu verschaffen, setzte sich Weiss erneut grundlegend mit unterschiedlichen Kompositionsmethoden und Personalstilen auseinander. Besonders Paul Hindemiths kompositorisches Werk und dessen *Unterweisung im Tonsatz*, welche Weiss auch in seinen Theorieunterricht miteinfließen ließ, entwickelte sich ab 1967 zu einem wesentlichen Bezugspunkt.[177] Als ein Beispiel hierfür können etwa die *Drei Psalmen für vierstimmigen gemischten Chor a cappella* (1967) genannt werden, die als einziges Vokalwerk aus dieser Zeit zugleich das früheste Zeugnis kirchenmusikalischen

[174] Weiss dazu im Interview vom 15.5.2012: „Ich war auch, muss ich sagen, ungefähr bis zu meinem 30. Lebensjahr durchaus kritisch, habe Nietzsche und Schopenhauer gelesen. Nein. Es gab dann mal einen Umschwung bei mir innerlich. Das war 1965 und da wusste ich dann wozu ich überhaupt meine Musik schreibe. Wofür. Vorher war das einfach so: Man schrieb eben Musik, weil das heraus wollte und auch weil man natürlich Möglichkeiten hatte, dass [das] aufgeführt wird. Aber diesen ganz klaren Weg, den habe ich seit 1965 eingeschlagen."

[175] Hans Böhm, „Dresden in der Musik. Zum Beginn der Zykluskonzerte bei der Philharmonie", in: *Die Union*, Ausgabe Dresden, 15.9.1967.

[176] Weiss im Interview vom 15.5.2012, siehe Transkription im Anhang.

[177] Weiss, Vortrags-Manuskript, S. 2. Siehe Anhang.

Schaffens in Weiss' Oeuvre darstellen.[178] Daneben schrieb der Komponist ausschließlich Instrumentalstücke und damit „Musik für den ‚weltlichen' Konzertsaal"[179].

1967 begann außerdem die Zusammenarbeit mit der Dresdner Philharmonie. Sein erstes dort aufgeführtes Stück war *Präludium, Meditation und Hymnus* unter der Leitung von Kurt Masur. Unter dem anderen renommierten Dresdner Orchester, der Staatskapelle, kam am 20. Mai 1970 die *Toccata für Orchester* (ursprünglicher Titel: Invokation) zur Aufführung. Durch die Premieren beider von Weiss an die Spielstätten herangetragener Werke konnte sich der Komponist in den Folgejahren im Dresdner Musikleben etablieren.[180]

Neben der vom Komponisten benannten Thematik des „Lobens, Bittens und Dankens" in Form „klar voneinander abgehobene[r] polyphone[r] Klangfelder"[181] scheint in zwei der bis 1970 entstandenen Werke ein explizit bekenntnishaftes Moment durch das Einbeziehen von Choral- und Kirchenliedzitaten durch. In seiner Sonate für Trompete und Klavier (1967), welche „für einen verordneten Wettbewerb zum VII. Parteitag der SED"[182] entstand, flocht Weiss etwa das Liedzitat „Getreue Führer gib uns Gott zu Hilf in unsrer großen Not! Herr, dessen Allmacht alles kann, nun führ du selbst sein Werk voran" ein. Die Einbeziehung dieser im 16. Jahrhundert entstandenen Gesangmelodie, welche auf die zu dieser Zeit verfolgten Böhmischen Brüder, also die Vorfahren der Herrnhuter Brüdergemeine, zurückgeht, lässt sich auch als subtiler Kommentar des Zitierenden zu den Entstehungsumständen des Stücks verstehen.[183] Bei dem zweiten Stück handelt es sich um die 1968/69 geschriebene zweite Sinfonie, in deren letztem Satz der Choral „Lobe den Herren, o meine Seele" zweimal vollständig erklingt. Die wenig überraschende, ablehnende Reaktion auf das, im damaligen Karl-Marx-Stadt uraufgeführte Werk, lässt sich abgedruckt in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* nachlesen.[184]

---

[178] Vgl. Hans John, „‚Lob, Dank, Bitten'. Das kirchenmusikalische Vokal-Schaffen von Manfred Weiss", in: *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann (= Musik in Dresden, Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber", Dresden, Bd. 3), Laaber 1998, 547-554.
[179] Matthias Drude (Red.), „Komponisten kommen zu Wort", in: *Unsagbares zur Sprache bringen. Musik und Verkündigung im Raum der Kirche*, hrsg. von der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, München 2013, S. 74.
[180] Vgl. Tabellen der Ur- und Erstaufführungen der Philharmonie und Staatskapelle in den Beiträgen von Dieter Härtwig und Michael Heinemann, S.224-242 und 243-256, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III.*
[181] Sramek, *KdG* 11/99.
[182] John, Jahrbuch, S. 31.
[183] Vgl. Ebenda.
[184] Werner Kaden, „Manfred Weiss: Sinfonie Nr. 2", in: *MuG* 2/1973, S. 89-90. Vgl. auch dessen Rezension in der Tagespresse: Werner Kaden, „Uraufführung mit schwacher Wirkung. Dr. Werner Kaden zum 8. Sinfoniekonzert des 1. Städtischen Orchesters Karl-Marx-Stadt im Opernhaus", in: *Freie Presse Karl-Marx-Stadt*, 25.5.1972.

Wenn man sich vor Augen führt, dass auch die zuvor erwähnten Kompositionen nicht im luftleeren Raum, also in der kompositorischen Schublade verblieben, sondern öffentlich aufgeführt wurden, wird an diesem Stück und gleichsam in der gesamten kompositorischen Entwicklung zwischen 1965-1970 überaus deutlich, welch bestimmende Funktion Kommunikationsprozesse zwischen Künstler und staatlichem System in dieser Zeit hatten. Es verwundert nicht, dass der Komponist nach der Vertonung seiner drei Psalmen keine weitere Vokalkomposition mit christlichem Programm nachfolgen ließ, denn diese wäre vermutlich ebenfalls vorerst nicht aufgeführt worden.[185] Weiss hat jedoch immer betont, dass er seine Botschaft einer möglichst großen Zahl von Menschen habe näher bringen wollen.[186] Der nächste Schritt, die Einbeziehung von Choralzitaten in ein Instrumentalstück, lässt sich somit als fortgesetzte Suche nach einem Weg der Verständigung – vorbei an Zensur und Aufführungsverbot – deuten. Als Werk mit kleiner Besetzung und kleinerem Hörerkreis schien die Sonate zudem ideal die Zitattechnik zu erproben, bevor sie in der Sinfonie Gehör vor einem großen Publikum fand.

Den Abschluss jenes Kompositionsabschnittes bildet das Klavierkonzert von 1970. Im gleichen Jahr wurde Weiss unter dem neuen Rektor Siegfried Köhler zum Dozenten für Komposition und Tonsatz berufen[187] und war damit fest an der Hochschule etabliert. Maßgeblichen Einfluss auf Unterricht[188] und kompositorisches Schaffen gewann dabei das Theoriewerk *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* von Arnold Schönberg[189], welches Weiss in der Landesbibliothek in Dresden gefunden und anschließend für sich ins Deutsche übersetzt hatte.[190] Bis 1973 entstanden so vor allem Kammermusikwerke, die sich allerdings nicht nur an strenger Reihentechnik, sondern auch an einer stärkeren Hervorhebung des Klanglichen orientierten. Diesbezüglich äußerte sich Weiss, dass er „nicht diese Hyperkonzentration von Tönen wie […] bei Schönberg […]“ angestrebt habe, sondern

[185] Tatsächlich wurde das Stück erst 1974 von der Meißner Kantorei 1961 uraufgeführt. (Vgl. John, in: *Die Dresdner Kirchenmusik*, S. 548).
[186] Vgl. Weiss im Interview vom 15.5.2012, siehe Transkription im Anhang.
[187] Sramek, *KdG* 11/99.
[188] Vgl. Weiss, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 129.
[189] Vgl. Sramek, *KdG* 11/99.
[190] Weiss im Gespräch vom 1.11.2011: „Ich habe aus diesem Buch [Grundlagen der Komposition] ungeheuer viel gelernt. […] Ich hatte es in Englisch bei uns in der Landesbibliothek hier in Dresden gefunden und habe es mir ins Deutsche übersetzt aus dem Englischen.“
Der Titel dieses Werkes lautet im Original *Fundamentals of Musical Composition*.

„jeden Ton dieser zwölf Töne zur Wirkung kommen lassen“ wollte.[191] Beispielsweise experimentierte Weiss in seinem *Klaviertrio II* (1973) mit aleatorischen Techniken und Streckennotation[192], was als eine erste Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Schaffen Witold Lutwosławskis gesehen werden kann.

Eine nähere Beschäftigung mit dem polnischen Komponisten und dessen „Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“[193] ergab sich indes für ihn aus dem Besuch des „Warschauer Herbst“ im Jahr 1972.[194] Als größtes und einziges internationales Festival für zeitgenössische Musik in Polen stellte dieser eine der wenigen Möglichkeiten für DDR-Komponisten dar, sich mit dem Schaffen im Ausland lebender Komponisten (und dazu zählte auch die BRD) vertraut zu machen. Mitte der 1960er Jahre hatte die vom DDR-Komponistenverband kontrollierte Berichterstattung noch heftige Kritik an jenem Musikfest und seinem „Avantgardismus“ geübt.[195] Im Zuge des eingetretenen äußeren Wandels der kulturpolitischen Haltung zeichnet sich in den Berichten der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* ab 1972 dagegen das Bemühen um Ausgewogenheit und informative Ausführlichkeit ab.[196] In diesem Zusammenhang war es Weiss auch möglich Lutosławski-Partituren – darunter auch die beiden bis dahin geschriebenen Sinfonien, *Livre pour Orchestre* oder das Streichquartett (1964)[197] – zu erwerben, welche er in der Folgezeit eingehend studierte.[198]

Insgesamt lässt sich feststellen, dass in Folge der kulturpolitischen Liberalisierungstendenzen der beginnenden 1970er Jahre und speziell des Rektorenwechsels an der Dresdner Musikhochschule für den Komponisten ein neuer Abschnitt angebrochen war, der sich auch in seinem kompositorischen Schaffen widerspiegelt. Vor diesem Hintergrund konnte erst

[191] Weiss im Interview vom 15.5.2012.
[192] Vgl. Weiss, *Klaviertrio II*, Leipzig 1976.
[193] Der Vortrag mit diesem Namen wurde allerdings erst 1976 in Baranow gehalten. Vgl. Witold Lutosławski, „Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“, in: *Witold Lutosławski*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte, Heft 71/72/73), Juli 1991, S. 3-32.
[194] Weiss, Vortrags-Manuskript, S. 2. Siehe Anhang.
Auf dem Festival wurde u. a. Lutosławskis erste Sinfonie aufgeführt. Vgl.: Liesel Markowski, „Warschauer Herbst 1972“, in: *MuG* 12/1972, S. 760.
[195] Andre Asriel, „Eindrücke vom ‚Warschauer Herbst‘ 1964“, in: *MuG* 2/1965, S. 126-128, zit. nach: *Dokumente Bd. 2*, S. 320f.
[196] Vgl.: Markowski 1972, S. 760-763 und: Liesel Markowski, „‚Warschauer Herbst 1973‘“, in: *MuG* 12/1973, S.746-748.
[197] Email Manfred Weiss an die Autorin, 7.2.2014.
[198] Vgl. Weiss im Interview vom 15.5.2012, siehe Transkription im Anhang.

eine gründliche Auseinandersetzung mit avantgardistischen Klangtechniken einerseits und einer klassischen Formenlehre andererseits stattfinden, gegen deren Urheber in Dresden lange Zeit agitiert worden war. Diese stellt zugleich den Ausgangspunkt für die Komposition der *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken*, der *Sinfonischen Fantasie* und des Orgelkonzerts dar.

4. Werkanalysen

4.1. Musik für zwölf Blechbläser und Pauken (1974)

Die *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken* von 1974 entstand als Auftragswerk für die Blechbläsergruppe der Staatskapelle Dresden und auf Anregung des damaligen Soloposaunisten Alois Bambula[199]. Die Arbeit an dem Stück hatte Weiss bereits zwei Jahre zuvor aufgenommen. Unter den vom Warschauer Herbst mitgenommenen und aus dem Studium der Lutosławski-Partituren gewonnenen musikalischen Eindrücken und Einsichten verwarf der Komponist jedoch den bereits zur Hälfte vorliegenden Kompositionsversuch vollständig und konzipierte das Stück ein weiteres Mal, nun unter Berücksichtigung der neuen musikalischen Impulse.[200] Die Uraufführung fand am 5. Mai 1976[201] im Dresdner Hygienemuseum statt.

Das Werk besteht aus fünf kurzen Sätzen, deren erster (*Prolog*), dritter (*Dithyrambe*) und fünfter (*Finale*) die Ecksätze bilden, während die beiden langsameren *Intermezzi* als Überleitungsteile fungieren. Die drei Mittelteile bauen auf der einfachen A-B-A^{I} Liedform auf, während die Außensätze mehrschichtig geformt sind. Dabei wird die musikalische Gestaltung wesentlich vom Wechsel und Ineinandergreifen diametraler Grundstrukturen bestimmt. Einerseits stehen sich vertikale und horizontale Parameter in Form eines, an die zwölf Bläserstimmen gebundenen Zwölftonakkords und eines, zumeist in der Pauke auftretenden, drei- bzw. erweiterten viertönigen Grundmotivs gegenüber. Andererseits ist die Ebene des Taktgefüges betroffen, indem „rhythmisch frei auszuführende und nicht zu

[199] Weiss im Gespräch vom 22.6.2012: „Das war ein Posaunist speziell, Bambula heißt der, Professor Bambula. Der hat sich mit mir in Verbindung gesetzt und mit dem habe ich das dann zusammen gemacht."
[200] Weiss im Gespräch vom 1.11.2011: „Die Blechbläsermusik habe ich über[haupt] zweimal angefangen. […] Die hatte ich schon bis zur Hälfte fertig, dann habe ich sie weggeschmissen. Und dann kam ich auf die Idee mit diesen aleatorischen Flächen […]".
[201] Vgl. Heinemann, in: *Dresden und die avancierte Musik, Teil III*, S. 249.

dirigierende Abschnitte“[202], in denen Weiss aleatorische Kontrapunktik nach Lutosławski zum Einsatz bringt, die konventionelle Taktordnung immer wieder durchbrechen.[203] Diese kurzen Passagen treten vor allem in den Mittelteilen der ersten drei Sätze und den Überleitungen bzw. Rückführungen in Erscheinung. Eine wirksame Einteilung des *Prologes* etwa ergibt sich deshalb sowohl durch den metrisch freien, mittleren Abschnitt (Takte 9-16) als auch durch die wiederholte Konfrontation von Akkordklang und Paukensoli.

Das Stück beginnt abrupt: Initiiert durch einen unvermittelten, aber wuchtigen Paukenschlag auf der ersten Zählzeit formiert sich aus drei Viertonakkorden in den Trompeten-, Hörner- und Posaunenstimmen eine durch *sforzato* und anschließendes *crescendo* bis zum *fortissimo* gesteigerte, aggressiv-dissonante „Klangsäule“[204]. Hierzu äußerte sich der Komponist, dass für ihn „der eine Zwölftonakkord im Grundeinfall des Stückes am Anfang verbindlich für das ganze Stück“ gewesen und dass „alle weitere Gestaltung im Stück […] aus diesem einen Akkord […]“ abgeleitet worden sei.“[205] Tatsächlich stellt der Zwölftonakkord mit seiner charakteristisch synkopierten Rhythmisierung im Sinne eines Leitmotivs das Bindeglied und Grundgerüst der einzelnen Sätze dar, indem er von Weiss in verschiedensten (Klang-)Konstellationen präsentiert, dabei zunehmend variiert und entwickelt wird.

Einen ersten Vorgeschmack gibt bereits der Ausklang des *Prologs*: Auf den, in den Takten 18f. erneut und diesmal in den Stimmen versetzt eintretenden Anfangsakkord folgt eine für das Ohr scheinbar gänzlich neue Zwölftonzusammensetzung, die den Hörer mit einem ähnlich energischen *crescendo* wie zu Beginn des Stücks (von *pp-f* bzw. *p-fff*) aus dem Satz katapultiert. Bei genauerer Betrachtung jedoch stellt sich heraus, dass der Schlussakkord bereits zuvor durch einen „Scharnier-Akkord“ in den Takteinheiten 13ff. eingeleitet wurde, in welchem sich alle Töne des Anfangs- und Endklangs, einschließlich der Oktavierungen,

[202] Manfred Weiss, *Musik für 12 Blechbläser und Pauken (1974)*, Partitur, Leipzig 1982, S. 2.
[203] Die Einschnitte werden nicht anhand von Sekundenangaben objektivierbar gemacht, sondern bleiben durch innerliches Mitzählen der Taktschläge an die Person des Dirigenten gebunden.Die in allen Stimmen deutlich sichtbaren Taktstriche stellen in diesen Teilen hingegen äußerliche Markierungen dar, die nicht mit den Phrasendauern in den einzelnen Stimmen übereinstimmen müssen. Auf diese Weise verschieben sich die Stimmeneinsätze bereits nach der ersten Wiederholung; die stimmenbezogenen Taktzeiten lösen sich auf. Aus diesem Grund wird in der folgenden Analyse in Bezug auf jene Stellen von „**Takteinheiten**“, anstatt von „Takten“ gesprochen.
[204] Manfred Weiss, *Musik für 12 Blechbläser und Pauken*, LP, Nova [1988], Klappentext.
[205] Weiss, Vortrags-Manuskript, S. 2. Siehe Anhang.

wiederfinden. Ein ähnliches Verfahren wendet Witold Lutosławski in aleatorischen Abschnitten seiner zweiten Sinfonie an.[206]

Weiss bezieht darüber hinaus weitere Techniken des polnischen Komponisten zur Rhythmus- und Tonhöhenorganisation ein, um dem Grundakkord in den frei-metrischen Abschnitten klangliche Konturen zu verleihen So sind die zwölf Töne im ersten Satz während der ad-libitum-Takte an ein bestimmtes Oktavregister gebunden, so dass ihre „Positionsfarbe“[207] genau fasslich wird. Klangfarbliche Fixierungen von jeweils vier Tönen auf eine der drei Instrumentengruppen (Trompeten, Hörner, Posaunen) geben dem Zusammenklang zudem eine wiedererkennbare Färbung.[208] Dabei ist der jeweilige Tonvorrat innerhalb einer Gruppe von Instrumenten gleicher Klangfarbe – im Folgenden „Stimmbündel“ genannt – frei auf deren vier Stimmen verteilt. Als Beispiel seien die Takteinheiten 9-11 des *Prologs* genannt, in denen mit nur einer Ausnahme[209] jede Stimme drei der vier gemeinsam zugeteilten Töne (in der ersten Trompetenstimme beispielsweise die Töne *cis*^{1}, *fis*^{2}, *g*^{2}) spielt, was eine Verdichtung und Verzahnung des Akkordklangs bewirkt. Daraus ergeben sich weiterhin (klang-)farbliche Fixierungen, die von entscheidender Bedeutung für den Zusammenhalt der ad-libitum-Einsätze sind. Jeder virtuelle Teil-Akkord fächert sich nämlich in spezifische Intervallklänge auf, die ihn charakterisieren und festigen. So erklingen während der o. g. Takteinheiten in den Trompeten vorwiegend Quarten und Tritoni, in den Hörnern kleine Terzen, Tritoni und große Sekunden, sowie in den Posaunen große Terzen, Quinten und kleine Septimen.

Die Stimmverläufe orientieren sich weiterhin an den Prinzipien des aleatorischen Kontrapunkts, indem sie rhythmisch-melisch so variieren, dass eine hörbare Ähnlichkeit trotz Abweichungen gewährleistet ist, niemals aber die relative Selbstständigkeit und Individualität der Stimmen angetastet oder gar aufgelöst wird. Weiss nutzt den Spielraum der Fakturen, um entweder im Sinne einer Straffung größere, strukturelle Einheitlichkeit herzustellen oder die Farbigkeit der Strukturen zu erhöhen. Homogenität wird etwa durch die Beschränkung von Dauern- und Pausenwerte in den Stimmbündeln herbeigeführt, wie dies in den Takteinheiten 9-11 oder 13-16 des *Prologs* der Fall ist. Diese sind gekennzeichnet

[206] Vgl. Lutosławksi, S. 24ff.
[207] Martina Homma, Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung – „aleatorischer Kontrapunkt“ (= Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 2), Köln 1996, S.26.
[208] Eine ähnliche Technik verwendet Lutosławski in seiner zweiten Sinfonie. Vgl. Lutosławski, S. 22ff.
[209] In der 3. Posaunenstimme zu finden. Hier tritt zusätzlich ein oktaviertes *es* auf. Vgl. Partitur, S. 4.

durch von Sechzehntel-Pausen unterbrochenen Sechzehntel-Tonrepetitionen in allen zwölf Bläserstimmen, welche sich rhythmisch lediglich hinsichtlich der Anzahl von gespielten Tönen und Pausen unterscheiden. So wirkt der ursprünglich kompakte Akkord im Folgenden virtuell aufgebrochen und kaleidoskopartig, kann jedoch gleichzeitig in seiner rhythmisch-einhämmernden Verdichtung als mit dem Beginn verwandtes Klangereignis assoziiert werden. Ähnlich verfährt Weiss auch mit dem „Scharnier-Akkord", der wiederum solchermaßen den Endakkord subtil in die Wahrnehmung des Hörers einschleust.

Ein Beispiel für größtmögliche Chromatizität stellen wiederum die Takteinheiten 8-10 und 16-17 des *Intermezzo I* dar: Diese wird einerseits durch die rhythmische Verästelung bewirkt, in deren Folge in jeder Stimme neue Dauern- und Pausenverhältnisse auftreten[210]. Andererseits fällt eine Schwerpunktsetzung auf einzelne Töne des Akkords in den horizontalen Tonverläufen der Stimmen auf, die mit Sparsamkeit in der Melik einhergeht. In der dritten und vierten Posaunenstimme erklingt jeweils gar nur ein Ton, der um einen Viertelton glissandiert wird. Der Akkord bricht sich somit weniger als in den o.g. Takteinheiten innerhalb der horizontal-vertikalen Faktur der drei Stimmbündel, denn viel mehr in seinem, aus allen zwölf Bläserstimmen bestehenden Gesamtheitzusammenhang.

Es scheint, als habe sich Weiss damit insgesamt an Lutosławskis *Jeux vénitiens* orientiert, oder zumindest an dessen Verwendung „lokaler Harmonien". Lutosławski äußert sich wie folgt zu seiner Technik in diesem Stück: „In der Perzeption […] entsteht etwas, was man als Unterteilung in lokale Harmonien bezeichnen kann, nämlich eine Teilung der Perzeption des Vielklangs in […] unterschiedliche Schichten […]"[211]. Am deutlichsten ausgeprägt hat Weiss dies im Mittelteil der *Dithyrambe* (Takteinheiten 16-29) verwandt, in welchem die Stimmbündel neben den bereits erwähnten klangfarblichen Ausprägungen zudem jeweils unterschiedlich gestaltete „Motivfelder"[212] bilden.[213] Zu den Glissandi der Posaunen, welche an den Satz *Direct* der zweiten Sinfonie von Lutosławski denken lassen, gesellen sich jeweils vier Takteinheiten später die Hörner und die Trompeten (in T. 23) mit ihren Sechzehntel-Gruppen hinzu. Jeder dieser Ad-libitum-Einsätze beginnt signalartig mit einem scheinbar

[210] Triolen, Punktierungen, Synkopierungen in gemischten Viertel-, Achtel- und Sechzehntel-Werten, die miteinander kombiniert werden. Vgl. Partitur, S. 8/10.
[211] Lutosławski, S. 12.
[212] Homma, S. 9 (247).
[213] Dass hier darüber hinaus ein erkennbarer Bezug zu *Jeux Vénitiens* gegeben ist, wird an den Übergängen dieses Mittelteils deutlich: Wie die Bläserabschnitte zu Beginn von *Jeux* werden die Takteinheiten 16-29 von Schlagwerkeinsätzen (in Form zweier Paukensoli) umrahmt. Vgl. Partitur, S. 13/18.

homophonen, im Rhythmus der Takte 4-6/10-12 gehaltenen „Takt“ aller neueinsetzenden Stimmen, welche wie Binnenzäsuren vor den eigentlichen individuellen Phrasen wirken. Gleichzeitig steigert sich die Dynamik mit jedem Stimm-Einsatz kontinuierlich bis zum Tutti in Takteinheit 27, wo mit dem *fortissimo* der Höhepunkt des Akkordaufbaus erreicht ist: Der Zwölftonakkord ertönt nun *en bloque* und bleibt als „Nachgeschmack“ in den sich anschließenden, individuellen Motivfeldern erhalten.[214]

Ist dem *Prolog* die Einführung des Zwölftonakkordmotivs in seinem Grundcharakter und seinen Spielarten überlassen, so stellt der Mittelsatz, die *Dithyrambe,* den virtuosen Höhepunkt der akkordischen Entwickelung und Umformung dar. Der ehemals hervorbrechende „Aufschrei“ hat sich nun zur tragenden Säule eines mitreißenden Tanzes verwandelt, dessen Charakter vor allem durch die homophone, synkopische Rhythmik des Bläsersatzes und den einhämmernden Paukenachtelrhythmus hervorgerufen wird. Es lässt sich feststellen, dass Weiss zur Steigerung von Spannung und Fasslichkeit nun auch in den getakteten Abschnitten auf Techniken zurückgreift, die dem Akkord klangliche Prägnanz verleihen. Zu Beginn des Satzes etwa taucht er, nachdem er sukzessive aus den Sechzehntel-Läufen in allen Stimmen angesprungen wird, in hinsichtlich der Intervalle vertauschter Form auf. Nun finden sich in den Trompetenstimmen Terz-Intervalle, welche an die der Hornstimmen erinnern, während die Hörner gemeinsam in den Intervallen *kleine Sekunde-Quarte-Quarte* ertönen, und damit dem Trompetenklang aus Takt 1 des *Prologs* sehr nahe kommen. Allein die Posaunen behalten an dieser Stelle ihre ursprüngliche Intervallstruktur (kleine Sekunde, große Terz und Quinte) bei. Darüber hinaus wird die modale Behandlung des Akkords aus den beiden vorgehenden Sätzen verworfen, indem nun, in den Takten 5-6, innerhalb der Stimmbündel der Hörner und Trompeten die jeweiligen Teilakkorde in ihren Umkehrungen erscheinen. Damit geht nicht nur eine Steigerung der Tonhöhen, sondern auch eine musikalische Verdichtung einher. Die Auflösung dieser auch durch den homophon-eindringlichen Rhythmus hervorgerufenen Spannung wird jedoch vorerst noch zurückgehalten und in einen erneuten, ähnlich strukturierten Anlauf weitergeleitet.

[214] Nach dem Erklingen des Zwölftonakkords In Takteinheit 27 verästeln sich die Stimmen in feingliedrigere Motivfelder, wobei mehr oder weniger deutlich jeweils zwei Stimmen miteinander korrespondieren. Vgl. Partitur, S. 17.

Im Verlauf des Satzes werden die Viertonakkorde noch einige Male durchgetauscht.[215] Eine Intensivierung dieser Technik entfaltet sich zum Ende des Satzes, in dem der wiederholte Spannungsaufbau des A-Teils seinem Höhepunkt entgegengeführt wird: Nachdem in den Takten 34-36 die Ursprungsintervallkonstellationen der Stimmbündel jeweils „bündelweise" vertauscht auftreten, so dass die Grundgestalt des Zwölftonakkordes – freilich einen Halbton tiefer sequenziert und an die Oktavlagen der Instrumentengruppen angepasst – erklingt, potenziert sich ab Takt 39 die Permutation durch erneutes Durchwechseln der Viertongruppen sowie gleichzeitige Vertauschung der Tonlagen. Die damit einhergehende dynamische Verdichtung mündet in die Klimax des Satzes in Takt 44: An dieser Stelle fällt die Zwölftonakkordballung eindrucksvoll in sich zusammen und löst sich in die individuelle Rhythmik der einzelnen Stimmen auf.

Sind die Sätze *Prolog* und *Dithyrambe* von blockhaften Klangmassierungen des Zwölftonakkordes geprägt, die sich zugleich in höchst strukturierter Form ihre Bahn brechen, so liegt der Schwerpunkt der beiden Intermezzi auf einem gesteigerten klanglichen Ausdruck bei gleichzeitig reduzierter Dynamik. Dies geschieht zum einen durch die sukzessive Hervorhebung einzelner Intervalle des Akkords, welcher nun horizontal gestreckt erklingt. Als dessen wesentliches Merkmal ist nur mehr der synkopische Rhythmus übrig geblieben. Besonders charakteristisch für den zweiten Satz sind die im Zusammenspiel der beiden Posaunen erklingende hohle Quinte zu Beginn und der glissandierte Moll-Dreiklang der drei Hörner, welcher die vierte aufstrebende Hornstimme im fünften Takt begleitet. Ausschlaggebend für das Timbre der Bläser ist darüber hinaus maßgeblich der Einsatz von Dämpfern in allen Stimmen[216], wodurch beide Sätze verhalten und wie aus der Ferne erklingen. Verstärkt wird der daraus resultierende nachdenklich-sinnende Eindruck im zweiten Satz zudem durch die Glissandi in den Horn- und Posaunenstimmen. Dem ebenfalls auf Glissandi beruhenden Paukensolo des Mittelteils (Intermezzo I, Takteinheit 11) kommt dabei fast schon lautmalerische Bedeutung zu. Gleichzeitig erzeugt es eine unterschwellige Spannung. Diese wird jedoch in der folgenden Reprise des A^{I}-Teils nicht weiterentwickelt: Das *Intermezzo I* ist von relativ statischer Natur und verweist lediglich auf den weitaus dynamischeren *Dithyrambe*-Satz.

[215] Siehe Schema im Anhang.
[216] Für die Hornstimmen lautet die Vortragsbezeichnung in der Partitur: „alle gestopft". Vgl. S. 22.

Anders dagegen verhalten sich die Zusammenhänge beim zweiten *Intermezzo*. Wenngleich der Satz ebenfalls durch die beschriebenen Klangfärbungen und sukzessiven Bläsereinsätze kontemplativ anmutet, so ist er ungleich mehr in die Dynamik motivisch-thematischer Prozesse eingebunden. Letztere entfalten sich auf horizontal-motivischer Ebene erst relativ spät im Stück, gehen jedoch unmittelbar aus dem Beginn des *Prologs* hervor. Als Pendant zum Akkordmotiv wird diesem ab dem zweiten Takt ein melodisches Grundmotiv in der Paukenstimme entgegengestellt. Dessen charakteristische Intervalle sind zwei Terzen und eine fallende große Septime. Dabei besteht es aus zwei auftaktig gewerteten Achteln einer Achteltriole und einer Achtel auf der dritten Zählzeit. Diese Noten werden ein weiteres Mal wiederholt, bevor sie im dritten Takt schließlich in einen synkopierten Wirbel auslaufen, der in seinem *sforzato* und bis zum *fortissimo* gesteigerten *crescendo* deutlich an das erstmalige Erklingen des Zwölftonakkords im ersten Takt erinnert.

Eine erste „Kontaktaufnahme“ der beiden kontrastierenden Texturen – der linear-melodischen und vertikalen-akkordischen Struktur – findet bereits im ersten Satz statt: Triolen, Synkopierungen und Terzsprüngen (kleine-große Terz) werden nämlich im vierten Takt von drei der vier Hörner aufgegriffen, und ebenso von drei Trompeten- (Takt 5) und Posaunenstimmen (Takt 6-7) in ähnlichen Einwürfen übernommen. Die beiden *Motive* treten zunächst wechselnd in freiem Metrum auf, wobei sich das Paukenmotiv analog zur veränderten Klanggestalt des Akkords in den Solopassagen ebenfalls fortspinnt. Es lassen sich allerdings auch erste Verflechtungen der Strukturen erkennen: Die Pauke beispielsweise spielt zwar noch die ursprünglichen Töne aus dem Anfangsmotiv, diese werden jedoch diminuiert und im pulsierenden Sechzehntel-Rhythmus der Blechbläser übernommen. In den Bläsern wiederum wird in den Takteinheiten 13ff. auf horizontaler Ebene die charakteristische Terzstruktur aufgegriffen und vertikal zum Zwölftonpositionsklang zusammengefasst. Eine Annäherung und Verarbeitung des motivisch-akkordischen Materials findet außerdem in den Schlusstakten des *Prologes* statt. Dort spielen Pauke und Bläser zudem zum ersten Mal seit Beginn des Stücks auf gemeinsamer Zeit.

Beide Motive sind mit Verlauf des Stücks einer zunehmenden Verflechtung und gegenseitigen Durchdringung, bzw. Auflösung unterworfen. Die Verdichtung dieses motivisch-thematischen Kommunikationsprozesses ereignet sich maßgeblich im vierten Satz. Als vorangestellter Leitgedanke erklingt zunächst das Grundmotiv in Gestalt des dreitaktigen

Paukensolos zu Beginn des Intermezzos. Die triolische kleine Terz ist nun jedoch auf die schwere erste Taktzeit verlagert, die anschließende große Terz fehlt. Erst nach einer beachtlichen Pause von zwei Viertelschlägen folgt der *große Septim*-Sprung (diesmal aufwärts) in den synkopierten Wirbel. Hierdurch entsteht gleich in den ersten Takten der Eindruck eines zögerlichen Innehaltens, was zudem durch die Tatsache unterstrichen wird, dass sich der synkopische Impuls erst mit Wiederholung des Motivs fortpflanzt und ab dem vierten Takt auf die gedämpften Akzentuierungen der Hornstimme überträgt. Diese gibt anschließend den Auftakt zu einer sukzessiv gesteigerten rhythmischen Überlagerung einzelner Intervalle in den übrigen Hörnern, die sich ab dem neunten Takt im Wechsel mit Posaunen und Trompeten zu schnarrenden Akzenten formieren. Gleichzeitig wird der somit latent präsente, jedoch aufgebrochene Akkordklang mit dem erneut auftretenden Paukenmotiv enggeführt, wobei die Bläser-Akzentuierung sich umgekehrt wiederum auf die Motivgestalt der Pauke im darauffolgenden Takt überträgt. Die rhythmische Kommunikation vertikaler und horizontaler Strukturen führt zu einer Verdichtung des Klanggeschehens, welche in der aleatorischen Verschmelzung von Zwölftonakkord und Paukenmotiv kulminiert (Takteinheiten 11f.).

Im Mittelteil (Takte 13-25) dehnt sich die musikalische Verflechtung noch weiter aus, indem in den Bläserstimmen das, nun mit dem Rhythmus der Bläserakzente kombinierte, vormalige Paukenmotiv mit den, bereits im ersten *Intermezzo* exponierten charakteristischen Teilklängen des Akkords (Quintklang, Moll-Dreiklang) konfrontiert und weiterentwickelt wird. Dabei entspinnt sich zwischen Trompeten- und Posaunenstimmen eine Art Dialog, in dessen Folge die Posaunen auf den „fragenden“ Septimsprung aufwärts mit der Umkehrung des Motivs antworten. Die Hörner führen wiederum die Originalintervallfolgen in lyrischem Ton fort: Kurioserweise lässt sich an dieser Stelle eine deutlich hörbare Verwandtschaft zum Fragemotiv „Muss es sein?“ des dem Finalsatz als Motto vorangestellten „Schwer gefassten Entschlusses“ in Ludwig van Beethovens letztem Streichquartett op. 135 erkennen.[217]

Den Höhepunkt dieses Zwischenteils stellt die Engführung aller Stimmen in Takt 25 dar, mit der zugleich eine beträchtliche dynamische Steigerung einhergeht. Fast mutet die Kakophonie der Bläser, in der sich Rhythmen, Intervalle und Tonfolgen von Akkord und

[217] Auf die Frage, ob diese musikalische Wendung Zitatcharakter besitze, antwortete Weiss im Gespräch vom 19.6.2013, dass er auch von Beethoven beeinflusst worden, ein solcher Bezug jedoch nicht von ihm bewusst intendiert worden sei.

Grundmotiv überlagern, wie ein vielstimmiger Ruf an. Dieser wird bereits im nächsten Takt durch das erneute Paukensolo beantwortet, in welchem nun energisch und grollend das rhythmisch diminuierte Grundmotiv zurückkehrt. In gewisser Hinsicht tritt damit der Bestätigungseffekt einer Reprise ein, nun jedoch unter umgekehrten Vorzeichen. Tatsächlich haben sich aus der vorangegangenen rhythmischen und melodischen Verarbeitung und Verflechtung des Motivs mit den akkordischen Strukturen Konsequenzen für die musikalische Gestaltung des Schlussteils ergeben. Dies lässt sich bereits an den, ab Takt 30 versetzt wiederkehrenden, im *forte* hereinbrechenden und gegen die leise Klangdecke der übrigen Stimmen gestellten Akzenten aller Stimmen erkennen, welche der Stelle einen nervösen, brodelnden Eindruck verleihen. Dann bricht in Takt 32 die bereits bekannte, aus den Takten 19f. und 24f. abgeleitete Kantilene hervor, welche zwei Takte später jedoch abrupt durch ein vehementes aleatorisches Tutti unterbrochen wird. Anders als erwartet klingt der Satz nicht mit dem wuchtigen Klang von Pauken und Bläsern aus, sondern mit einer von den Trompeten im *piano* und *pianissimo* gespielten, auf den innersten Kern reduzierten Synthese von Akkord- und Grundmotiv: Geblieben sind nur mehr Terz-Auftakt, Septimfall, synkopischer Viertelrhythmus und Quintklang. Kehrt man noch einmal zum Beethovenschen Leitgedanken zurück, so scheint sich an dieser Stelle die Antwort „Es muss sein“ durchgesetzt zu haben, doch ist ein resignativer Ton, der in dem reduzierten Ausklang mitschwingt, kaum zu überhören.

Den virtuosen Abschluss und Höhepunkt der Zusammenführung von motivisch-thematischen und (Klang-)Strukturen bildet der sich in seiner Länge deutlich von den vorangegangenen Sätzen abhebende Finalsatz. Zwölftonakkord und Paukenmotiv lassen sich in diesem Satz nur noch in rudimentären Ansätzen erkennen. Als fragmentarische Überreste der melodischen Gestalt kann man die durchlaufenden, durch die Stimmen wechselnden Achteltriolen bezeichnen, die sich als nervöser, treibender Puls durch den Satz ziehen. Demgegenüber stehen die blockhaft wirkenden, homophon gespielten Läufe der übrigen Stimmbündel, die ebenfalls vorwärts drängen. Erstmals lassen sich ab Takt 16 (resp. 24ff.) Akkordballungen ausmachen, wobei die Bläsereinsätze so verzahnt sind, dass höchstens acht Töne des Akkordes als Liegetöne den Takt ausfüllen, sich diese jedoch gerade noch mit den triolischen Auftakten der nachfolgenden Stimmen überschneiden. Untermalt von *crescendi* und Synkopierungen wird so für einen kleinen Moment der vage und flüchtige Eindruck des vollständigen Akkordklangs vom Beginn des Stücks in Erinnerung gerufen. Doch auch beim

dritten Einsatz in Takt 34 täuscht der Klang: Tatsächlich sind es nur zehn verschiedene Töne, die gleichzeitig erklingen, und davon liegen zwei in der Paukenstimme.

Die zu Beginn des Stücks aufgestellten, auch klanglichen Gegensätze haben somit einer vielschichtig-durchflochtenen Struktur Platz gemacht, welche sich zum Ende des Satzes hin, ab Takt 49, immer mehr verdichtet. Hier fällt neben den Bläser-Akzenten, die in ihrer Klangfarbe an den vierten Satz erinnern, sowie den eingestreuten Sechzehntel-Läufen (aus Einleitung und Schlussteil des dritten Satzes), vor allem der ab Takt 60 eingeleitete und streng metrische Tutti-Abschnitt der Bläser auf. Aufgrund des sukzessiven Aufbaus von Posaunen-, Horn- und Trompetenstimmen, der gegeneinandergestellten Achtel- und Achteltriolenrhythmen, ihrer Kulmination ab Takt 65 und der einhergehenden dynamischen Steigerung wirkt diese Stretta zugleich wie eine Reminiszenz des aleatorischen Mittelteils aus dem dritten Satz. Das Ausmaß der Synthese zeigt sich in den Schlusstakten: Vom ursprünglichen Zwölftonakkord ist ein Siebenklang übrig geblieben, das Motiv in der Pauke nur mehr durch seine auftaktige Triole und fallende Septime zu erkennen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken* insbesondere die klangliche Gestaltung und Entwicklung des Zwölftonakkords im Zentrum steht. Dabei fällt ein Wechsel von expressionistischen und impressionistischen Gestus auf, wobei der Schwerpunkt auf der massiven, dissonant Wirkung des Akkords liegt. Darüber hinaus entfaltet sich im Verlauf der Sätze ein intensiver Kommunikationsprozess zwischen akkordischen und melodischen bzw. kollektiven und solistischen Elementen. Nach anfänglicher Konfrontation, die sich in einer blockweisen Gegenüberstellung der unterschiedlichen Texturen äußert, erfolgt die zunehmende Auflösung- bzw. Synthese von vertikalen und horizontalen Strukturen. Weiterhin entsteht durch ein engmaschiges Gewebe von motivischen und klanglichen Querverweisen ein Zusammenhang über die einzelnen Sätze hinweg, so dass sich diese zu einer zyklischen Form verbinden.

Dabei wird deutlich, dass die Verwendung von kontrollierter Aleatorik ein wichtiges Element innerhalb des musikalischen Beziehungsgeflechtes und dramatischen Aufbaus dieses Stücks darstellt. Es lässt sich jedoch beobachten, dass Weiss mit Blick auf Einsatz und Gestaltungsweise dieser aleatorischen Klangflächen einen anderen Weg als sein Vorbild Witold Lutosławski einschlägt. Die frei rhythmisch auszuführenden Abschnitte treten nicht etwa als längere Entwicklungen von Klängen, sondern – bis auf Ausnahmen im ersten und

dritten Satz – pointiert am Ende von Zwölftonakkord-Expositionen in Erscheinung, gleichsam als klangliche Bereicherung, Auflösungsprozess, sowie als Steigerung bzw. Rückführung des dramatischen Spannungsbogens. Sämtliche dieser Passagen sind des Weiteren überaus kurz gehalten und laufen daher viel kontrollierter ab als in den Werken des polnischen Komponisten. Fast scheint es sogar, als wären die auskomponierten Rhythmen in diesen Abschnitten notwendig, um das Resultat rhythmischer Streuung überhaupt hervorzubringen. Dies zeigt, dass die aleatorischen Flächen einen Teil des kompositorischen Vorgangs ausmachen, welcher sich letztlich einer fasslichen Ordnung unterordnen muss. In der durch die Gliederung in metrisch-feste und freie Teile klar abgesetzten Strukturierung des Werks deutet sich überdies bereits die Beschäftigung mit den in Arnold Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition* thematisierten Formkonzepten an.

In diesem Sinne finden auch Techniken, die bei Lutosławski in den Prozess des aleatorischen Kontrapunkts eingegliedert sind, in dem Stück eine viel weitreichendere Verwendung. Der Zwölftonakkord erhält durch die ihm zugewiesenen charakteristischen Intervalle und Viertonakkorde ein Profil, welches sich mit der Prägnanz einer Zwölftonreihe vergleichen lässt. Durch diese Strukturierung und Konturierung des Akkords wird seine Fasslichkeit, Dekonstruktion und Zusammenführung mit dem Paukenmotiv im Laufe der Sätze überhaupt erst möglich.

4.2. Sinfonische Fantasie für Orchester (1975)

Die *Sinfonische Fantasie für Orchester* entstand 1975 in unmittelbarem Anschluss an die *Musik für zwölf Blechbläser und Pauken*. Zu dieser Zeit erhielt Weiss den Auftrag ein Stück für das Staatliche Sinfonieorchester Riesa zu schreiben. Beim Komponieren passte sich der Komponist den Gegebenheiten vor Ort an, indem er die Besetzung so einrichtete, dass das Stück auch von einem kleinen Ensemble wie dem Riesaer aufgeführt werden konnte.[218] Dies spiegelt sich in der Aufteilung der Streicher (4:3:2:2:2) und der übersichtlichen Besetzung der Bläserstimmen wider. Bei der Uraufführung am 2. Mai 1976 im 7. Riesaer Sinfoniekonzert unter dem Dirigenten Jürgen Wirrmann wurde das Stadtorchester von Mitgliedern der

[218] Weiss im Gespräch mit der Autorin vom 2.9.2013.

Staatskapelle und Philharmonie Dresden verstärkt. Einige Tage später kam das Konzertprogramm in Meißen, danach in Wurzen zur wiederholten Aufführung.[219]

Die *Fantasie* besteht aus drei Sätzen, die miteinander durch Schlagwerk-Intermezzi zu einem durchgehenden Ablauf verbunden und in klassischer Weise als schnell-langsam-schneller Teil angeordnet sind. Die Binnenstruktur des Stücks orientiert sich darüber hinaus an der (traditionellen) sinfonischen Form, indem der Kopfsatz insgesamt dem Schema des Sonatenhauptsatzes folgt, während der langsame Satz auf eine dreiteilige A-B-A^{I} Form aufbaut. Der Finalsatz mit seinem lebhaft-tänzerischen Charakter gestaltet sich schließlich als eine Art freier Rondoteil.

Dem Stück liegen als musikalisches Ausgangsmaterial eine zwölf- bzw. zehntönige Melodiestruktur und eine Zwölftonklangfläche zu Grunde. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um eine zwölftönige oder gar serielle Komposition. Die Organisation der Töne ist insgesamt freitonal angelegt, lässt sich jedoch auch phasenweise durch tonale Zentren und Zwölftonkomplexe charakterisieren. Letztere entstehen zum einen bei vollständigem Erklingen von Reihe(n) oder Akkord, zum anderen, wenn Cluster durch Motiveinschübe in anderen Stimmen zwölftönig „ergänzt“ oder melodische Linien durch akkordische Einwürfe ebenso „aufgefüllt“ werden.

Weiterhin suggeriert der erste Höreindruck, dass das Stück auf Abschnitten kontrollierter Aleatorik aufbaut. Das Gegenteil ist jedoch der Fall und bis auf eine Ausnahme sucht man freimetrische Passagen vergeblich. Eine, auf Kompositionstechniken Witold Lutosławskis zurückgreifende, motivische Behandlung des Akkords analog zur *Blechbläsermusik* ist ferner zwar in Grundzügen vorhanden. Es lässt sich jedoch die Frage aufwerfen, inwieweit Manfred Weiss nicht etwa aus der Auseinandersetzung mit Arnold Schönbergs musiktheoretischer Unterweisung *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* (1967) grundlegendere Anregungen für die Gestaltung seiner *Sinfonischen Fantasie* geschöpft hat.

[219] Vgl. Programmheft zum Sinfoniekonzert: Festkonzert zum 30. Jahrestag der SED und zum IX. Parteitag, am 2. und 6.5.1976 in Riesa und Meißen.
M. J., „Zentrum und Ausstrahlung – Uraufführung von Manfred Weiss durch das SSO Riesa“, in: *Sächsisches Tageblatt*, Ausgabe Dresden 12.5.1976, sowie
H. B., „Uraufführung in Riesa. Sinfonische Fantasie für Orchester von Manfred Weiss“, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden 12.5.1976.

Reihen- und Akkordstruktur werden im Sinne eines „schlagende[n], mottoartige[n] Beginn[s]“[220], wie es Schönberg in seiner Kompositionslehre formuliert, als Hauptthema des ersten Satzes exponiert. Das Stück bricht denkbar unvermittelt, ähnlich wie bei der *Blechbläsermusik*, über den Hörer herein: Begleitet durch einen wuchtig einleitenden Schlag von Pauke und Kleiner Trommel entfaltet sich als aufgewühlt-schwirrende Streicherklangfläche der Zwölftonakkord. Darüber erhebt sich mit der Wiederholung der vier Anfangstakte die erste, nur zehn Töne umfassende Reihe sowie nach weiteren acht Takten die zweite Melodiefolge – diesmal tatsächlich zwölftönig – in den Oberstimmen. Die Kantilenen in den Takten 5-8 und 13-16 ähneln einander auffällig in ihrem Charakter und ihrer Gestalt: Sie werden beide in hoher Lage unisono von Quer- und Pikkoloflöte gespielt und greifen auf einen unruhigen, durchgehend synkopierten Rhythmus zurück. Die Intervallfortschreitung der ersten vier Töne ist identisch, bei der anschließenden Viertonfolge handelt es sich mit kleiner Abweichung um die jeweilig sequenzierte Krebsgestalt der anderen. Angesichts der Verwandtschaft beider Melodien und der streng symmetrischen, periodischen Anlage des Beginns scheint es durchaus berechtigt, an dieser Stelle von Vorder- und Nachsatz zu sprechen.

Demgegenüber gestaltet sich die Zwölftonklangfläche in den ersten 16 Takten des Stücks als eine Art Pendant zur Melodieführung. Sie besteht aus Sechzehntel-Umspielungen der Haupttöne und ist immanent unterteilt in drei Viertonakkorde. Dabei scheint sich der Komponist insofern an Kompositionstechniken der zwölftönig-organisierten Klangflächen Lutosławskis orientiert zu haben, als sich bezüglich des Tonvorrats durchgängige Verzahnungen zwischen den Stimmen ergeben. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Partien der ersten Violinstimmen, welche auf Grund ihrer gemeinsamen Töne g^{II}, e^{II}, d^{II} und cis^{II} ein in sich geschlossenes Stimmbündel bilden. Durch die gleichzeitige, exponiert hohe Lage dieser vier führenden Stimmen bildet sich ein deutlich wahrnehmbarer, lokal-spezifischer Intervallklang von kleiner Sekunde, großer Sekunde, kleiner Terz, sowie indirekt Quarte und Tritonus heraus.

Insgesamt zeichnet sich die stets fluktuierende Klangmasse durch einen ambivalenten Charakter aus. Einerseits eröffnet sie das Stück als eigenständige Grundstimmung und wird

[220] Arnold Schönberg, Die *Grundlagen der musikalischen Komposition*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien [1979], S. 106.

zunächst vier Takte lang frei-schwebend im *forte* präsentiert. Andererseits, doch erst in der Wiederholung, tritt sie mit dem Einsetzen der Flötenstimmen in den Hintergrund. Dabei bleibt offen, ob sie vor allem die Funktion einer Begleitung einnimmt oder nur vorübergehend als im Untergrund präsente Spannung weiterbrodelt. Das Hauptthema mit seinem gestaffelten Erklingen von Klangfläche und melodischer Linie erzeugt bereits zu Beginn des Stücks ein kommunikatives Spannungsfeld. Tatsächlich besitzen diese auf den ersten Blick gegensätzlichen Strukturen insofern Gemeinsamkeiten, als sie einander nicht nur in dem, durch Überbindungen und Synkopierungen hervorgerufenen, erregt-dramatischen Gestus, sondern auch in ihrem Aufbau ähneln. Die ersten vier Töne der Reihe weisen etwa eine große Verwandtschaft gegenüber den Intervallverhältnissen der vier ersten Akkordtöne in den ersten Violinstimmen auf. Der scheinbare Widerspruch von Horizontale und Vertikale verschwimmt zudem durch die gleichzeitige Präsenz von simultanen und sukzessiven Abläufen innerhalb des Klanggeschehens. Die Intervallfolgen der einzelnen Streicherstimmen können unterbewusst auch als melodische Prozesse wahrgenommen werden.

Während der erste Themenkomplex mit seinem dramatischen Charakter einem streng periodischen Aufbau von zweimal acht Takten unterliegt und sich durch seine kreisende bzw. ausgeglichene Horizontalstruktur[221] geschlossen präsentiert, erscheint die Form des darauffolgenden, zweiten Themas lockerer und offener. Dies deutet sich bereits durch die siebentaktige Kantilene der Solovioline an, die im Gegensatz zu den vorhergehenden Melodiefolgen auftaktig beginnt und sich frei, ohne Bindung an Zwölftönigkeit oder Bezug zu vorigen Intervallfortgängen entfaltet. Ihr lyrischer Duktus wird einerseits durch die Spielanweisung *espressivo*, andererseits durch die reduzierte Begleitung in den Holzbläserstimmen unterstrichen. Letztere wiederum besteht aus einem fünftönigen Cluster synkopierter Tonrepetitionen, welcher einerseits eine freie Ableitung der schwirrenden Streicherfläche des Hauptthemas darstellt und andererseits in seinem ruhenden und dynamisch zurückgenommenen Klang einen größtmöglichen Kontrast dazu setzt. Der zweite Satzabschnitt lässt sich somit als klassisches Gesangsthema auffassen.

[221] Gemeint sind die Sechzehntel-Umspielungen in den Streichern und die relativ ebenmäßigen Melodieverläufe in den Flötenstimmen.

Auffällig ist, wie sehr sich die von Arnold Schönberg in seiner Kompositionslehre verwendeten Termini des „lockeren“ bzw. „festen Gefüges“ auf die Exposition der beiden Themenkomplexe anwenden lassen. Beide Begriffe beziehen sich ursprünglich auf den Grad harmonischer Stabilität – repräsentiert etwa in der Grundtonart eines tonalen Stücks – und struktureller Geschlossenheit von Motivkonstellationen innerhalb eines musikalischen Abschnitts. Der Komponist unterscheidet in seinen Ausführungen zwischen verschiedenen Relationen von „lockeren“ bzw. „festen“ Abschnitten. Harmonisch stabilen motivisch-thematischen Konstellationen in der Exposition (resp. Reprise) stehen z.B. Durchführungsteile mit „schweifender, modulierender Harmonie“[222] gegenüber. Innerhalb der Exposition hingegen bildet die „Gruppe der Nebenthemen“[223] eine, im Bezug zum Hauptthema freiere musikalische Struktur. Der Begriff „loses Gefüge“ ist an dieser Stelle relativ zu sehen und bezieht sich auf die Schaffung von Kontrasten innerhalb zweier festgefügter Thementeile. Im Unterschied dazu sind nach Schönberg modulatorische Übergangsteile (Überleitung, Rückführung) als grundsätzlich lose Strukturen zwischen den Themen zu sehen.[224] Eine dritte Spezifizierung von lockerer und fester Form ergibt sich innerhalb von Durchführungsteilen: Darin besäßen „die ersten Abschnitte“ oftmals „eine größere Länge“ und seien „fester gefügt“. „Bei der Annäherung zur Rückführung“ erzeugten jedoch „immer kürzere Segmente, oft begleitet von einem raschen Wechsel der Region, einen Höhepunkt […]“.[225]

Das lockere Gefüge des Gesangsthemas wird ab Abschnitt F, Takt 7 unter Vertauschung von Begleitung und Melodie in den Stimmen und zahlreichen Taktwechseln fortgeführt. Dabei greifen Holz- und Blechbläser gruppenweise Motivzellen der Geigenkantilene in „entwickelnder Wiederholung“[226] auf. Der ursprüngliche Rhythmus der Melodie bleibt zunächst als Wiedererkennungsmerkmal für den Hörer erhalten, spinnt sich jedoch nach und nach ebenfalls fort. An dieser Stelle scheint ein Zitat Schönbergs passend: Lose musikalische Sinneinheiten, so schreibt dieser bezüglich des Gesangsthemas, entstünden „dadurch, daß beinahe alle motivischen Merkmale, abgesehen von den rhythmischen, außer acht gelassen werden, wodurch die tiefer liegenden Beziehungen vernachlässigt und Reichhaltigkeit eher

[222] Schönberg, S. 106.
[223] Ebenda, S. 108.
[224] Vgl. Ebenda, S. 83.
[225] Ebenda, S. 111.
[226] Ebenda, S 16.

durch die Vielfalt der Gestalten herbeigeführt wird".[227] Vielgestaltigkeit wird nicht nur durch die Verarbeitung der einzelnen Melodiesegmente hervorgerufen, sondern auch durch deren wechselweise Verschränkung: einerseits imitatorisch-kontrapunktisch innerhalb der beiden Instrumentengruppen, andererseits in deren verzahnter Aufeinanderfolge. Ab Abschnitt G, Takt 4 stoßen diesbezüglich auch die Streicher mit der Übernahme des Kantilenenrhythmus hinzu. Gleichzeitig verdichtet sich das Klanggeschehen mit zunehmendem Akkordaufbau und leitet ab Abschnitt H, Takt 4 in die solistische Schlussgruppe über.

Auch der sich anschließende Durchführungsteil ist durch ein Zusammenspiel von lockeren und festen Segmenten gekennzeichnet. Ihm liegt ein scheinbar neues Thema zu Grunde, welches sich jedoch bei näherer Betrachtung als eine Weiterentwicklung aus Motiven der Exposition herausstellt. Während sich nämlich die Viertonfolge aus der Intervallstruktur des ersten Teiltonakkords vom Beginn des Stücks ableitet, entspricht der Rhythmus dem Anfang der Geigenkantilene des Gesangsthemas. Als Verquickung unterschiedlichen motivischen Materials steigt das Durchführungsmotiv nun – im Kontrast zum vorherigen Teil – aus tiefer Lage unisono in den Celli und Bässen empor. Es spinnt sich durch mehrfache Sequenzierung und anschließende Abspaltung fort und schließt in einer bogenförmig-abfallenden Linie ab. Dabei vermitteln die absteigenden Quarten in Takt 11ff. des Abschnitts im Vergleich zu dem latent durchklingenden Intervall des Tritonus beim Aufstieg (welcher zweimal sogar direkt angesprungen wird) einen tröstlichen Eindruck. Der musikalische Gedanke der Durchführung lehnt sich somit in seinem Duktus stark an den lyrischen Ton des zweiten Themas an. Eine Veränderung tritt jedoch bereits wenige Takte später mit dem Hinzustoßen der schwirrenden Streicherklangkulisse vom Beginn ein, welche nun tatsächlich aleatorisch organisiert ist. Anhand von rhythmischer Reduktion und Augmentation des Durchführungsmotivs in den Bläsern (ab Abschnitt M), sowie dynamischer und rhythmischer Verdichtung erreicht dieser lockere Teil seinen Höhepunkt (Abschnitt N, Takt 8).

Das Besondere an der Wiederaufnahme der Exposition ist, dass sie die vorausgegangene musikalische Entwicklung in einem eigenen Reprisenthema zusammenzufassen scheint. Aufbauend auf der Grundlage des vertrauten, schwirrenden Zwölftonklangs der Streicher vom Beginn des Stücks ertönt in den Bläserstimmen ein in dreifachem Fugato geführtes Thema, das hinsichtlich seiner liedhaften Bogenform, des punktierten, übergebundenen

[227] Schönberg, S. 89.

Rhythmus und seiner Ableitung aus dem viertönigen Durchführungsmotiv starke Assoziationen an Gesangsthema und Mittelteil weckt. Wie stark das Denken in lockeren und festen Formen in der *Sinfonischen Fantasie* ausgeprägt ist, wird an der Tatsache deutlich, dass in der Reprise kein weiterer musikalischer Gedanke aus dem ersten Teil auftaucht. Stattdessen mündet das Thema nach dreimaligen, deutlich abgesetzten Erklingen der kanonischen Struktur in seinen Höhepunkt (Abschnitt T, Takt 1). Wiederum fällt auch hier die Dreiteiligkeit der musikalischen Entwicklungsprozesse auf, die an ein Vorantreiben des thematischen Geschehens gekoppelt ist. Jede Wiederholung geht dabei mit einer zunehmenden Auflösung der Struktur bei gleichzeitiger rhythmischer, dynamischer und synkopischer Verdichtung einher. Diese Passage mit ihrem schrittweisen und dennoch fließenden Übergang von festgesetzten in lockere Strukturen kann als repräsentativ für die Kompositionsweise in der *Sinfonischen Fantasie* bezeichnet werden.

Einen weiteren wichtigen Bezugspunkt stellen auch in diesem Stück Klang und Klanglichkeit dar. In dieser Hinsicht lässt sich vor allem der langsame Satz verstehen, dessen Aufbau sich aus der aphoristischen Wiederkehr der Melodie- und Satzstrukturen von Haupt- und Nebenthema ableitet und der thematisch wenig Neues bereithält. Vielmehr scheint dieser Abschnitt wie schon das erste *Intermezzo* der *Bläsermusik* ein musikalisches Innehalten darzustellen, bei dem bereits Erklungenes unter verschiedenen Blickwinkeln neu beleuchtet wird. Dies zeigt sich deutlich an der Gestaltung der beiden Ursprungsreihen zu Beginn des Satzes. Ihr Erscheinungsbild ruft durch die solistischen Einsätze von Querflöte und erster Klarinette unter der Spielanweisung *espressivo* die Impression einer lyrischen, jedoch nach innen gekehrten Stimmung hervor. Untermalt wird dieser Eindruck von der sehr reduzierten Begleitung: dem Rhythmus gleichförmig-gezupfter, repetitiver Achtelnoten in den Bässen, die in ihrer Monotonie an einen Trauermarsch erinnern (Abschnitt W). Oboe, Englischhorn und zweite Klarinette stoßen zudem ab dem vierten Takt mit markanten, ebenmäßigen Abwärtsgängen hinzu. Dies und die seufzerartigen Motivabspaltungen, welche sich aus dem fließenden Übergang in den Mittelteil ergeben, verstärken das Gefühl schwermütiger Versunkenheit.

Im sich daran anschließenden mittleren Satzabschnitt wird dieser kontemplative Klangeindruck vertieft, denn er gestaltet sich als lose Aneinanderreihung kleiner Melodiezentren, welche sich aus Motiven des Gesangsthemas zusammensetzen.

Charakteristisch für die musikalische Entfaltung ist hierbei die zumeist kontrapunktisch angelegte Stimmführung in den Stimmbündeln, die eine Auffächerung des Klanges bewirkt. Damit wird die Wahrnehmung zugleich, wie ein Scheinwerferlicht, auf einzelne Stellen im Webmuster der Melodien gelenkt, beispielsweise auf die Sekundseufzer in Abschnitt X, Takt 2, die eine direkte Fortsetzung der Überleitung darstellen. Dazu wird das Schlagwerk einbezogen, dessen Klangfarben durch den verzahnten Einsatz von Triangel, Becken und großer Trommel voll ausgeschöpft werden. Gleichzeitig tritt dadurch eine unterschwellige Spannung ein. Einprägsam sind auch die durch Fagott, Bässe, Glockenspiel und Querflöte solistisch hervorgehobenen Motivzellen in Abschnitt Z, die an die Begleitung des Nebenthemas im ersten Satz erinnern. Auf Grund ihrer kontrastierenden Klangfarbe und Lage, sowie der synkopisch-monotonen Clusterbegleitung erhält diese Stelle einen entrückten, unwirklichen und gar drohenden Charakter.

In auffallendem Kontrast dazu steht dagegen die Wiederaufnahme der Reihenstruktur (Abschnitt B_2). Unter der Abschnittsbezeichnung „Bewegter“ entfaltet sich, hervorgerufen durch das sukzessive Auftreten beider Tonfolgen im *fortissimo* in mehreren Einzelstimmen, eine gesteigerte Klanglichkeit, verbunden mit einem eindringlichen, flehenden Gestus. Letzterer findet sich auch in der Spielanweisung *molto espressivo* wieder. Zusätzliche Intensivierung erfährt das Klanggeschehen in Folge kanonischer Stimmführung und Aufteilung der Phrase auf zwei Instrumentengruppen, der nun polyphonen, z.T. wellenförmigen Begleitung und eines in beide Richtungen gesteigerten Ambitus. Extreme werden diesbezüglich besonders gegen Ende des Satzes angesteuert: Tatsächlich steigen die Violinen bis zu den höchsten Tönen des gesamten Stücks auf, was angesichts des *tremolo*-Spiels im dreifachen *forte* wie ein Schrei wirkt. In einer düsteren Seufzermotiv-Beantwortung der tiefen Streicher klingt der Satz aus.

Arnold Schönberg verbindet den Begriff einer „faßlichen Form“ in seinen Grundlagen der musikalischen Komposition vor allem mit den Schlagworten „Logik“ und „Zusammenhang“. Letzteres ist im Sinne musikalischer Verwandtschaft („Ähnlichkeit“) zu verstehen.[228] Diesen sind wiederum die Formulierungen „Einschränkung der Abwechslung“[229], „Wiederholung, Kontrolle von Variation, Begrenzung und Unterteilung“[230] zugeordnet. In der *Sinfonischen*

[228] Vgl. Schönberg, S. 120f.
[229] Ebenda, S. 20.
[230] Ebenda, S. 31.

Fantasie erschließt sich Schönbergsche Fasslichkeit jedoch nicht allein über motivisch-thematische Zusammenhänge, sondern maßgeblich auch über die Instrumentierung, und damit über Klangfarbe. Dies wird an der Behandlung von Akkord- und Reihenstrukturen besonders deutlich: Während der Akkordklang (ob vollständig oder in reduzierter Form als Fünftoncluster) fast ausschließlich an das Streichertutti gekoppelt ist, findet man die Reihengestalt sowie deren Ableitungen vorzugsweise in den Flötenstimmen. Ein Auftauchen des melodischen Grundthemas in den übrigen Bläsern kann, wie bereits am zweiten Satz verdeutlicht, als klangliche Variation gesehen werden.

Hinsichtlich der Instrumentierung nimmt das Schlagwerk eine Sonderstellung in diesem Werk ein. Seine Funktion beruht zum einen auf einer Erweiterung der Farbigkeit (z.B. im zweiten Satz), andererseits wird es als ein gliedernder Faktor eingesetzt und trägt damit in entschiedener Weise zur Ausprägung von Fasslichkeit innerhalb des Stücks bei. Dabei sei in erster Linie auf die verbindenden Schlagzeugintermezzi zwischen den Sätzen verwiesen, welche dem Hörer durch eine Drosselung des musikalischen Geschehens signalisieren und ihn anschließend analog einer Ausblende langsam aus der thematischen Handlung hinausführen. Gliedernde Eigenschaft haben auch die initialisierenden Impulse von Pauke, kleiner Trommel, Frustra und Peitsche zu Beginn des Stücks, da sie dem Hörer die vier- bzw. achttaktige Periodeneinteilung des Hauptthemas verdeutlichen. Als Klangfarbe wird das Schlagwerk zudem streckenweise eingesetzt, um kleinere, kontrastierende Episoden innerhalb der Satzabschnitte fassbar zu machen. Beispielhaft hierfür ist die gemeinsame Phrasierung von Blechbläsern und Pauken (Abschnitt G, Takte 1-4 und Abschnitt H, Takte 1-4) in der Exposition des ersten Satzes, welche im Wechsel mit Melodieversatzstücken der Holzbläser erklingt.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen erscheint gerade der Finalsatz höchst bemerkenswert, da sich im Einzelnen die bereits beschriebenen Gestaltungsmittel feststellen lassen, sich bezüglich der Großform jedoch Brüche und Kontraste vollziehen, die sich durch die gebräuchlichen Analyse-Bezeichnungen „Rondo“ oder „Sonatenrondo“ nur unzureichend erklären lassen. Vordergründig beginnt der Satz mit einem sechstaktigen Thema in den Flöten, dessen Grundmotiv von den ersten drei Tönen der Ausgangsreihe abgeleitet ist und das seine Initialzündung aus den Sechzehntelanläufen der Streicher in den Überleitungstakten erhält. Sein tänzerischer Charakter ergibt sich aus dem taktweisen

Übergang vom $^{3}/_{4}$ in den $^{4}/_{4}$ Takt, sowie den daraus resultierenden Schwerpunktverlagerungen der Melodie. Daran (Abschnitt D_1, Takt 15ff.) schließt sich ein lockerer Teil an, in dem das Rondothema, begleitet von dissonanten Blechbläsereinwürfen, in kontrastierendem Wechsel zwischen tiefer (Bässe und Posaunen) und hoher (Holzbläser) Lage verarbeitet wird, bevor es ein weiteres Mal in „fester" Form in den mittleren und hohen Streicherlagen erklingt.

Mit Abschluss des Themas (Abschnitt F_1, Takt 7) kündigt sich ein, für das Stück vollkommen neues, im Zusammenhang der vorliegenden Analysen dennoch vertrautes Motiv an. Die Akkordrepetition, die synkopiert und fast ausschließlich in den Hörnern, Trompeten und Posaunen erscheint, hat unüberhörbare Ähnlichkeit mit dem Anfangsakkord der *Blechbläsermusik*. Diese ergibt sich nicht allein aus der Übereinstimmung von kompakt-„blockhafter" Form, Rhythmik und Besetzung, sondern zeichnet sich auch im angedeuteten *sforzato* (Rückgang vom *forte* ins *mezzoforte*) und dem anschließenden *Crescendo* ab. Außerdem steht die Intervallkonstellation in den Hörnern beinahe gänzlich in Einklang mit jener der vier Trompetenstimmen und ersten Hornstimme des Vorgängerstücks.

Nach einer Art Engführung mit Motivüberresten des Rondothemas bricht das Akkordmotiv abermals über den Satz herein (Abschnitt H_1), doch nun vollständig zwölftönig und von den Streichern vorgetragen als Sequenz des Hauptthemas aus der Exposition. Wie deutlich auch diese Stelle mit dem Beginn der *Blechbläsermusik* korrespondiert, zeigt die nur zwei Zählzeiten später einsetzende Paukenbegleitung. Sie lässt sich leicht als Anspielung und Verweis auf das freie Paukenmotiv begreifen.

Der Fortgang des Satzes bestimmt sich auch im Weiteren aus der Interaktion zwischen Satzthema und Zwölftonmotiv. Dies geschieht im folgenden Teil vor allem durch Verzahnung von Akkordgestalt und freien Melodiefortspinnungen des Rondomotivs in den Bläserstimmen (Abschnitt I_1). Die Zusammenführung von akkordischen und melodischen Strukturen geht mit einer allmählichen Steigerung einher, die sich in schrittweisen Aufwärtsrückungen des Akkords, seinem wechselweisen Erscheinen in Streichern und Bläsern, und einer immer „wilderen", nun von Sprüngen und freien Motivumkehrungen gekennzeichneten Melodiegestaltung in immer höheren Lagen abzeichnet (Abschnitt K_1). Nach einem kurzen retardierenden Moment wird mit der Synthese von Zwölftonakkord und Rondomotiv der Höhepunkt dieses organischen Prozesses erreicht (Abschnitt N_1, Takt 1f.).

Dieser manifestiert sich in einem, dynamisch nicht mehr zu übertreffenden Orchestertutti und in der Intonation eines *Synthesemotivs*, dessen Gestalt sich einerseits als pointierte Zuspitzung der musikalischen Vorgänge aus dem vorangegangenen Teil auffassen lässt. Andererseits lassen sich die Intervalle der großen Sekunde, kleinen Terz und der Tritonus-Sprung ebenso gut auf die Klangkonstellation des ersten Teiltonakkords aus dem Hauptthema des ersten Satzes beziehen. Der durchschlagende *Drive* dieser viertönigen Figur entspringt aus der zweimaligen, synkopischen Überbindung und der nachfedernden Wirkung der jeweils folgenden Tonrepetition. Bei näherer Betrachtung lässt sich zudem wiederum eine frappierende Ähnlichkeit zum Paukenmotiv der *Blechbläsermusik* feststellen. Dies resultiert aus dem auftaktigen, synkopierten Rhythmus, der z. T. identischen Intervallabfolge (aufsteigende kleine Terz!) und wird nicht zuletzt durch die ebenfalls einsetzende Paukenstimme zusätzlich unterstrichen.

Welche Wucht und Gravitationskraft diesem Höhepunkt innewohnt, wird in der Tatsache deutlich, dass die Takte einer Wiederholung bedürfen und erst mit dem dritten Ansetzen des Tuttiklangs eine Beruhigung einsetzt. Dieses allmähliche Abebben vollzieht sich in Sekundabwärtsgängen des, auf seine synkopierte Tonrepetition reduzierten Synthesemotivs, welche erst nach 38 Takten in retardierendem *pianissimo* auslaufen. Dass in Abschnitt P_1, Takt 13 eindeutig der Abschluss dieses musikalischen Abschnitts erreicht ist, wird durch Fermate, abflauenden Bongorhythmus und zusätzlich im Notenbild durch den Doppelstrich bestätigt. Angesichts der Länge und Impulsivität dieser musikalischen „Entgleisung“ und der deutlichen Zäsur ist es indes nicht erstaunlich, dass die Rückführung zum ursprünglichen Rondocharakter immerhin 24 Takte in Anspruch nimmt. Letztere steht weiterhin in denkbar großem Kontrast zum vorhergehenden Teil, indem nun einzelne Solostimmen die abgespaltene kleine Terz aufwärts als „Überrest“ des Synthesemotivs reminiszenzartig intonieren. Vor allem durch den Dialog versetzter Terzen zwischen Oboe und Englischhorn und die dazugehörige Trauermarsch-Begleitung der kleinen Trommel[231] gewinnt dieser Abschnitt einen klagenden, schmerzlichen, rückwärtsgewandten Charakter. Interessanterweise wirkt auch deshalb die darauffolgende, zum satzverbindenden Überleitungsteil analoge Passage weniger als Auftakt einer Reprise, denn als Vorbereitung für einen Neubeginn.

[231] Vgl. die Begleitung des zweiten Satzes in den Bässen.

Dieser Eindruck scheint sich auch für die Wiederaufnahme des Themas fortzusetzen. Zwar wird das Rondo in erstaunlicher Übereinstimmung mit dem Beginn wiederholt, verarbeitet und durch die klanglich gesteigerte Wiedergabe in Flöten, Klarinetten und Violinen zusätzlich bekräftigt. In Form der punktierten Akkordblöcke in den Violinen zeigt sich jedoch, dass sich durch den vormaligen „Ausbruch" musikalische Konsequenzen ergeben haben, die nicht so einfach „überspielt" werden können. Auch eine gesteigerte Wiederherstellung des Rondocharakters in Imitation der Anfangstakte kann darüber nicht hinwegtäuschen. So tritt wiederum der synkopierte Zwölftonakkord im *fortissimo* in Erscheinung (Abschnitt T_1, Takt 1f.), dem sich ein erneuter Spannungsaufbau anschließt. Dass die musikalische Entwicklung jedoch diesmal in eine andere Richtung verläuft, verrät sich einerseits auf Detailebene durch das verdeckte Auftauchen der vier ersten Töne der Zwölftonreihe (Abschnitt U_1, Takt 2) welche nun in den Akkordaufbau integriert sind, andererseits, in der Großform, durch das Ausbleiben des *Synthesemotivs*. Stattdessen kumuliert das musikalische Geschehen in Tonrepetitionen und rhythmischen Verdichtungen, um anschließend im gemäßigten *forte* in eine finale Exposition der Reihengestalt zu münden. Obgleich keine Kadenzstrukturen vorhanden sind, trifft es doch den Kern der Sache, an dieser Stelle von einem Trugschluss zu sprechen.

Das erneute Auftreten der beiden Reihen scheint indes kein ernstgemeintes Lösungsangebot für den Abschluss des Stückes darzustellen, sondern lediglich ein Intermezzo. Dies offenbart sich etwa in der Spielbezeichnung „Etwas drängend", welche mit einer kurzatmig wirkenden, zweitaktigen Phrasierung einhergeht. Ebenso bezeichnend für den Charakter dieses Abschnittes ist die rhythmische Entkernung der Ursprungsgestalt. Die Reduzierung auf halbe und Viertelnoten sowie die gleichförmige Akzentuierung rufen den Eindruck dumpfen Schreitens hervor. Fast scheint es als würde durch Phrasierung und Rhythmik der Eindruck eines möglicherweise hymnisch-apotheotischen Gestus bewusst konterkariert.

Der tatsächliche Abschluss des Stücks tritt erst nach einer Wiederholung des Spannungsaufbaus (Abschnitt V_1) und zwei weiteren, beschleunigten Stretta-Anläufen ein. Nach einem letztmaligen, von dissonanten, synkopischen Cluster-Einwürfen der Blechbläser und Pauken durchbrochenen Erklingen der Reihenstruktur und raschem Akkordaufbau erschallt ein „*strahlendes*"[232], dreitöniges Trompetensignal (Abschnitt A2, Takt 1ff.). Es lässt

[232] Vgl. Spielanweisung in der Partitur, S. 88.

sich aus den ersten drei Tönen des Grundakkords ableiten, dessen latent pentatonische Intervallstruktur nun offen hörbar zu Tage tritt. Dieses Motiv zeichnet sich durch überraschende melodische Eingängigkeit und Ursprünglichkeit aus. Zugleich hebt es sich markant von den Clustereinschüben der Blechbläser zuvor (Abschnitt Y_1) ab, auf die es rhythmisch Bezug nimmt. Die vom Trompetensolo ausgehende Wirkung beschreibt der Komponist selbst als eine „Befreiung" von „ganz elementare[r] Wucht":

„Es ist […] wie ein Sieg. Auf jeden Fall steht es dort, wo man stets den Dur-Dreiklang gesetzt hat. […] Da war ich richtig froh, als ich das gefunden habe, weil diese Diatonik, die hier drin steckt, diese Pentatonik ein uraltes Prinzip ist gegenüber dem Zwölftonakkord. […] Das ganze zwölftönige Komponieren wird plötzlich beschlossen mit etwas ganz Elementarem."[233]

Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich durch eine zweimalige Wiederholung des Signalmotivs. An dieser Stelle tritt nun eine zweite, um eine Viertel später einsetzende, imitierende Trompetenstimme wie ein Echo der ersten hinzu. In der versetzten und diminuierten Spielweise, welche die erste Stimme ergänzt, klingen Assoziationen an Raum und Weite an: etwa an Rufe im Gebirge, die in verkürzter Form von den Felswänden widerhallen.[234]

Insgesamt lässt sich feststellen, dass vor dem Hintergrund des konflikthaften, letzten Satzes vor allem die akkordische Struktur als Zwölftontotale entscheidend an Aussagekraft gewinnt. Man kann wie in der *Bläsermusik* von einer Art Leitmotiv sprechen, welches sich durch das Stück zieht. Dahingehend scheint auch die Äußerung des Komponisten zu passen, er habe hinsichtlich des Beginns des Stücks erst die „irrisierenden schnellen [Kang]flächen" geschrieben „und dann die Reihe dazu erfunden". Beide Bezugssysteme, Reihenstrukturen und vertikale Zwölftönigkeit, bilden ferner eine Art motivischen Steinbruchs, von dem sich während des musikalischen Fortgangs neue Motive abspalten und zu eigenständigen Themen fortspinnen. Die gesamte motivisch-thematische Entwicklung ist weiterhin dem Formprinzip der Fasslichkeit unterworfen. Darin, und in der konsequenten Strukturierung von festen Themen- und lockeren Durchführungsabschnitten spiegelt sich im Wesentlichen der Einfluss Arnold Schönbergs wider.

[233] Weiss im Gespräch mit der Autorin vom 2.9.2013.

[234] Dass diese gedankliche Verbindung nicht zu weit hergeholt ist, zeigt ein Vergleich mit dem Refrain des afroamerikanischen Spiritual „Go, tell it on the mountain…" („Geh, ruf es vom Berg"): Tatsächlich lässt sich hinsichtlich der, mit den Worten „on the mountain" unterlegten Gesangsphrase eine erstaunliche Übereinstimmung des Melodieverlaufs feststellen. 1964 entstand ein deutscher Text zu der Gospelmelodie, der unter dem Titel „Komm', sag es allen weiter" als Liednummer 225 in den 1990er Jahren Eingang in das Evangelische Gesangbuch gefunden hat.

Gleichermaßen lässt sich im Stück eine grundsätzliche Orientierung an Techniken der (zwölftönigen) Klanggestaltung Witold Lutosławskis nachweisen. Diese treten zwar nicht so offensichtlich wie in der *Blechbläsermusik* hervor und sind auch für die Ausbildung des formalen Aufbaus von untergeordneter Bedeutung, tragen jedoch maßgeblich zu einer gesteigerten Klanglichkeit bei. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Organisation der Zwölftonklangflächen und die wechselweise Anordnung von Stimmbündeln ähnlicher Klangfarbe in den lockeren Abschnitten, die vergleichbar mit aleatorischen Passagen eine Klang-/Rhythmusauffächerung der exponierten Motivzellen bewirken.

4.3. Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug (1975/76)

Das 1975/76 entstandene Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug ist formal als ein Auftragswerk der Staatskapelle Dresden anzusehen, wurde jedoch speziell für den befreundeten Pianisten und Organisten Amadeus Webersinke geschrieben und ist diesem zugleich gewidmet. Mit Webersinke als Solisten kam das Stück am 6./7. Januar 1977 im 6. Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter Leitung von Siegfried Kurz zur Uraufführung.[235] Das zweite dieser Konzerte wurde von Radio DDR für die Sendung „Dresdner Abende“ aufgezeichnet.[236] Eine Folgeaufführung fand 1981 im Volkstheater Rostock, ebenfalls mit Amadeus Webersinke als Solisten, statt.[237]

Das Konzert ist klassisch dreisätzig gegliedert, wobei die Sätze ebenso nahtlos ineinander übergehen wie in der *Sinfonischen Fantasie*. Überdies basiert es auf der, bereits aus dem Vorgängerstück bekannten Satzfolge und -form (Sonatenhauptsatz – A-B-A^{I}-Form – Rondo). Grundlegende Bedeutung für Werkaussage und -charakter besitzt die Intonation der mittelalterlichen Antiphon „Media vita in morte sumus“ (nach Lutherscher Übersetzung: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“), die jäh über den beschwingten Rondobeginn des Finalsatzes hereinbricht. Die Einbeziehung eines Vanitas-Chorals in das Stück ist nicht zufällig, sondern eng mit einem persönlichen Schicksalsschlag in dieser Zeit verbunden. Weiss hatte den ersten und zweiten Satz des Konzerts bereits fertiggestellt und

[235] Programmheft zum 6. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden, 6./7.1.1977 im Kulturpalast, Archivmaterial in: MIZ-Archiv, Sign. A22.222 (Sinfonik), Ordner-Nr. 146, Weis-Wez.
[236] Ebenda.
[237] Programmheft „Musik in der Universitätskirche 24. Konzert“, 10.10.1981 im Staatstheater Rostock, Archivmaterial in: MIZ-Archiv, Sign. A22.222 (Sinfonik), Ordner-Nr. 146, Weis-Wez.

gerade die Arbeit an dem dritten Satz begonnen, als ihn die Nachricht vom unerwarteten Tod seiner Schwester traf.[238] In der Vertonung des Chorals und seiner konfliktreichen Einbettung im eigentlich heiter angelegten Finalsatz spiegeln sich Verarbeitung und Überwindung von Trauer- und Ohnmachtsgefühlen wider. Damit strahlt der letzte Satz zurück auf die beiden vorangegangenen, ebenfalls an Spannung reichen Teile – ja er verleiht ihnen schließlich *ex post* an zusätzlicher Tiefe und Gewicht.

Wie schon in der *Bläsermusik* und *Fantasie* finden sich die musikalischen Grundgedanken am Beginn des Stücks, in den allerersten Takten. Eröffnet durch einen *fortissimo*-Akzentimpuls erklingt der bereits vertraute, schreiartig-dissonante Klang des synkopisch hereinbrechenden Orgel-Akkords. Obwohl an dieser Stelle deutliche Bezüge zur *Bläsermusik* aufscheinen, handelt es sich bei dem in den ersten beiden Takten exponierten Motiv nicht um einen Zwölftonakkord, sondern um einen zehntönigen Cluster, dessen Tonvorrat sich aus einer lydischen Skala in der linken und einer verminderten (lokrischen) in der rechten Hand zusammensetzt. Der Hörer wird diesmal ohne vorbereitendes *Crescendo* direkt mit dem dynamisch-klanglichen Extrem der Clustergestalt konfrontiert. Daran schließt sich im zweiten Takt unmittelbar ein Dreitonmotiv an, welches angesichts ähnlicher Intervallabfolgen – ablesbar zudem an seiner Erweiterung durch den Sextsprung abwärts im vierten und zwölften Takt – mit dem freien *Paukenmotiv* der *Bläsermusik* und folglich auch mit dem *Synthesemotiv* der *Fantasie* zu korrespondieren scheint. Bei Cluster- und Dreitonmotiv handelt es sich um die beiden Leitmotive des Konzerts, die auch im Finalsatz eine große Rolle spielen.

In den ersten sechs Takten des Stücks treten daneben weitere Motivzellen sukzessive in deutlich voneinander abgesetzten, zweitaktigen Phrasen in Erscheinung. Dazu gehören die mit Quintklängen als Komplementärintervall kombinierten, aufsteigend-ostinaten Quarten (Takte 3f.), sowie die schrittweise Erweiterung des Dreitonmotivs durch Ergänzung der fallenden (klingenden) Sexte und anschließenden Fortspinnung zum *B-A-C-H*-Motiv, welches im sechsten Takt zum ersten Mal flüchtig als Sechzehntelaufgang erscheint. Vor allem in den Takten 4-6, aber auch schon zuvor in den Takten 1-4 (Manualstimmen), springt eine nahezu spiegelsymmetrische Anordnung der Töne ins Auge. Zugleich bergen die Anfangstakte – ausgenommen die ersten beiden, in denen sich nur 11 verschiedene Töne finden – ähnlich

[238] Weiss im Gespräch mit der Autorin vom 19.6.2013.

wie in der *Sinfonischen Fantasie*, Zwölftonkomplexe, die sich gleichermaßen aus horizontalen und vertikalen Strukturen zusammensetzen. Zwölftönigkeit wird jedoch im weiteren Verlauf nicht orthodox weiterverfolgt, geschweige denn an einer strengen Abfolge aller Töne festgehalten.

Nicht nur in den ersten Takten, sondern auch in der Fortsetzung des ersten Themas lässt sich eine transparente Stimmführung erkennen. Dazu trägt die Aufrechterhaltung der Phrasenstruktur bei, die durch die dreimaligen Sechzehntel-Anläufe gekennzeichnet ist, jedoch durch einen vom Dreitonmotiv abgespaltenen Seufzer, welcher als Scharnier fungiert, zusammengehalten und zu einer sich bis Takt 10 fortsetzenden Steigerung geführt wird. Besondere Bedeutung erhalten in dieser Hinsicht die Takte 11-13, da sie auf Grund der verdichteten, zugespitzten Wiederholung des Anfangsmotivkomplexe (Clustermotiv, aufsteigende Quarten, latent durchscheinende Quinten, um das erweiterte Dreitonmotiv bereicherte Sequenz analog zu Takt 4f.) wie Bestätigung, musikalische Zusammenfassung und Quintessenz zugleich wirken. Dieser Effekt wird nicht zuletzt auch durch das erstmalige Einsetzen der Streicher in den folgenden beiden Takten hervorgerufen und verstärkt, da diese in Gestalt eines frei metrisch organisierten, dem Durchführungsteil aus dem ersten Satz der *Sinfonischen Fantasie* stark ähnelnden Zwölftontuttis erklingen. Die schillernde, schwirrende Klangfläche steht in schroffem Kontrast zum fest durchstrukturierten Beginn und markiert damit einen deutlich hörbaren Einschnitt. Zugleich kommt sie einer subtilen Ausblende gleich, welche den Höreindruck der vorausgegangenen Takte langsam verwischt, jedoch mangels exakt fassbarer, melodischer Strukturen nicht gänzlich zu überlagern im Stande ist. Insgesamt lässt sich an den ersten 15 Takten des Stücks bereits eindrucksvoll nachvollziehen, welch großes Anliegen die hörbare Begreifbarkeit des musikalischen Ausgangsmaterials für Manfred Weiss gewesen ist.

Das Ringen um größtmögliche Fasslichkeit angesichts eines komplexen musikalischen Gefüges spiegelt sich in der Gestaltung des gesamten ersten Satzes wider. Wahrnehmbar und ablesbar ist dies an der Art und Weise, wie die folgenden großen gedanklichen Abschnitte sich vom Beginn ableiten lassen und zugleich immer unverkennbar auf diesen rekurrieren. Das kurze lyrische Seitenthema etwa bildet sich aus der Umkehrung des um die Sexte erweiterten Dreitonmotivs, welches nun jeweils um drei fallende große Septimen ergänzt, im Vorder- und Nachsatz erscheint. Damit hebt sich der zweite Themenkomplex

zugleich trotz aller Gesanglichkeit entscheidend von dem viel freier geformten zweiten Thema der *Sinfonischen Fantasie* ab.

In der Durchführung, einer dreiteiligen Variation, die auf der zunehmenden Liquidation des Themenmaterials basiert, steht die schrittweise Verarbeitung des Clustermotivs im Mittelpunkt. Einerseits wird es mit den übrigen, nun als ostinate Begleitfiguren wiederkehrenden Themensegmenten kombiniert. Dies geschieht vor allem im ersten und längsten Variationsabschnitt, in welchem die zunächst sukzessive exponierten Ostinati der aufsteigenden Quarten, großen Septimsprünge (aus dem zweiten Thema), sowie des Quint-Begleitmotivs aus Takt 5f. ab Takt 97 schließlich als Engführung in Erscheinung treten. Die zunehmende Verdichtung äußert sich in der synkopischen und vom Schlagwerk dominierten Überlagerung der Motive. Sie kumulieren in Takt 105 in den, erstmalig zum vollständigen Zwölftonakkord erweiterten Cluster.

Andererseits ist das Clustermotiv selbst zahlreichen Modifizierungen unterworfen. Es erscheint nun aufgespalten auf seine zwei Teilcluster, die von einander losgelöst erklingen und erst am Ende von Teilabschnitten quasi kadenziell zusammengeführt werden. Dazu gehören veränderte Oktavenlagen, Sequenzierungen, auf- und abwärtsgeführte Sechzehntelanläufe, die an jene des Mittelsatzes in der *Blechbläsermusik* erinnern, Stimmlagenvertauschung und vor allem die wechselseitige, rhythmische Verzahnung und synkopische Überlagerung der gegeneinander gesetzten Teilcluster. Dadurch entstehen jazzartige Anklänge, welche dem Durchführungsteil einen beschwingten, energiegeladenen Ausdruck verleihen. Entscheidend für den hohen Wiedererkennungswert ist, dass trotz rhythmischer Auflockerungen und gradueller Veränderungen der Wesenskern des Clusters, nämlich seine beiden charakteristischen Skalen und die daraus resultierenden, vertikalen und horizontalen Intervallverhältnisse unangetastet bleiben. Gerade unter dem Gesichtspunkt der verschiedenen Begleitmotivkonstellationen erscheint es deshalb, als würde in der Durchführung ein und dieselbe musikalische Figur aus wechselnden Perspektiven beleuchtet.

Die unterschiedliche Wahrnehmung des Clustermotivs im ersten Satz lässt sich weiterhin auf die facettenreiche Gestaltung der Instrumentation zurückführen. Demnach wird der Cluster nach seiner anfänglichen Exposition in der Orgel als nächstes, gleichsam einer variierten Wiederholung des Themas im *tremolo* des Streichertuttis (Takt 24) wiederholt. In der

Durchführung setzt Weiss für die subtile klangliche Ausgestaltung des Clusters schließlich die Klangfarben der Orgel ein: Jeder Teilabschnitt ist mit einer höchst ausdifferenzierten Angabe der Registerkombinationen versehen; die klangliche Variationsbreite des Instruments wird voll ausgeschöpft und damit der Charakter einer Durchführung unterstrichen.

Es lässt sich ferner feststellen, dass solistische Orgelpassagen den ersten Satz ungewöhnlich stark dominieren. Sie treten eben an jenen Stellen auf, wo feste Themenstrukturen exponiert werden und die Verarbeitung des musikalischen Leitgedankens, des Clusters im Zentrum steht. Letzteres zeigt sich vor allem im Mittelteil sehr deutlich, in dem Schlagzeug und Streicher erst nach und nach hinzufinden. Die Streicher bilden insofern einen Kontrast zum Soloinstrument, da sie ausschließlich im Zusammenhang mit lockerem Satzgefüge wie Überleitungen, und als gliedernde aleatorische Klangfläche zwischen den Variationsabschnitten der Durchführung erklingen. Sie treten überhaupt nur an einer Stelle – in der Exposition (Takte 48-61), wo sie die Krebs-Wiederholung des zweiten Themas intonieren – mit der Orgel in einen offensichtlichen Dialog.

Der zweite Satz lässt sich in mehrerlei Hinsicht als eine Art Spiegelung des ersten auffassen. Vordergründig zeigt sich dies bereits in der Tatsache, dass das Verhältnis der Einsätze von Soloinstrument und Orchester mit dem achttaktigen Streicherthema zu Beginn des zweiten Satzes und der erwidernden, ebenfalls acht Takte währenden thematischen Fortspinnung durch die Orgel relativiert wird. Weiterhin tritt das zwölftönige Hauptthema als eine Spiegelung der Takte 132f. und 137f. aus der Orgelkadenz in Erscheinung. Dies schlägt sich nicht nur in der Instrumentierung nieder, die sich nun auf Streicher und Schlagwerk aufteilt, sondern auch in der Binnenstruktur von Cluster und Quintsprung-Begleitung. Der Akkord setzt sich nun aus der Umkehrung der Skalenintervalle zusammen: aus lydisch wird phrygisch, aus dem verminderten Intervallraum ein Quartcluster. Auch die Begleitung in Glockenspiel und Xylophon verhält sich insofern „verkehrt“, als sie nun erstens in horizontaler Umkehrung, zweitens sukzessive statt simultan zum Cluster, und drittens in vertauschter Stimmlage – also nicht mehr, wie noch in der Orgelkadenz des ersten Satzes im Bass, sondern in hoher, exponierter Lage – erklingt.

Die strukturelle Spiegelung geht außerdem mit einer Inversion des Klangcharakters einher. Statt dynamischer Jazzrhythmen legt sich, bewirkt durch das gedämpfte Streichertutti und die homophonen Tonrepetitionen, aus denen sich in Takt 171 die Intonation der kleinen Terz

herausschält, eine bleierne Schwere über das Thema des zweiten Satzes. Aus dem wiederholten kontrastierenden Wechsel von weichem *espressivo*-Klang der Streicher und kaltem, metallischen Klang der begleitenden hohlen Quinten zeichnet sich zudem ein schmerzliches, gedrücktes Klangbild ab. Dieser Charakter wird ab Takt 176ff. durch das fahle Timbre der ausgewählten Orgelregister, sowie der dazu passenden monotonen Begleitung aus leeren Quinten und Sekundreibungen verstärkt. In ihrer Analyse des Orgelkonzerts von 1996 hat Frauke Grimmer darauf hingewiesen, dass das Adagio, obwohl „*vor dem Tod der Schwester komponiert*“, „*depressiv gefärbte Trauermusik*“ sei, die das „*schmerzliche Ereignis vorauszudeuten*“ scheine.[239]

Das Klangkolorit des langsamen Teils ist im Orgelkonzert jedoch auch Veränderungen unterworfen, welche sich eindeutig aus einem unterschwelligen Konflikt auf struktureller, also motivisch-thematischer Ebene ableiten lassen. Dieser bahnt sich in dem kontrastiven, solistischen Mittelteil (Takte 204-214) an, welcher mit seinen Triolenketten und der Intonation des *B-A-C-H*-Motivs (Takte 209f.) auf die Orgelkadenz des ersten Satzes verweist. Der Eindruck einer Antithese bestätigt sich durch das, einer klassischen Kadenz ähnelnde Erklingen des mit Akzenten versehenen, ungespiegelten Ausgangsclustermotivs (aus den Kadenztakten 132f bzw. 137f.) am Schluss des Abschnitts. In der Reprise setzen sich die Spannungen fort, indem nun das Clusterthema mit melodischen Überresten des Orgelsolos konfrontiert wird. Die latente Subversivität, die dem Aufeinandertreffen von statischen und dynamischen Strukturen innewohnt, erfährt der Hörer gleichsam in der Zuspitzung der Klangkontraste: den nun mit Dämpfer aufspielenden, umso weicher wirkenden Streichern, der potenzierten Härte von hölzernem Xylophon und metallenem Glockenspiel, sowie den, trotz *Pianissimos* durchdringenden (ab Takt 219: „scharfen“) Einwürfen der Orgel. Ebenso geht mit klanglicher Steigerung (beispielsweise Oktavierungen im Schlagwerk, Takt 216) eine rhythmische und dynamische Verdichtung einher. Der Schluss ab Takt 222 bringt jedoch keine Lösung, und dies gleich in doppelter Hinsicht: Weder hebt sich die Monotonie und resignative Gedämpftheit des Trauermarsches auf, noch erklingt am Ende das erlösende Ursprungsclustermotiv. Es wird weiterhin deutlich, dass strukturelle Verzahnungen und ein gesteigerter klanglicher Ausdruck im langsamen Satz noch stärker als im ersten ineinander greifen.

[239] Frauke Grimmer, „Bewältigt–unbewältigt. Neue Musik im Zeichen kritischer Lebensereignisse“, in: *Musik und Bildung*, 2/1996, S. 30.

Erst vor dem Hintergrund von Exposition, gradueller Verarbeitung und Spiegelung der zentralen Motivik, sowie eines gesteigerten klanglichen Ausdrucks lässt sich die Tragweite und Überzeugungskraft des Finalsatzes absehen. In dessen Mittelpunkt steht die eingangs bereits erwähnte Vertonung der Choralsentenz „Media in vita“. Ihre Botschaft ist die Anrufung göttlichen Beistands angesichts unmittelbar erfahrener Vergänglichkeit der menschlichen Existenz auf Erden:

„Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod umfangen.
Wer ist, der uns Hilfe bringt,
daß wir Gnade erlangen?
Das bist du, Herr, alleine.
Uns reuet unsre Missetat,
die dich, Herr, erzürnet hat.

Heiliger Herre Gott,
heiliger starker Gott,
heiliger barmherziger Heiland,
du ewiger Gott:
laß uns nicht versinken
in des bittern Todes Not.
Kyrieleison.“

Dabei beginnt der Satz zunächst sehr lebhaft mit einem, die Erwartungen steigernden Paukenostinato und anschließenden tonalen Terz-Aufschwüngen der Streicher. Doch bereits in den Beantwortungen der Orgel deutet sich in Form der Sekundreibungen (Takt 249f.), in Gestalt des dissonant-querstehenden (weil überbundenen) Akkords (Takt 256f.) und des durch einen $^{4}/_{8}$-Takt unterbrochenen Metrums (Takt 258) eine konflikthafte Gespanntheit an, welche das Rondothema nach einem eher lyrischen Orgelintermezzo und dem dritten Anlauf der Streicher (Takt 303ff.) schließlich gänzlich zum Stocken bringt. Dort, in Takt 318, ertönt erstmals das Clustermotiv. Damit leitet Weiss über in den Choral, der nun vollständig in der Orgelstimme exponiert erklingt. Zum Eintritt der Melodie schreibt Grimmer: „Die eigenwillige Rhythmisierung, die Übertragung auf den 3/8 Takt, die Anhäufung von Synkopen und das rasche Zeitmaß vermitteln eine eigentümliche Dialektik von Unerbittlichkeit und innerem Gehetzt-Sein.“[240] Weiterhin unterstreichen die gegeneinander geführten Duolen und Achtel der Orgel- und Streicherbegleitung mit ihrer Seufzermotivik in den folgenden Takten (ab Takt 356ff.) diese Wirkung. Dabei verdichtet sich die

[240] Grimmer, S. 30.

Streicherbegleitung immer mehr, was in Takt 403ff. zu einer kanonischen Verflechtung von Orgel und Streichern auf den Worten „Heiliger Herre Gott / Heiliger starker Gott“ führt und schlussendlich in die Lobpreisung im Tutti-Unisono gipfelt. Den Abschluss dieses Teils bildet das mit dem Klang der Röhrenglocken untermalte „Kyrie“ im dreifachen *forte*.

In einem zweiten Anlauf, und nach einer kurzen Wiederkehr des Rondothemas werden die beiden ersten Zeilen des Chorals im dreifachen Kanon geführt. Diese bilden somit das Herzstück der musikalischen Verarbeitung. Während die Melodie des „Mitten wir im Leben sind“ aus der Tiefe der Bässe aufsteigt und die Streicherstimmen nach oben hin durchwandert, kehrt sich im zweiten Teil, nach dem Einsetzen von Dux und Comes in der Orgel die Reihenfolge um. Eine noch tiefgreifendere Spiegelung kommt jedoch in dem Verhältnis von Rondothema und Choralmelodie zum Vorschein. Tatsächlich erklingt in den Aufschwüngen der Streicher (Takte 252ff.) der Krebs zu der, dem Wort „umfangen“ unterlegten Tonfolge. Dass dies kein Zufall ist, wird durch das lyrische Orgelfugato (Takte 269ff.) und die korrespondierende Streicherbegleitung deutlich, welche dem Hörer jene Abfolge noch einmal in Erinnerung rufen, bevor das Choralthema zum ersten Mal erscheint. Die Spiegelungen setzen sich dabei noch fort: Während die ersten acht Takte (ab Takt 269) in beiden Hauptstimmen im phrygischen Modus auf dem Grundton *g* erklingen, findet daran anschließend ein achttaktiger Wechsel zu lydisch auf *ges* statt. Somit schwingt gleichsam latent der lydische Teilakkord des Ursprungsclustermotivs mit. Die Skalentöne des zweiten, verminderten Teilakkords finden sich zur gleichen Zeit in den begleitenden Streicherstimmen wieder. Zu guter Letzt – dies darf nicht vergessen werden – handelt sich bei dem erwähnten, in den Takten 269-301 verarbeiteten Rondomotiv/Krebs-Choralmotiv zugleich auch um das aufwärts weitergeführte Dreitonmotiv aus dem zweiten Takt des ersten Satzes.

Am intensivsten tritt die Wirkung der Verzahnung von motivisch-thematischen, klanglichen und programmatischen Zusammenhängen auf den Worten „du ewiger Gott“ (Takte 433-438) und „Tod umfangen“ (Takte 573-582) ein. Dort entfaltet sich jeweils ein Schrei, der in seiner Expressivität beinahe physisch anmutet. Diese beiden Abschnitte stellen ohne Zweifel die Höhepunkte des Finalsatzes dar. Dort kumulieren zugleich musikalisches Geschehen, Wortvertonung und Klang(-farben-)gestaltung. Erkennbar wird dies an der Zusammenführung von Choralmelodie, Clusterakkord, den Quinten des zweiten Satzes, Zwölftonklang (aufgefüllt durch die Basslinie) und der feierlichen Untermalung durch die

Röhrenglocken. Übertroffen wird dieser Aufschrei nur noch von der zweiten Choralpassage, die statt mit *Pesante* (Takt 433) mit *Molto pesante, con dolore* übertitelt und durch eine erneute Augmentation des Choralthemas gekennzeichnet ist. Zudem stimmen nun auch Choralmelodie, Rondo- und Dreitonmotiv beim zweiten Höhepunkt überein. Es entsteht der Eindruck, dass der darin zum Ausdruck kommende Schmerz, korrespondierend mit den Worten „Tod umfangen“, nicht mehr steigerbar ist.

Die daraufhin einsetzende Transformation von Trauer und Todesgedanken vollzieht sich schrittweise. Zunächst wird das Clustermotiv, welches nun in fast analoger Gestalt zum ersten Takt des Konzerts auftritt, mit dem tänzerischen Paukenostinato des Rondos zusammengebracht. Als Nachwehe schwingt im Rhythmus der Orgel zudem der Abschluss der zweiten Hälfte der Choralzeile mit. In der Coda ab Takt 670 verweben sich dann Cluster, Rondomotivik, Quinten, sowie Ostinato- und Choralrhythmus zu einem Abschluss, der diesmal vom Unisono des Streichertuttis dominiert wird. Hierdurch, durch die aufsteigende, vom Rhythmus der letzten Choralzeile unterlegte Linie in höchste Tonlagen und das damit einhergehende *Crescendo* der Streicher tritt der Schrei mit dreimaligem Erklingen immer mehr in den Hintergrund, bzw. wird überlagert von *hymnischer* Einstimmigkeit. Das Gefühl einer geistigen Überwindung der Trauer, vermittelt durch den Unisono-Schlussklang auf dem Ton *C*, setzt sich am Ende durch.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass musikalische Strukturen und inhaltliche Programmatik bzw. Symbolik im Orgelkonzert eine unauflösbare Symbiose eingehen. Die überzeugende Einheit von Form und Gehalt schlägt sich in der Tatsache nieder, dass die exponierten Strukturen einerseits nicht notwendigerweise eines Choralzitats bedürfen, um als abgerundetes und ausgewogenes musikalisches Gedankengebäude wahrgenommen zu werden. Andererseits verleiht die Choralvertonung der Form jedoch entscheidende Tiefe, indem sie dort benennt, wo musikalischer Ausdruck allein hätte namenlos bleiben müssen. Die Aufnahme eines Choralzitats in das Stück ist gleichzeitig nichts weniger als ein, durch tragische, äußere Umstände verursachter Nachtrag, sondern als letzte Konsequenz eines zuvor beschrittenen Pfades zu sehen. Zu fragen bleibt, ob unter abweichenden Umständen nicht eine andere Choralmelodie in den Finalsatz eingeflossen wäre.

4.4. Werkvergleich

In der Analyse des Orgelkonzerts wurden eingangs bereits Bezüge zu den beiden zuvor besprochenen Werken, der *Blechbläsermusik* und der *Sinfonischen Fantasie* erwähnt. Auffallende Ähnlichkeit der zentralen Motivik, gleichermaßen strenge wie kunstvolle motivische Verflechtungen und eine hierdurch erzeugte strukturelle Verwandtschaft, die sich auch im Höreindruck manifestiert, lassen Zusammenhänge zwischen erstem und drittem Stück erstaunlich deutlich aufscheinen. Parallelen zwischen *Fantasie* und Orgelkonzert zeigen sich beim ersten Hören dagegen weit weniger offensichtlich. Sie lassen sich erst bei genauerer Betrachtung der Dramaturgie und Satzgestaltung erkennen.

Einen ersten Einblick gibt der Vergleich der beiden langsamen Mittelteile. Beide entfalten einen engen thematischen Bezug zu den jeweiligen Kopfsätzen. Sie lassen sich, da sie durch ein konträres Klangbild geprägt sind, durchaus als *klangliche* Spiegelbilder, als nach innen gekehrte Pendants zu den vorherigen Teilen bezeichnen. Während sich Tendenzen zur Verflechtung von Klangfarbe und musikalischer Struktur in der *Sinfonischen Fantasie* jedoch im Wesentlichen auf das wahrgenommene Klangkolorit beschränken und weniger die thematische Substanz (die beiden Reihen) angreifen, werden im zweiten Satz des Orgelkonzerts auch Motiv- und Intervallstrukturen regelrecht auf den Kopf gestellt und zunehmend mit dem klanglichen Ausdruck verwoben. Im Detail spiegelt sich dieses Verhältnis etwa in der Ähnlichkeit zwischen dem leicht changierenden Rhythmus des Schlagwerks (Orgelkonzert) und jenem Begleitrhythmus der Bässe vom Beginn des zweiten Satzes der *Fantasie* wider. In beiden Abschnitten schwingen Assoziationen an Versunkenheit, Schwermut und Trauer mit. Der trauermarschartige Charakter scheint im Orgelkonzert jedoch weitaus subtiler eingestreut. Monotonie ist nun nicht mehr allein in der Begleitung, nämlich im ausdruckslosen Spiel der Idiophone zu finden, sondern hat sich auch auf das Streicherthema mit seinen Tonrepetitionen ausgeweitet.

Am stärksten zeigt sich die Verwandtschaft von Orgelkonzert und *Sinfonischer Fantasie* jedoch in der dramaturgischen Analogie der jeweiligen Finalsätze. Diese scheint umso erwähnenswerter, als sich Wahrnehmung und Rezeption des Rondos im Orgelkonzerts unter dem Eindruck des „Media in vita“-Chorals für den Hörer eindeutig verändern. Statt unverbindlicher musikalischer Gedankengänge, Steigerungen und Höhepunkte lenkt das Zitat die Aufmerksamkeit auf eine konkrete, weil hörbar gemachte Programmatik. Das

vermag die dramaturgische Anlage teilweise zu überdecken. Tatsächlich aber entspricht in thematischer Hinsicht das Hereinbrechen des Choralthemas dem erstmaligen Einsetzen des Akkordmotivs der *Fantasie*.

Der entscheidende Unterschied konstituiert sich nach der Wiederaufnahme des Themas, wo sich in der *Fantasie* die beiden „Trugschlüsse“ anfügen. Da das Rondo zuvor bereits eine Synthese mit dem Akkordmotiv eingegangen ist und das strahlende Trompetensolo am Schluss offenkundig die eingeforderte Lösung der wiederholten fruchtlosen Steigerungs-Anläufe verkündet, ist ein weiteres Erscheinen des Rondothemas hinfällig geworden. In der erneuten Aufnahme der Anfangssentenz „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“, der zweiteiligen Verarbeitung im Kanon und zweiten Kulmination zeichnen sich dagegen tiefere, ernsthaftere Konflikte ab. Analog zur *Sinfonischen Fantasie* werden Beruhigung und Rückführung zum Rondoteil nach beiden Höhepunkten durch die pulsierende Rhythmik des Schlagwerks und einen solistischen, dynamisch zurückgenommenen Überleitungsteil eingeleitet. Mit der Coda und dem damit einhergehenden Akkordaufbau treffen sich die beiden Finalsätze wieder in ihrer Form. Dem dreimal einsetzenden Trompetenmotiv ist der dreimalige, hymnische Orchesterakkord in den Takten 670-702 entgegengestellt; der daraufhin erklingende Clusterakkord in der Orgel ähnelt dem der Schlusstakte in der *Fantasie*. Während dort der Zwölftonakkord in einem letzten affirmativen *fortissimo* auftritt, schließt sich in diesem Stück in eben solchem Gestus auf dem *Unisono* der Kreis.

Die aufgezeigten Parallelen zu *Sinfonischer Fantasie* und *Blechbläsermusik* verdeutlichen, dass das Orgelkonzert einen Abschluss der kompositorischen Entwicklung von Manfred Weiss in den Jahren 1973-1976 markiert. Dabei lassen sich anhand der drei analysierten Werke wesentliche Schritte dieser Schaffensphase nachvollziehen. Die *Bläsermusik* steht am Anfang der Entwicklung. In diesem, mit Blick auf Dauer und Besetzung übersichtlichen Stück setzt sich der Komponist einerseits grundlegend mit den Techniken zur Strukturierung zwölftöniger aleatorischer Klangflächen des polnischen Komponisten Witold Lutosławski auseinander. Andererseits spiegelt sich in der klaren, fasslichen Gestaltung des formalen Aufbaus bereits der Einfluss Arnold Schönbergs und seines Theoriewerks *Die Grundlagen der musikalischen Komposition* wider. Die stringente motivisch-thematische Verzahnung, die alle Sätze miteinander zu einer Einheit verbindet, geht zudem mit einer Schärfung des klanglichen Ausdrucks einher. Die *Bläsermusik* kann man somit als eine Studie bezeichnen, in

welcher die zuvor angeeigneten, avancierten Kompositionstechniken konsequent mit denen der klassischen Tradition konfrontiert werden, um daraus innovative Lösungsansätze mit Blick auf eine individuelle musikalische Aussage zu schöpfen. Diese präsentiert der Komponist in Form des motivisch angelegten Zwölftonakkords und des freien Paukenmotivs.

In einem nächsten Schritt hat Weiss in der *Sinfonischen Fantasie* diese Auseinandersetzung auf die sinfonische Form übertragen und ausgeweitet. Es spielen nun, entgegen der Strenge des ersten Stücks, spielerischer Gestus und eine insgesamt aufgelockerte Gestaltungsweise eine entscheidende Rolle. Der Künstler betont, dass ihm dabei besonders der Schönbergsche Verweis eigenen Neigungen zu folgen und zu vertrauen, als grundlegender Motivationsimpuls für eine solche freiere Kompositionsweise gedient habe.[241] Einflüsse Lutosławskis machen sich dabei insofern bemerkbar, als dessen Techniken nun für eine intuitivere Strukturierung des Zwölftonklangs hinzugezogen werden. Kontrollierte Aleatorik nutzt der Komponist hingegen nur kurzzeitig als *ein Mittel* für eine entwickelnde Gestaltungsweise innerhalb der Binnenform. Verbindlicher Ausgangspunkt für die Verwendung von avancierten Techniken ist weiterhin jedoch die Erprobung einer wirksamen Binnendramaturgie für die musikalische Großform. Diese ist gestaltet nach lockeren und festen Formabschnitten und spiegelt die Rezeption des erwähnten Schönbergschen Theoriewerks wider.

In der Kompositionsweise des Orgelkonzerts wiederum manifestiert sich der vorläufige erste Abschluss dieses Reifeprozesses. Dies äußert sich einerseits in der erneut zum Ausdruck kommenden Strenge hinsichtlich der Durchführung der musikalischen Gedanken bei gleichzeitiger Wiederaufnahme bereits entwickelter Motivik und Expressivität hinsichtlich des Klangcharakters. Andererseits geht damit noch eine weitaus konkretere, auf einen Text bezogene programmatische Aussage einher, welche sich gleichzeitig formal auf die dramaturgische Gestaltung des Vorgängerwerks stützt. Weiterhin ist die Behandlung der angeeigneten Techniken nun in so weit verfeinert, dass unterschiedliche Stadien und Formen eines Zusammenklangs mit dem ersten Erklingen bereits dessen Position im thematischen Gebäude bestimmen. Während etwa der durch die Skalen fixierte Zehntoncluster nun sogar eine Art Thema repräsentiert, das entwickelt und gleichsam einer Kadenz wieder zu seinem Ursprung zurückgeführt werden kann, stellen die Aleatorik-

[241] Brief an die Autorin, 8.11.2013. Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 2005, S. 479.

Intermezzi der Streicher im ersten Satz dagegen lediglich statisch-unverbindliche Überblenden dar.

Es ist somit Manfred Weiss wesentliches Verdienst, das Schönbergsche Formdenken, welches sich in dessen *Grundlagen der musikalischen Komposition* nur im tonalen Zusammenhang klassisch-romantischer Werkbeispiele bewegte und sich ausdrücklich allein darauf bezog, in seinen Stücken auf moderne, zwölftönige Klangstrukturen übertragen zu haben. An Stelle der Kadenzharmonik sind dabei nicht weniger prägnante Akkordkonstellationen getreten, die der Komponist auf Basis der Methode zur Komposition zwölftöniger Klangflächen entwickelt hat. Aufbauend auf dem Brückenschlag von klassischen Traditionen zu avantgardistischen Konzeptionen und Techniken, der in den drei Werken mehr und mehr vollzogen wird, hat der Komponist darüber hinaus eine eigene, auf Kommunikation ausgelegte, ausdrucksstarke Klangsprache geschaffen, bei der die Synthese kontrastierender Klang- und Strukturelemente im Mittelpunkt steht.

5. Interpretation

Fragt man nach der Wirkung, die diese Kompositionen auslösten, so lässt sich zunächst feststellen, dass alle drei Werke von den Zeitgenossen positiv aufgenommen wurden. Zu den Stücken findet sich etwa eine jeweilig wohlwollende Besprechung in der *MuG*, in allen drei Fällen wohl von Hans Böhm verfasst.[242] Gerade das *Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug* hat hinsichtlich seiner Rezeption nachhaltigen Erfolg erfahren. Dieser erschöpfte sich nicht in den spontanen Äußerungen des Publikums bei der Uraufführung, das „für eine Neuheit ungewöhnlich lang anhaltend[…] Beifall“ spendete.[243] Er spiegelt sich ebenso in der begeisterten Reaktion auf eine Folgeaufführung in Dresden wieder, in deren Folge ein Kritiker schrieb: „Hier ist dem Komponisten ein eindeutiger ‚Wurf‘ gelungen, ein Werk, das den Hörer förmlich ‚anspringt‘. Weiss hat uns etwas zu sagen, und wie er es sagt!“[244] In einem internen Bericht des Dresdener Komponisten-Bezirksverband vom 2. Mai 1977, dem

[242] Vgl. Hans Böhm, „Manfred Weiss: Musik für zwölf Blechbläser und Pauken“, in: *MuG* 11/1976, S. 690-691, H. B., „Manfred Weiss: Sinfonische Fantasie für Orchester“, in: *MuG* 6/1977, S. 371-372 und Hans Böhm, „Manfred Weiss: Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug“, in: *MuG* 9/1977, S. 549-550.
[243] H[ermann] W[erner] F[inke], „6. Sinfoniekonzert der Staatskapelle: Weiss-Uraufführung“, in*: Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden, 12.1.1977.
[244] G[erhard] B[öhm], „Im 1. Philharmonischen Konzert: Programm der Kontraste. Orgelkonzert von Manfred Weiss und Schuberts As-Dur-Messe“, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden 13.9.1979.

eine Sitzung der Sektion Sinfonik/Kammermusik vom 18. April 1977 zur Beurteilung des Stückes vorausgegangen war, heißt es wiederum, „das virtuose Stück mit seiner modernen Orgelbehandlung“ könne „als eines der besten Stücke von M. Weiss betrachtet werden.“[245] Die offizielle Anerkennung für Weiss’ kompositorische Leistung gipfelte noch im gleichen Jahr in der Verleihung des Hanns-Eisler-Preises des Rundfunks der DDR, sowie des Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreises der Stadt Dresden.

Die einstimmigen Resonanzen unterschiedlicher Herkunft deuten bereits an, dass Weiss mit seiner Komposition einen zentralen Nerv hinsichtlich der Verwendung avancierter Kompositionstechniken traf. Freilich lässt sich das Stimmungsbild noch differenzierter betrachten. Dass die öffentliche Meinung seit der Uraufführung der Schenker-Sinfonie fünf Jahre zuvor offenbar hinsichtlich Neuer Musik immer noch gespalten war, geht etwa aus der expliziten Erwähnung und Aufzählung der eingesetzten Mittel in der Besprechung der Uraufführung hervor.[246] Darin wird der Komponist vom Rezensenten gleichzeitig mit den Worten in Schutz genommen, dass sich diese Kompositionstechniken „für die zeitnahe, musikalische Aussage und eigenwillige Formgebung […] als einzig gemäße Gestaltungsmittel gewissermaßen von selbst anbieten“ würden. In Folge der Besprechung des Orgelkonzerts auf der April-Sitzung der Sektion Sinfonik wurde wiederum festgehalten, dass Manfred Weiss „eine glückliche Verbindung zwischen Tradition und Neurertum“ gelungen sei: „Die von ihm verwendeten musikalischen Elemente werden im Verlaufe des Stückes entwickelt und erfüllen somit nicht nur den Zweck der Erzeugung einer Klangfläche (Klangfarbe).“ In dieser Formulierung schwingen nach wie vor deutlich die ästhetischen Prämissen des Sozialistischen Realismus mit.

Das Orgelkonzert scheint somit trotz seiner avancierten Klangmittel grundlegende musikalische Merkmale aufzuweisen, die sich ohne Widerspruch in die, Mitte der siebziger Jahre geweiteten und doch weiterhin geltenden ästhetischen Horizonte des Sozialistischen Realismus einpassen lassen. Hierzu gehören die klare Ausrichtung an klassischen Formtraditionen und die Bevorzugung einer auf zyklischer Form beruhenden Motiv- und Themenkonstruktion. Darüber hinaus lässt sich die originelle und innovative Weiterentwicklung von musikalischen Strukturen gut mit der offiziellen Forderung die

[245] Bericht über die Sitzung der Sektion Sinfonik/Kammermusik des Komponistenbezirksverbands Dresden am 18.4.1977, Archivmaterial in: MIZ-Archiv, Sign. A22.222 (Sinfonik), Ordner-Nr. 146, Weis-Wez.
[246] H[ermann] W[erner] F[inke], in*: Sächsische Neueste Nachrichten*, 12.1.1977.

tradierten Formen zu erweitern ohne diese gänzlich zu negieren, in Einklang bringen. Obwohl Weiss beispielsweise den Themenbegriff nicht mehr nur allein mit melodischen Strukturen sondern auch mit Klang- und Clusterkonstellationen verbindet und auch das dramaturgische Modell an einigen Stellen aufbricht – denn darauf wird auch in der Rezension zum Konzert mit den Worten „eigenwillige Formgebung“ angespielt –, so speist sich die Wirkung, die daraus hervorgeht doch gerade aus der Tatsache, dass der Komponist das klassische Gerüst grundsätzlich nicht ernsthaft in Frage stellt, geschweige denn verwirft. Weiss begründet seine Kompositionsweise damit, dass er die Tendenz für richtig gehalten habe, eine „Brücke zu schlagen von der Klassik zur Modernen Musik und nicht die Neue Musik abzuspalten“[247]. Ihm sei es wichtig gewesen, die „Erfahrungen der Tradition […] weiterzuführen und mit neuen inhaltlichen Anliegen zu verbinden“[248]. Dahingehend lässt sich auch die Art der Eingliederung avancierter musikalischer Mittel wie Aleatorik, Zwölftönigkeit oder Clusterformationen unter das Schönbergsche Prinzip der Fasslichkeit verstehen. Andererseits korrespondiert dies wiederum vordergründig mit der sozialistischen Forderung nach einer für den Hörer verständlichen Kunst.

Demgegenüber offenbart sich auf struktureller Ebene eine Symbolik, welche in der Summe der kompositorischen Entscheidungen zu Tage tritt. Dazu gehören die Wahl der Orgel als Soloinstrument, die partielle Strukturierung des Clusters durch eine Kirchentonart und die Kreuz-Symbolik durch Einbeziehung des B-A-C-H-Motivs und der zahlreichen motivischen Spiegelungen. Dabei gehen auch an dieser Stelle traditionelle mit avantgardistischen Elementen Verbindungen ein: Die lydische Skala tritt z.B. innerhalb eines expressiven Clusters auf, Spiegelungen – ursprünglich melodischer Natur – können auch in homophonen Klangereignissen resultieren und die mittelalterliche Choralsentenz an den Höhepunkten mit Cluster und Zwölftonstrukturen verschmelzen.

Weitergehend wird der Hörer im Orgelkonzert mit einer Klangsprache konfrontiert, die sich durch klangliche Expressivität und konflikthafte Emotionalität auszeichnet. Diese kulminiert im Finalsatz des Konzerts schließlich in der bestürzenden Exposition des Choralzitats. Aufhorchen lässt indes nicht nur der deutlich anklingende Verweis auf den weltanschaulichen Bezugspunkt, sondern auch der hymnische Gestus, mit dem das Stück

[247] Weiss im Gespräch mit der Autorin vom 2.9.2013.
[248] Interview mit Eberhard Jenke vom 19.6.1984, in: Christoph Sramek, *Zur 3.Sinfonie von Manfred Weiss*, Vortrags-Manuskript, Dresden 27.1.2010.

endet. Dieser wird maßgeblich durch das gemeinsame, homophone und aufsteigende Unisono von Orchester und Soloinstrument erzeugt. Angesichts der zuvor exponierten Themenkonflikte und schmerzlichen Höhepunkte im Choral wirkt der Abschluss alles andere als eine „optimistisch-heroische" Schlusslösung. Er stellt sich eher wie eine Art vorzeitiger, in Folge höherer Einsichten – dargestellt durch das den Cluster allmählich überlagernde und vom Rhythmus des Chorals getragene Unisono der Streicher – erreichter Waffenstillstand der beiden sich bekämpfenden Stimmungszustände dar. Versinnbildlicht wird dieser durch den Unisono-Schlusston auf *C*, und es ist gewiss nicht zufällig, dass sich nicht „Appell-Charakter" sondern Assoziationen an Apotheose, Reinigung und Transzendenz damit verbinden lassen. Obwohl der Schluss deutlich lösungsorientiert gestaltet ist, scheint er sich damit doch insgesamt unterschwellig möglichen Erwartungen eines Finales sozialistisch-realistischer Ästhetik zu entziehen. Interessant scheint in diesem Zusammenhang, dass gerade die „Schlußlösung" bei der Besprechung im Komponistenverband Einwände hervorrief, da man befand, dass sie „keinen echten Final-Höhepunkt deutlich werden" ließe.[249]

In der Gestaltung des Schlusses des Orgelkonzerts zeichnet sich darüber hinaus ein Synthesegedanke ab, der bereits zuvor in der Struktur der gegensätzlichen Themen – Rondo und Choral – angelegt ist. Diese stellen hinsichtlich ihrer klanglichen Wirkung unvereinbare Gegensätze dar, lassen sich in ihrem strukturellen Kern jedoch auf ein und denselben Ursprung, das Dreitonmotiv des ersten Satzes, zurückführen. Insofern sind die vordergründigen, unüberhörbaren Widersprüche vor dem Hintergrund einer höheren, gemeinsamen strukturellen Ordnung schließlich auflösbar. Mit Blick auf die bereits dargelegte weltanschauliche Haltung des Komponisten lässt sich darin durchaus die Verbindung zum Soli Deo Gloria als übergeordnetem Bezugspunkt zur Lösung menschlicher Konflikte erkennen. Deutlicher noch drängt sich dieser Gedanke bei der Zusammenführung von Zwölftoncluster und Choral an den klanglichen Höhepunkten des Finalsatzes auf. Zwölftönigkeit bildet die repräsentative Gesamtheit der klingenden Töne und scheint für Manfred Weiss überdies in der Synthese mit dem Choraltext eine eindeutig existentielle Bedeutung zu besitzen. Auf eben diesen Zusammenhang kommt der Komponist, diesmal mit Blick auf seine *Bläsermusik* selbst zu sprechen. Er bestätigt, dass das „Zwölftontotal" für ihn

[249] Bericht über die Sitzung der Sektion Sinfonik/Kammermusik des Komponistenbezirksverbands Dresden am 18.4.1977, Archivmaterial in: MIZ-Archiv, Sign. A22.222 (Sinfonik), Ordner-Nr. 146, Weis-Wez.

„in seiner Totalität die vollständige Hingabe an Gott“ symbolisiere. Gleichzeitig wirke der synkopische Akkord jedoch „in seiner dissonanten Gestalt wie ein Schrei“.[250] Eben jener Schrei zieht sich in Gestalt des zehntönigen Clustermotivs durch das gesamte Orgelkonzert, steigert sich gar im letzten Satz zum Zwölftonklang und verschmilzt mit der Choralmelodie.

Zu dem dissonanten, und überdies streng strukturierten, vertikalen Schreimotiv bildet das melodisch angelegte Dreitonmotiv einen Gegenpol. Dies lässt sich bereits daran ablesen, dass sowohl das dem Hauptthema entgegengestellte lyrische Seitenthema im ersten Satz als auch das tänzerische Rondothema des dritten Satzes sich von diesem Motiv ableiten lassen. Gleichzeitig erscheint dieses freier und veränderlicher in seinem Charakter. Es kann beispielsweise mit einem charakteristischen Sext-Sprung verbunden sein, zum B-A-C-H-Motiv ergänzt werden oder auch rhythmisch leicht variieren. Ergänzend zu den oben bereits thematisierten Gedankengängen lässt sich weiterhin feststellen, dass im Zuge der Kopplung an Rondo- und Choralthema die beiden motivischen Gedanken ab Takt 620ff. ebenfalls miteinander verschmelzen. Insofern lässt sich von Strukturen sprechen, die im Sinne von These, Antithese und Synthese gestaltet sind.

Dieser Leitgedanke beschränkt sich indes nicht allein auf das Orgelkonzert, obwohl er darin am deutlichsten hervortritt, sondern kommt auch in den anderen beiden Stücken – freilich in variierter Form – zum Ausdruck. In der *Bläsermusik* finden sich die gegeneinander gestellten Motive ebenfalls deutlich zu Beginn wieder. Das Dreitonmotiv ist bezüglich seiner Intervallfolge leicht verändert, der Charakterkern bleibt jedoch durch die Synkopierung und den Sprung abwärts erhalten. Die sich an die Motivexposition anschließende, allmähliche Zusammenführung der musikalischen Gedanken erstreckt sich quasi über das ganze Werk, wird jedoch besonders im vierten und fünften Satz entscheidend vorangebracht. Die damit einhergehende konsequente Verarbeitung des Materials stellt weiterhin einen Auflösungsprozess dar: Weder Bläser-Schrei noch Paukenmotiv können sich schlussendlich in ihrem Charakter vollständig durchsetzen.

In der *Sinfonischen Fantasie* tauchen ähnlich geartete Strukturen vor allem im Finalsatz auf. Dort wird das Rondothema mit dem zunächst angedeuteten und schließlich vollständigen Selbstzitat des Schreimotivs konfrontiert und verzahnt. Daraus entwickelt sich der vorzeitige Höhepunkt, in dessen Folge sich das Rondomotiv zum Dreitonmotiv verwandelt und sich mit

[250] Weiss, Vortrags-Manuskript, S. 3. Siehe Anhang.

dem Zwölftonklang vereinigt. An dieser Stelle jedoch wird der Charakter trotz durchaus dissonanter Zwölftönigkeit weniger vom Schrei-Gestus, denn von der mitreißenden Kraft von Synkopierungen, Abwärtssprung und zusätzlicher klanglicher Untermalung durch die Pauke bestimmt. Mit Blick auf die energetische Wucht dieser Steigerungstakte lässt sich auch die Äußerung des Komponisten verstehen, dass in der *Fantasie* eine Haltung stecke, „die mehr das Leben bejaht als Protest ist".[251]

Mit der Ausbildung einer Klangsprache, die auf der Syntax von These, Antithese und Synthese beruht, setzte sich Weiss bereits in den Jahren 1965-70 intensiv auseinander. Angesichts der Tatsache, dass er in seiner Trompetensonate und zweiten Sinfonie zusätzlich Choralzitate einbezog, scheinen deutlich übergreifende strukturelle Analogien zu den vorliegenden drei Werken auf. Es ist somit denkbar, dass es sich bei den oben beschriebenen, wiederkehrenden musikalischen Strukturen um eine mit avancierten Gestaltungsmitteln verbundene Weiterführung des zuvor eingeschlagenen kompositorisch-weltanschaulichen Weges handeln könnte. Wenngleich sich ein direkter Bezug zur Thematik des Lobens, Dankens und Bittens letztendlich nicht belegen lässt und vom Komponisten auch nicht bewusst intendiert worden sein mag, so lässt sich ebenso wenig eine auffallend ähnliche Programmatik von der Hand weisen: Der Schrei weckt Assoziationen an ein geschärftes „Bitten", während im Dreitonmotiv mit seinem freieren zumeist lebensbejahenderen Charakter das „Danken" mitzuschwingen scheint. Die mit hymnischem Klanggestus verbundene Synthese der beiden Motive am jeweiligen Schluss der Stücke schließlich lässt sich als verherrlichendes „Loben" interpretieren.

Ungeachtet aller Deutungsversuche lässt sich feststellen, dass der Kompositionsstil des Komponisten etwa hinsichtlich der *Bläsermusik* beredt genug war, um eine weltanschauliche Verständigung zwischen Komponist und Zuhörern ohne eindeutiges musikalisches Zitat zu ermöglichen. Dies kann man einer Kritik zu diesem Stück entnehmen, in der es heißt:

„Der Schrei nach dem ‚Warum' (im ersten und dritten Satz) und das In-sich-Versinken (im zweiten und vierten) werden als zwei notwendige Extreme gefaßt, bei denen man nicht stehenbleiben kann, wenn sie im sinnvollen Erkennen und Handeln aufgehen sollen: Das Finale schließt in seiner nach vorn stürmenden Gestalt das zuvor Erlebte zusammen, gibt ihm Berechtigung und Lösung."[252]

[251] Weiss im Gespräch mit der Autorin vom 2.9.2013.
[252] C[hristian] M[ünch], „Kraftvoll gestaltete Extreme. 4. Aufführungsabend der Staatskapelle Dresden", in: *Die Union*, 25.5.1976.

Hier findet sich in der Interpretation die Darstellung des synkopischen Akkordmotivs als Schrei deutlich wieder. Die Bemerkung, dass es sich dabei gar um einen Ruf nach dem „Warum“ handle, offenbart zusätzlich, welch kritisch-hinterfragende Einstellung der Rezensent dem Komponisten zuschreibt: Einerseits scheint damit der Sinn einer bestehenden Ordnung nachhaltig angezweifelt zu werden. Andererseits führt diese Sinnfrage, wenn sie vom Komponisten konsequent zu Ende „gedacht“ wird, letztendlich zu Annahme oder Verwerfen einer göttlichen Instanz. Dahingehend scheint auch der hineingedeutete Ausdruck des In-sich-Versinkens in seiner introvertiert grüblerisch-zweifelnden Haltung als Pendant zum provozierenden Schrei-Gestus zu passen. Als äußerst individualistische Reaktion geht dieser Zustand zudem nicht mit den Maßstäben einer sozialistisch-realistischen Ästhetik konform. Dementsprechend ist es naheliegend, in dem „sinnvollen Erkennen und Handeln“ weniger eine am politischen System, denn vielmehr an unabhängigen geistigen Werten ausgerichtete Maxime zu vermuten. Im Sinne der zuvor gestellten Sinnfrage hieße dies also eine Zuwendung zu einer sinnstiftenden, göttlichen Entität. Die Bezeichnung „Berechtigung und Lösung“, mit der die musikalische Synthese interpretatorisch zusammengefasst wird, deutet ebenfalls auf einen solchen Zusammenhang hin.

Während eine relativ eindeutige Verortung der *Bläsermusik* durch den Hörer in Folge des aussagekräftigen und kontrastierenden Klangausdrucks auch ohne Choralzitat möglich gewesen zu sein scheint, stellt sich der Sachverhalt bezüglich der *Sinfonischen Fantasie* komplexerer und vielschichtiger dar. Zunächst lässt sich feststellen, dass Cluster- oder Zwölftonakkordklänge in diesem Stück dezenter eingesetzt worden sind. Abgesehen von den Bläsereinwürfen im Finalsatz wird eine an die *Bläsermusik* anknüpfende Expressivität eher vermieden, was sich folglich in dem klanglich gemäßigteren Höreindruck widerspiegelt. Und wenngleich der Zwölftonklang an vielen Stellen als impulsgebendes Element präsent ist, so dominieren im Vordergrund insgesamt eher melodische Partien solistischer Gruppen. Diese vordergründige Wahrnehmung kommt auch in einer Rezension Friedbert Strellers zur Uraufführung zur Sprache, die sich ideologisch belasteter Termini nicht enthält:

„Die herzliche Aufnahme des dreiteiligen Werkes, das mit **impulsgebendem** Wechsel von verharrenden unruhigen Klangflächen und **signalartigen** Bläserfiguren im **aktivierenden** ersten Teil anhebt, einen kantilenenreichen, aber dennoch durch Marschbewegung stets gespannten langsamen Mittelabschnitt enthält

und zum tänzerisch drängenden, temperamentgeladenen Finale geführt wird, bestätigt das Gelgungensein von Absicht und Ausführung als Klangbild **dialektischen Entwickelns**."[253]

Diese Worte lassen aufhorchen, suggerieren sie doch, dass das Werk als durchaus konform zum sozialistischen Realismus verstanden wurde. Dem Zusammenhang wird man freilich nur vollständig gerecht, wenn man berücksichtigt, dass die *Sinfonische Fantasie* als Auftragswerk des Riesaer Sinfonieorchesters im Rahmen eines „Festkonzert[s] zum 30. Jahrestag der SED und zum IX. Parteitag"[254] erklang. Zu den Entstehungshintergründen äußert sich Weiss wie folgt:

„…um als junger Komponist sich entwickeln zu können, musste man Aufträge für Werke bekommen, die dann auch aufgeführt wurden. Schwierig wurde es dann, wenn diese Auftragswerke in Konzerten aufgeführt wurden, die irgendeinem politischen Anlass gewidmet waren. Ja, der Staat suchte ja nach Gelegenheiten, wo man einen politischen Anlass mit einem neuen Werk krönen konnte bzw. das Orchester hatte es leichter, einen staatlich vergüteten Auftrag zu vergeben, wenn dieser mit einem politischen Anlass zusammen fiel."[255]

Umso interessanter ist in diesem Zusammenhang, wie der Komponist dieses Spannungsfeld für sich musikalisch gelöst hat. In der musikalischen Struktur, Dramaturgie und Instrumentation des Stücks lassen sich Eigenheiten erkennen, die an der Konformität einer in einem solch politischen Zusammenhang erwarteten musikalischen Darbietung zweifeln lassen. Zu nennen ist zunächst mit Blick auf die Instrumentation die verhältnismäßig lange Überleitung des Schlagzeugs zum zweiten Satz, die durch die rhythmischen Betonungen und Trommelwirbel flüchtige Assoziationen an einen Marsch weckt. Sie lässt die zögerliche Aufnahme der Melodie durch die Solo-Flöte zu Beginn des langsamen Mittelteils in einem umso deutlicheren Kontrast aufscheinen. Dies lässt sich durchaus als subtiler, kritischer Kommentar zum Verhältnis von Kollektiv und Individuum deuten.

Weitaus stärkere Wirkung auf die formale Anlage des Stücks hat indes das Selbstzitat des synkopischen Akkordmotivs im Finalsatz. Dem konventionellen Rondothema wird hier ein zweites gegenübergestellt, welches den Satz gewissermaßen aufbricht und darüber hinaus als Zitat aus der *Bläsermusik* in subtiler Weise bekenntnishafte Züge trägt. Dass sich dieses zweite musikalische Thema quer zum Rondo stellt, wird auch durch den vorzeitigen, verfrühten Höhepunkt verdeutlicht, welcher den Satz dramaturgisch in zwei Teile zerteilt. Das Rondomotiv wird an jener Stelle zum Dreitonmotiv abgewandelt und geht zudem mit

[253] Friedbert Streller, „Uraufführungen in Riesa und Dresden", in: *Sächsische Zeitung*, Ausgabe Dresden, 10.5.1976. Hervorhebungen durch die Autorin.
[254] Vgl. Programmheft zum Sinfoniekonzert: Festkonzert zum 30. Jahrestag der SED und zum IX. Parteitag, am 2. und 6.5.1976 in Riesa und Meißen.
[255] Weiss in Brief an die Autorin vom 8.11.2013.

großer Wucht im Zwölftonklang auf. Die Konflikthaftigkeit zwischen vorgegebenem Hauptthema und musikalischem Selbstzitat setzt sich anschließend – da offenkundig ist, dass der vorhergehende Abschnitt nicht mehr übertroffen werden kann – auch in den wiederholten, scheiternden Anläufen zu einer Schlusslösung fort. Interessant ist dabei insbesondere, wie Weiss den ersten Trugschluss gestaltet. Der Komponist hätte ohne Weiteres die Möglichkeit gehabt den beiden wiederkehrenden Melodiereihen ein hymnisches Gepräge, ähnlich wie im Orgelkonzert zu verleihen. Indem er dies nicht nur unterlässt, sondern dem Abschnitt gar einen atemlos-gehetzten Charakter verleiht, erteilt er den Erwartungen an ein apotheotisch-feierliches Ende im Sinne einer Preisung der Partei (resp. des Marxismus) eine deutliche Absage. Dass der Schluss dennoch offensichtlich als befriedigend aufgenommen worden ist, ist wohl den signalartigen Trompetenfanfaren nach den beiden Stretta-Anläufen zu verdanken. Dass diese in ihrem „jubelnden“, gelösten Gestus schwerlich mit dem äußeren, politischen Feieranlass in Verbindung stehen können, zeigt sich sowohl in der vorangegangenen, höchst eigenwilligen dramaturgischen Entwicklung als auch im finalen Kontrast des zum Motto avancierten Zwölftonschlussakkords. Dieser begleitet das Trompetenmotiv in Form blockhaft dazwischentretender Akkordsäulen, setzt sich dann am Ende jedoch schließlich durch.

6. Fazit

Anhand der vorangegangenen Darstellungen ist deutlich geworden, dass es in den, dieser Arbeit zu Grunde liegenden drei Werken übergreifende strukturell-musikalische Merkmale gibt, die einen Werkvergleich ermöglichen. Daraus können gar Aussagen zu einer individuellen kompositorischen Entwicklung des Komponisten Manfred Weiss in den Jahren 1972-1976 getroffen werden. Darüber hinaus tritt in den Stücken eben durch diese wiederkehrenden Elemente eine weltanschauliche Positionierung hervor, die den Klangausdruck subtil durchdringt und sich am Ende gar durch das Choralzitat deutlich bemerkbar macht. Damit scheint sich die einleitende Äußerung des Komponisten, er habe sich sein eigenes weltanschauliches System geschaffen, durchaus zu bestätigen. Nimmt man den Fall des Choralzitats allerdings beiseite, so trotzt die Musik gerade deshalb einer letztgültigen interpretatorischen Festlegung, weil sich die Wahrnehmung aus der Summe von Klang und Struktur – Emotion und Konstruktion – ergibt. So kann der Klang im

Zweifelsfall immer auf eine Struktur zurückgeführt werden und die Struktur als logisches musikalisches Gedankengebäude für sich alleine bestehen. Dieser ambivalente Charakter macht es weiterhin plausibel, dass dem Komponisten gelungen ist bekenntnishafte Elemente in seine Kompositionen einzuflechten, ohne äußere Ablehnung zu erfahren.

Betrachtet man die strukturellen musikalischen Verknüpfungen zwischen den Stücken als einen Wegweiser für ein individuelles Bekenntnis, so fällt zudem auf, dass diese in allen drei Stücken klar vorhanden, jedoch klanglich unterschiedlich stark ausgeprägt sind. Darin zeigt sich die Beeinflussung durch ein gesellschaftliches Beziehungsgeflecht, dem der Komponist je nach Entstehungshintergrund des Werkes ausgesetzt war und dem er sich nicht entziehen konnte.

Insgesamt tritt damit das Spannungsfeld, in dem sich der Komponist Manfred Weiss Mitte der siebziger Jahre in Dresden bewegte, deutlich zu Tage. Hinsichtlich der individuellen künstlerischen Entwicklung lässt sich in den drei Werken eine Art kompositorischer Reifeprozess feststellen, in welchem die Einbindung avancierter Kompositionstechniken zur Verfeinerung des klanglichen Ausdrucks und das persönliche Bedürfnis nach einer verständlichen Form eine wesentliche Rolle spielen. Weiterhin scheint sich Weiss ab 1970 zunehmend in der Dresdner Künstler- und Hochschulumgebung etabliert zu haben, was sich auch in der Tatsache widerspiegelt, dass alle drei Werke als Auftragsarbeiten entstanden sind. Bei den beiden Werken für die Staatskapelle, Orgelkonzert und *Bläsermusik*, handelt es sich zudem um Aufträge, die offensichtlich in Folge persönlicher Kontakte des Komponisten zu Stande gekommen waren.

Das Umfeld stellte außerdem in Form von Kollegenmeinungen, Kritikerurteilen und Publikumsreaktionen einen Erwartungshorizont auf, der auch Mitte der siebziger Jahre tendenziell weitaus weniger von avantgardistischen denn von konventionellen Hörgewohnheiten klassisch-romantischer Musik geprägt war. Zudem musste sich Weiss damit auseinander setzen, dass er bei Kompositionsaufträgen, die für ihn künstlerische Entfaltung bedeuteten, nach wie vor mit Lippenbekenntnissen zum Staat konfrontiert wurde. Sich diesen Zwängen formal zu entziehen, stellte ein Risiko dar, welches alle Künstler gleichermaßen betraf – das Konfliktpotential scheint allgemein bekannt gewesen zu sein.

Als entscheidender Faktor ist die Zugehörigkeit von Weiss zur Herrnhuter Brüdergemeine in Dresden zu nennen. Die kleine Freikirche stellte eine auf innere, geistige Unabhängigkeit bedachte christliche Alternative zum atheistischen Sozialismus dar. Sie bildete auf Grund ihrer geringen Größe keine ernsthafte Bedrohung für das politische System, hatte dem Staat gegenüber jedoch durch ihre traditionsreiche Sonderstellung als weltweite Gemeinde Verhandlungsmasse entgegenzusetzen. Die Identität als Mitglied dieser vom Staat proklamierten Opposition, welche sich andererseits mit den politischen Rahmenbedingungen zu arrangieren bemühte, hat den Komponisten entscheidend mitbeeinflusst. Er konnte dabei auf Sympathien aus dem Dresdner Umfeld, – beispielsweise auf seinen „Hauskritiker" Hans Böhm – vertrauen, da der Ursprung der Unität durch die Person des Grafen von Zinzendorf eng mit dieser Stadt und ihrem Umland verknüpft ist. Letztendlich sah er sich jedoch der Konsequenz gegenüber, dass Stücke nicht aufgeführt wurden, weil sie im Verdacht standen, der Partei missliebige, weil christlich motivierte Inhalte allzu offen zu artikulieren. Dieses Spannungsfeld scheint der Komponist analog zu den oben beschriebenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für sich gelöst zu haben. Von großer Bedeutung ist hierbei, dass Weiss Zielsetzung einer fasslichen Musik, die möglichst viele Hörer erreichen sollte, sowohl mit dem Bedürfnis des eher konservativ eingestellten Publikums, als auch mit Vorstellungen des Sozialistischen Realismus, die wie gezeigt immer noch vorhanden waren, übereinstimmte. Der wiederum formalen Anpassung steht jedoch eine konträr zum atheistischen Marxismus stehende Weltanschauung gegenüber, die sich musikalisch in subtiler Subversivität zum bestehenden DDR-System positioniert. Es lässt sich umgekehrt sagen, dass die formale Beschränkung – die womöglich gar nicht als eine solche empfunden wurde – eine größere Freiheit zu emotionalen, und damit auch weltanschaulichen Bekenntnissen mit sich brachte. Dass der darin zum Ausdruck kommende Grad der Ambivalenz sich überdies auch ein Stück weit am individuellen Entstehungshintergrund der Werke ausgerichtet hat, wird etwa am Beispiel der *Sinfonischen Fantasie* deutlich.

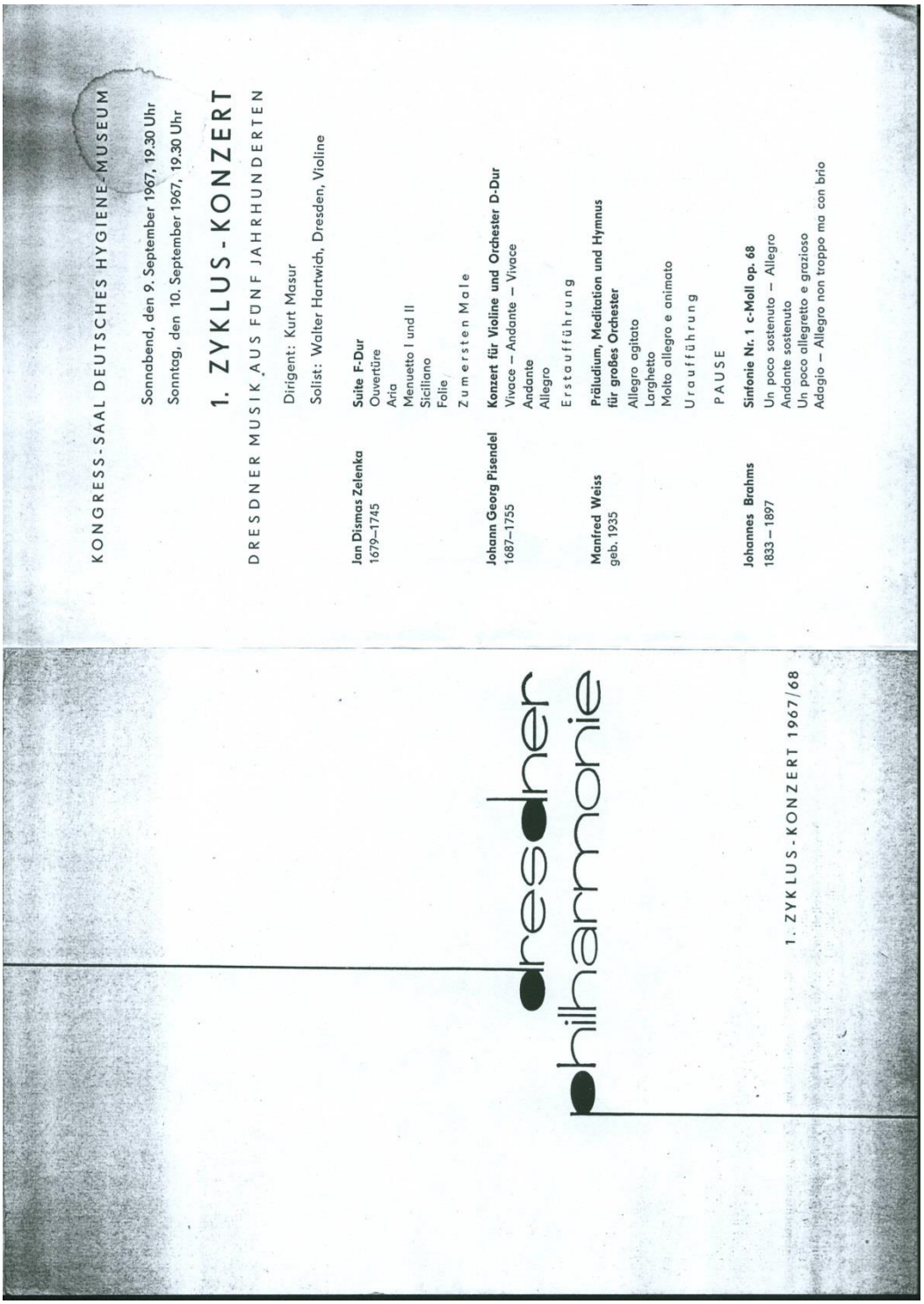
An dieser Stelle lässt sich die Frage nach dem Erfolg des Orgelkonzerts ein zweites Mal beantworten. Ausschlaggebend war dafür nicht nur die überzeugende Einheit von Inhalt und Form, von ausgelebter Emotionalität und kompositorischer Durchdachtheit, sondern auch die Tatsache, dass das Stück trotz seiner klanglichen Extreme nach Ausgewogenheit und konstruktiver Lösung strebt. Das Choralzitat als ehrlicher Ausdruck eines offenen Umgangs

mit einem persönlichen Schicksalsschlag ließ sich überdies 1976 auch von Kritikern schwerlich mehr anfechten. Mit seiner Komposition vollzog der Komponist somit einen wegweisenden Spannungsbogen über die Parteiungen seines künstlerischen Umfeldes hinweg.

Die überaus positive Resonanz hat Manfred Weiss schließlich bestärkt den mit dem Orgelkonzert vollends ausgereiften kompositorischen Stil nicht nur fortzusetzen, sondern auch für weitere sinfonische Werke zu nutzen. Seine dritte Sinfonie (1981) nimmt deutlichen Bezug zu den in dieser Arbeit herausgearbeiteten Strukturen. Insofern lässt sich feststellen, dass die vorliegenden Werke nicht nur einen entscheidenden Schritt in der kompositorischen Entwicklung des Komponisten darstellen, sondern auch aufzeigen, wie man sich künstlerisch sowohl integer als auch schadlos in einem diktatorischen System halten und verhalten kann.

7. Anhang

1.) Programmheft der Uraufführung von *Präludium, Meditation und Hymnus für großes Orchester*



KONGRESS-SAAL DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Sonnabend, den 9. September 1967, 19.30 Uhr
Sonntag, den 10. September 1967, 19.30 Uhr

1. ZYKLUS-KONZERT

DRESDNER MUSIK AUS FÜNF JAHRHUNDERTEN

Dirigent: Kurt Masur
Solist: Walter Hartwich, Dresden, Violine

Jan Dismas Zelenka
1679–1745
Suite F-Dur
Ouvertüre
Aria
Menuetto I und II
Siciliano
Folie
Zum ersten Male

Johann Georg Pisendel
1687–1755
Konzert für Violine und Orchester D-Dur
Vivace – Andante – Vivace
Andante
Allegro
Erstaufführung

Manfred Weiss
geb. 1935
Präludium, Meditation und Hymnus für großes Orchester
Allegro agitato
Larghetto
Molto allegro e animato
Uraufführung

PAUSE

Johannes Brahms
1833–1897
Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68
Un poco sostenuto – Allegro
Andante sostenuto
Un poco allegretto e grazioso
Adagio – Allegro non troppo ma con brio

dresdner philharmonie

1. ZYKLUS-KONZERT 1967/68

einer mächtig hervorbrechenden Schwermut und beinahe dramatischen Akzenten des Schmerzes Platz macht. In der Mischung von Formvollendung, Tiefe und italienischer Sinnlichkeit bildet dies Konzert einen würdigen Vorgänger der Mozartschen Violinkonzerte, namentlich des bekannten in A-Dur, das in Anlage und Charakter seines ersten Satzes eine merkwürdige Ähnlichkeit mit ihm zeigt" (A. Schering).

Zur jungen Dresdner Komponistengeneration der Gegenwart gehört der 1935 in Niesky (Oberlausitz) geborene **Manfred Weiss,** der seit 1959 als Lehrer für Tonsatz an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" in Dresden wirkt und gerade in jüngster Zeit mehrfach mit Erfolg auf sein Schaffen aufmerksam machen konnte. Nach dem Abitur studierte er 1952 bis 1957 an den Musikhochschulen in Halle und Berlin Komposition bei Hans Stieber und Rudolf Wagner-Régeny, bei dem er außerdem bis 1959 einen Meisterkursus an der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin absolvierte. An Kompositionen entstanden bisher Orchesterwerke (Orchestermusik Nr. 1, Sinfonie Nr. 1 in A, Fröhliche Ouvertüre u. a.), Kammermusik (Bläserquintett, Klaviertrio, Oktett, Streichquartett, Klavier- und Trompetensonate, Violin- und Flöten-Sonatine u. a.) und die Kantate „An meine Landsleute" auf einen Text von Bertolt Brecht.
Das Werk **„Präludium, Meditation und Hymnus für großes Orchester",** das heute zur Uraufführung gelangt, entstand im Herbst 1965. Manfred Weiss schreibt darüber: „Die drei Sätze wollen drei Gefühls- und Gedankensituationen des Menschen zum Ausdruck bringen: Aus der Unruhe geborenes Bitten (Präludium – Allegro agitato); Danken (Meditation); Verherrlichung (Hymnus). Um speziell den Gedanken des letzten Satzes auch klangsinnlich zu verwirklichen, habe ich einen großen Orchesterapparat gewählt. – Dem ersten Satz liegt eine Art Sonatenform mit zwei Grundgedanken (Exposition), Durchführung und Reprise zugrunde. Die Grundgedanken sind jedoch keine Themen im herkömmlichen Sinne, sie sind vielmehr jeweils eine Reihung von drei gegensätzlichen Motiven, die jedoch organisch aufeinander abgestimmt sind und die während des ganzen Satzes in immer neuer Beleuchtung erscheinen. Im zweiten Satz (einfache dreiteilige Form) wird mit der gleichen Formtechnik gearbeitet. Der Schlußsatz, ebenfalls eine Reprisenform, arbeitet mit vier verschiedenen Motiven, in deren allmählicher Verdichtung sich auf dem Höhepunkt der ‚Hymnus' herauskristallisiert, vorbereitet durch Schläge der Röhrenglocken und Reminiszenzen aus dem ersten Satz."

Zum Werk **Johannes Brahms'** hat die Dresdner Philharmonie seit eh und je enge Beziehungen. Schon in den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts setzte sich das Orchester für das Schaffen des Meisters ein. Nach dem Requiem (mit der Dresdner Liedertafel) gelangte beispielsweise am 21. Oktober 1881 – mit Joseph Joachim als Solisten– das Violinkonzert zur Erstaufführung. Am 5. März 1884 spielte der Komponist, gleichfalls als Erstaufführung, mit dem Orchester sein Klavierkonzert d-Moll op. 15 und dirigierte den Schlußchor des „Rinaldo" und die Alt-Rhapsodie (mit der Liedertafel und Hermine Spies als Solistin). 1887 erklang erstmalig die Akademische Festouvertüre. Die **Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68,** die Brahms 43jährig 1876 vollendet hatte und die am 4. November 1876 in Karlsruhe unter Max Desoff uraufgeführt worden war, brachte die Mannsfeldtsche Kapelle, das Gewerbehausorchester, aus dem die Dresdner Philharmonie später hervorging, bereits am 24. November 1877 zur erfolgreichen Dresdner Erstaufführung. In Erinnerung an diese denkwürdige Aufführung wie auch an die Dresdner Besuche von Johannes Brahms im Februar 1868, Februar 1882 und März 1884 wurde die Sinfonie in unseren Zyklus „Dresdner Musik aus fünf Jahrhunderten" aufgenommen. Über das damalige Konzert berichteten die „Dresdner Nachrichten" vom 27. November 1877 wie folgt: „Die

Kurt Masur, der neue Chefdirigent der Dresdner Philharmonie, wurde 1927 in Brieg (Schlesien) geboren. Sein Musikstudium begann er an der damaligen Landesmusikhochschule Breslau und schloß es 1946 bis 1948 an der Hochschule für Musik in Leipzig ab, u. a. bei den Professoren H. Bongartz und K. Soldan (Dirigieren). Als Solorepetitor und Kapellmeister ging er zunächst an das Landestheater Halle, 1951 als erster Kapellmeister an die Städtischen Bühnen Erfurt und 1953 an die Städtischen Theater Leipzig. 1955 bis 1958 war er als Dirigent an der Dresdner Philharmonie tätig – seitdem den Dresdner Musikfreunden in bester Erinnerung – und wurde darauf als Generalmusikdirektor und musikalischer Oberleiter an das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin berufen. 1960 bis 1964 wirkte er als Chefdirigent an der Komischen Oper Berlin, der er auch als Gastdirigent neben seiner freiberuflichen Dirigententätigkeit verbunden blieb. Kurt Masur gastierte bisher u. a. mehrfach in Polen, Finnland, in der Sowjetunion, in Belgien, Ungarn, in der ČSSR (so dreimal zum „Prager Frühling"), in Bulgarien, Rumänien – und in jüngster Zeit – in Italien. Im Rahmen dieser Gastspiele dirigierte er führende Klangkörper der genannten Länder, wie zum Beispiel die Moskauer und Leningrader Philharmonie, die Warschauer und Budapester Philharmonie, das Orchestre National Belgique, das Moskauer Rundfunkorchester, die Slowakische Philharmonie und viele andere mehr. Ferner machte er zahlreiche Rundfunkaufnahmen, darunter sechs Opern-Gesamtaufnahmen und etwa einhundert sinfonische Werke.

Walter Hartwich, der Solist des heutigen Konzerts, wurde 1932 in Braunau (ČSSR) geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei Prof. Gerhard Bosse an den Musikhochschulen Weimar und Leipzig, später bei Prof. György Garay. Nach dem Examen war er vier Jahre beim Staatlichen Sinfonieorchester Halle und drei Jahre beim Rundfunksinfonieorchester Leipzig als Konzertmeister tätig. Seit September 1962 wirkt er als 1. Konzertmeister der Dresdner Philharmonie.

2.) Manfred Weiss, *Lob Gottes und Schrei – die Entwicklung des Dresdner Komponisten Manfred Weiss hinter Mauer und Stacheldraht*, Vortrags-Manuskript, gehalten am 1. November 2011 im Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität

Prof. Manfred Weiss

Lob Gottes und Schrei – die Entwicklung des Dresdner Komponisten Manfred Weiss hinter Mauer und Stacheldraht.
(Vortrag, gehalten am 1.November 2011 im Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität)

Liebe Masterstudenten,
es ist sehr zu begrüßen, dass Sie sich für das Master –Examen mit einem Zeitgenossen beschäftigen wollen. Da ich als 76jähriger in meinen Kompositionen im Laufe der Jahre natürlich eine Entwicklung durchgemacht habe und Sie Werke von mir analysieren sollen, die zwischen 1973 und 2004 entstanden sind, also innerhalb von 31 Jahren, möchte ich statt der genauen Analyse eines Werkes lieber meine Entwicklung in ihren verschiedenen Stadien zeigen. Sodann werden Sie sich im Labyrinth meines OEuvres, das über 115 Werke umfasst, besser zurecht finden. Die genauen Analysen sollen Sie ja dann machen. Über mein Leben und mein Werkverzeichnis können Sie sich detaillierter in meiner homepage manfred.weiss@manfredweiss.com informieren.

Zu meinem Leben ein paar Stichpunkte:
Geb. am 12.2.1935 in Niesky/ Oberlausitz. Vorfahren Lehrer, Missionare der Herrnhuter Brüdergemeine auf den westindischen Inseln, nicht professionelle Musiknarren, Urgroßvater spielte als Eisenwarenhändler nächtelang Beethoven-Sonaten und beging nach dem Ruin seines Geschäftes Selbstmord. .- Ich habe 3 Schwestern, daher als Junge eher einsam, empfindsam, etwas scheu, brauchte mit 11 Jahren Musik als Lebenselixier, spielte auf der Geige stundenlang aus Taschenpartituren von Mozart bis Schubert die Violinstimmen, fing danach zu komponieren an. Am Klavier die Klänge zusammen gesucht, bis mit 14 Jahren erster geregelter Klavierunterricht. Bezahlung!
War von jeher jeder Gruppen- und Cliquenzugehörigkeit abgewandt, immer ein Einzelkämpfer, allergisch gegen irgendwelche Vereinnahmungen durch Gruppen. Um als solcher in der DDR existieren zu können, religiöse Bindung einziger Halt. 1957 Ablehnung einer Aspirantur an der Hanns Eisler- Hochschule in Berlin, weil 1953 in Halle zur Jungen Gemeinde gehörig, später an der Dresdner Hochschule Konflikte wegen meines ersten Schülers Jörg Herchet, zeitweiser Entzug meiner Studenten.- Keines meiner 4 Kinder Jugendweihe, 1987 Ablehnung gegenüber der Hochschulleitung, auf christliche Studenten dämpfend zu wirken.
Philosophie: früh Schopenhauer und Nietzsche, weniger Kant und Hegel, später Kierkegard,
Malerei: Klee, nicht Picasso, aber Franz Marc, Matisse, Gauguin, van Gogh, Dix
Literatur: eher Schiller als Goethe, Thomas Mann als Hesse, aber Joyce und Shakespeare,
Lyrik: Hesse, Rilke, Celan, Nelly Sachs. Musik und Religion dienen der Selbstbehauptung im Leben.
Kompositionsstudium in Halle bei Hans Stieber, in Berlin bei Rudolf Wagner-Régeny.
Lehne rein ästhetisches Herangehen an die Kunst ab, Kunst hat existentielle Bedeutung.
Möchte Erfahrung der Selbstbehauptung durch Kunst anderen mitteilen, damit sie daraus Kraft schöpfen, schätze also Emotionen in der Kunst und lehne emotionslose Kunst ab.
Möchte vielen Menschen meine Mitteilungen machen. Deshalb gern Orchesterwerke für große Säle.

Die Frühphase meines Komponierens liegt zwischen 1953 und 1964 .Ich hielt in dieser Zeit Ausschau in verschiedenen Richtungen, immer auf der Suche nach mir selbst.
Während meines Kompositionsstudiums bei Wagner-Régeny in Berlin lernte ich in dessen Wohnung 1957 die Zwölftontechnik kennen, die damals an der Berliner Hochschule zu

unterrichten verboten war. Wagner-Régeny (kein Kommunist) war der erste Komponist, der in der DDR Zwölftonstücke veröffentlichte. Diese Technik wurde als bürgerlich-dekadent verfemt, obwohl Eisler und Dessau (beide Kommunisten) sich vor 45 ihrer bedient hatten In dieser Technik schrieb ich 1965 mein Oktett für Fl, Kl, Fg, Vl, Va, Vc Klav,und Schlagzeug. Aus diesem Werk spiele ich jetzt den 4.Satz. Sie können die Zwölftonreihen sicher erkennen, auch ihre Umkehrungen und Krebsversionen.Bsp.1)

Nach diesem Oktett wandte ich mich zunächst mal von Zwölftonstrukturen ab. Das Klavierkonzert von 1970 beschreibt den Endpunkt einer Entwicklung, die für meinen weiteren Lebensweg entscheidend war. Ich traf für mich 1965 die Entscheidung, in der atheistischen DDR konsequent meinen christlichen Glauben offen zu bekennen. Das zog auch die tiefere Auseinandersetzung mit Paul Hindemiths Unterweisung im Tonsatz nach sich. Hindemith war für mich damals der bedeutendste christliche deutsche Komponist. In der dreisätzigen Struktur meiner Werke versuchte ich die 3 Inhalte des Gebets auszudrücken: das Loben, Danken und Bitten, zuerst in dem Orchesterwerk „Präludium, Meditation und Hymnus" für gr. Orchester 1965, das unter Masur 1968 in der Philharmonie uraufgeführt wurde.in der 2. und 3. Sinfonie , im Orgelkonzert und in der Trompeten-Sonate zitierte ich Choräle. Am Ende dieser Entwicklung steht das Klavierkonzert, das für einen Aufführungsabend der Dresdner Staatskapelle geschrieben wurde. Sie hören jetzt den 3.Satz, in dem ich versuchte, „ Bitten" auszudrücken - bis zur Klavierkadenz. Unschwer ist der konflikthafte Charakter dieses Satzes zu erkennen. Mein Bemühen war es damals auch, größere musikalische Bögen zu spannen. Bsp.2) Brigade Wasseraufsicht..

In den nächsten 3 Jahren wandte ich mich erneut der Zwölftontechnik zu, allerdings unter völlig anderen Aspekten als im Oktett. Da in der europäischen Musik bisher alles auf ein vertikales Musizieren hinaus lief, schien mir die vorrangig lineare Verwendung der 12 Töne z.B. bei Schönberg als inzwischen überholt. Ich arbeitete mit vertikalen Zwölftonfeldern, wie sie z.B. der Russe Roslawetz in seinen Kompositionen angewandt hatte, ohne von diesem zum damaligen Zeitpunkt aber etwas zu kennen. Wenn ich dennoch auch Zwölftonreihen verwendete, notierte ich sie zunächst immer in Streckennotation: Jeder Ton oder jede Tongruppe des Zwölftonzusammenhangs sollte die ihr gemäße Strecke bekommen, um fasslich zu werden, d.h. mit anderen Worten: das klangliche Erlebnis sollte wieder im Vordergrund stehen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass es im Klaviertrio II , das ich Ihnen jetzt vorspiele, aleatorische Abschnitte mit Zeitangaben gibt. Hören wir jetzt den 1.Teil des Klaviertrios aus dem Jahr 1973. Auch hier versuche ich, größere Bögen zu spannen.Bsp.3)

Nach diesem Trio war es nur konsequent, sich mit den Kompositionen von Witold Lutoslawski zu beschäftigen, die ich 1972 auf dem Warschauer Herbst kennen gelernt hatte. Lutoslawskis Klangflächenkompositionen beruhen ja teilweise auf in längeren Strecken auskomponierten Zwölftonakkorden. Dies führte mich 1973 zur Anwendung von Zwölftonakkorden in meiner „Musik für 12 Blechbläser und Pauken" für die Blechbläser (je 4 Trompeten., Hörner. und Posaunen.) der Staatskapelle Dresden. In diesem Werk kommen zwar auch aleatorische Abschnitte wie bei Lutoslawski vor, allerdings aus einem anderen Geiste heraus. Für mich war der eine Zwölftonakkord im Grundeinfall des Stückes am Anfang verbindlich für das ganze Stück wie die Grundreihe bei Schönberg als Grundgestalt des Werkes. D.h. alle weitere Gestaltung im Stück wird abgeleitet aus diesem einen Akkord , der sich hier aus 3 Viertonakkorden zusammen setzt. Allerdings gibt es außer dieser strengen Ordnung auch noch eine freie im aus 2 Terzen und einer fallenden Sept bestehenden Paukenmotiv. Diese strenge und die freie Struktur bestimmen das ganze Stück. Hören wir nun dieses kurze Werk ganz. Es hat die 5 Sätze Prolog, Intermezzo I, Dithyrambe, Intermezzo II und Finale. Achten Sie bitte genau auf den Anfang des Stückes. Wir hören einen

Paukenschlag und darauf den synkopisch rhythmisierten Zwölftonakkord aller Blechbläser. Dieser Grundeinfall hat die Gestik des Gotteslobs (nach oben ausgestreckte Arme!).Das Zwölftontotal symbolisiert in seiner Totalität die vollständige Hingabe an Gott (Soli Deo Gloria). Zugleich wirkt er aber in seiner dissonanten Gestalt wie ein Schrei. Beides wollte ich damit ausdrücken: Lob Gottes und Schrei in einer atheistischen Umwelt.Bsp.4)
Von hier zu einem meiner Hauptwerke, dem Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug (1974/75), einem Auftragswerk der Dresdner Staatskapelle, war es nur ein Schritt. Es war die Übertragung dessen, was ich in den kurzen Sätzen der „Musik" versucht hatte, auf ein größeres Werk sinfonischen Charakters. Ähnlich wie in der Sinfonischen Fantasie, die noch dazwischen entstand, hat dieses Konzert 3 Teile schnell-langsam-schnell, die ohne Pause in einander übergehen. Das Thema, die vertikale Grundgestalt, besteht hier ebenfalls aus einem zwölftönigen Cluster-Akkord, der ähnlich wie in der „Musik" synkopisch erreicht wird. Darüber erscheint ein dreitöniges Motiv aus fallender kleiner Sekunde und steigender kleiner Terz (dem Anfang des b-a-c-h –Motivs), das hier sozusagen das „freie" Ausgangsmaterial bildet wie die Paukenmotivik in der „Musik". Aus diesem strengen Akkord und dem freien melodischen Material ist das ganze Stück abgeleitet. Wie in der Bläsermusik bediene ich mich hier immer noch klassischer Formprinzipien wie Sonatenform, Liedform und Rondo. Zum wiederholten Male zitiere ich hier einen Choral im letzten Satz: "Mitten wir im Leben sind", den ich unter dem Einfluss des plötzlichen Todes meiner erst 49jährigen Schwester,- die damals in der Bundesrepublik lebte und die ich erst zu ihrer Beerdigung wiedersehen durfte- vollständig zitiere und in das Werk im weiteren Verlauf integriere. Hören wir den ersten Satz vollständig, den 2.Satz bis zum Mittelteil und den 3. mit dem Choralthema bis zur Durchführung des Choralthemas.Bsp.5) Für dieses Werk erhielt ich den Hanns-Eisler-Preis von Radio DDR. Es wurde von der Dresdner Philharmonie 2 Jahre später wiederholt und für die Schallplatte produziert und in mehreren Städten der DDR aufgeführt , zuletzt unter Kurt Masur mit Michael Schönheit als Solisten in einem Messe-Sonderkonzert 1987.

Unmittelbar nach dem Orgelkonzert komponierte ich 1976/77 mein Violinkonzert als Auftragswerk der Dresdner Philharmonie. Es besteht wiederum aus 3 Teilen, die ohne Pause auf einander folgen; auch gibt es hier immer noch Beziehungen zu klassischen Formprinzipien wie im Orgelkonzert. Jedoch ist der Klang ein sehr viel anderer als dort. Meine Beschäftigung mit dem Begriff der Serialität u.a. bei Stockhausen, führte mich zu einer viel differenzierteren Tonsprache als bisher. Stockhausen erklärt den Begriff der Serialität ganz allgemein als die Möglichkeit einer unendlichen Vielzahl von Grautönen zwischen den Gegensätzen Schwarz und Weiß, wobei diese Formulierung auf alle musikalischen Elemente anwendbar ist, also nicht nur auf die Tonhöhe, sondern auch auf die Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe. Bezüglich der Klangfarbe schuf ich für mich den Begriff „Klangfarbenintervall": Da eine Melodie aus Intervallen besteht, muss es außer dem Schönbergschen Begriff „Klangfarbenmelodie" auch den Begriff des Klangfarbenintervalls geben. Das Intervall zwischen 2 Klangfarben ist eben sehr unterschiedlich. Die Differenz zwischen einem Holzblockton und einem Geigenvibrato ist bekanntlich sehr viel größer als die zu einem Geigenpizzicato. Schließlich kam ich noch auf den Begriff Stilintervall, mit dem ich den größeren oder kleineren Unterschied zwischen 2 historischen Stilen bezeichne, und der im Mittelteil des Konzerts, wie wir hören werden, eine Rolle spielt. Was die Tonhöhe anbetrifft, verwende ich wegen des Melodieinstrumentes Violine wieder auch Zwölftonreihen und zwar in 2 Erscheinungsformen: einer mit harten Intervallen, wie gr. Sept, und einer mit weichen Intervallen wie Terzen und Quinten. Auch gibt es hier überhaupt nicht die eine Reihe, sondern verschiedene Reihen, die aber prozentual gesehen aus den gleichen Intervallen bestehen. Die Zahl der Töne ist beliebig, sie muss nicht immer 12 sein Es geht also letztlich um 2 verschiedene Klangsprachen. In der Satzstruktur spielen unterschiedliche horizontale Dichtegrade eine Rolle, vom Punkt , der Gruppe über sogenannte Kollektive (so schnell wie

3.) Transkription (in Auszügen) des öffentlichen Interviews mit Manfred Weiss vom 15. Mai 2012 im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Goldschmidtstr. 12

Kürzel in der Reihenfolge des Erscheinens:

SHB: Sjur Haga Bringeland
MW: Manfred Weiss
JK: Julia Kneppe

SHB: Wie sind Sie überhaupt, Herr Weiss, dazu gekommen komponieren zu studieren?

MW: Vielleicht sollte man damit anfangen, dass ich als kleiner Junge gern gebaut habe. Also ich habe gern mit Klötzern [sic!] kleine Häuser und Paläste gebaut. Das Bauen war mir schon immer eine wichtige Angelegenheit. Dann habe ich mit acht Jahren Klavier gelernt, Unterricht gehabt bei meiner Großmutter, während meine Schwestern schon beide ganz gut Klavier spielten, meine älteren Schwestern. Aber ich habe mit acht Jahren nur deswegen diesen Unterricht bekommen, um die Notenschlüssel kennenzulernen, weil ich dann Geige spielen lernen sollte. Ich habe mit neun Jahren dann Geigenunterricht gehabt und das war in Niesky, das ist also eine sehr abgelegene Kleinstadt in Niederschlesien damals gewesen, wo kulturell nicht allzu viel los war. Da waren keine Komponisten anwesend, wenig Klavierlehrer und Pianisten. Nun war ja auch [19]45 dazwischen gewesen, wir hatten ja in Niesky ein Pädagogium, aber das ist zerstört worden durch den Krieg. Niesky hat zweimal den Besitzer gewechselt während der Kämpfe und das war also ziemlich niederschmetternd. Mein Vater kam erst [19]48 aus russischer Kriegsgefangenschaft nach Hause, wir sind im Mai [19]45 wieder zurückgekehrt, zum Teil gelaufen. Es war eine ganz ganz schlimme Zeit ohne Strom, ohne Wasser. Die ersten Jahre…Aber wie gesagt, ich hatte mit neun Jahren, das ist 1944 gewesen, Geigenunterricht bekommen, aber nur ganz kurz bei einer Frau die da regelmäßig anreiste. Dann brach das alles zusammen durch die Flucht. Wir sind in die Tschechei geflohen und das war sehr schrecklich. Erst 1947 kann ich mich entsinnen habe ich dann wieder auf meiner Geige gespielt, die ich vorher überhaupt gar nicht dagehabt hatte. Ich habe sehr gerne darauf musiziert. Ich habe dann irgendwo auf einem Boden alte Taschenpartituren von Schubert und Mozart und Beethoven gefunden und habe dann dort immer die erste Geige gespielt. Also ich habe mir Dinge vorgenommen die eigentlich überhaupt nicht konnte. Ich habe mir dann das Mendelssohn Violinkonzert zugelegt und habe da versucht zu geigen. Ich hatte noch so ein paar kleine Unterrichtsstunden von einem Gymnasiasten, der dort in Niesky auf das Pädagogium, die Oberschule, ging und da bin ich auch weitergekommen. Dann habe ich angefangen kleine Stücke zu machen für meinen Vater oder zum Geburtstag. Das auch mit Klavier zusammen. Das machte mir sehr viel Freude und meine Schwestern spielten auch Blockflöte, da habe ich kleine Stücke für Blockflöte und Geige gemacht. Das war sehr interessant das aufzuschreiben. Es gab so eigenartige Notenstempel damals zu kaufen, weil man ja gar kein Notenpapier bekam und das war auch schon erstmal interessant die Noten zu stempeln mit einer Rolle. Nagut. Ich

habe dann weitere kleine Stücke gemacht, dann auch für Klavier natürlich. Weil ich eben auf dem Klavier ganz wenig konnte, hat meine andere Großmutter mir bezahlt einen Klavierunterricht bei einer sehr guten Organistin bei uns in Niesky. Da war schon in der Ferne das Ziel, dass ich Musik studieren wollte. Komposition. Ich war bei dem Kirchenmusikdirektor Eberhard Wenzel in Görlitz mal gewesen. Mein Vater war mit mir dort hingefahren. Der sollte mal diese kleinen Stücke beurteilen, die ich machte und ob das Sinn hätte, dass ich diesen Weg einschlage. Er hat mir eigentlich Mut gemacht und da war dann das große Problem, an welche Hochschule ich gehe. Es war schon alles sehr spät. In Dresden nahmen sie, glaube ich, gar keine Kompositionsstudenten auf. Dresden war am nächsten. Mein Vater hatte auch nach Berlin geschrieben. Leipzig weiß ich nicht mehr. Jedenfalls blieb dann nur noch Halle übrig. Es gab eine Hochschule in Halle damals und da habe ich die Aufnahmeprüfung gemacht, habe dabei eine Haydn-Sonate in e-Moll gespielt und mich einer Gehörbildungsprüfung unterzogen und kam dort in Komposition zu dem Professor Hans Stieber.

SHW: Wie lange haben Sie dann in Halle studiert?

MW: In Halle habe ich nur drei Jahre studiert. Hans Stieber war ein Komponist, der so in der Generation nach Brahms noch absolut tonal schrieb. Brahms, Pfitzner, Strauss, so in dieser Art. Er hatte wenig Verständnis für moderne Musik, nannte Strawinsky und Bartok „Die Steppe“ und riet mir ab mich damit zu befassen. Ich hatte immer nach Niesky schicken lassen von Verlagen, die hier in Leipzig sind, moderne Kompositionen. Von Hindemith und Wohlgemuth, Johann Nepumuk David und was die da alles hatten. Ich hatte mir das alles angesehen und sehr begierig auch. Das stand natürlich in einem Widerspruch zu dem, was Stieber wollte. Stieber sagte: „Ehe Sie tanzen, müssen Sie erst einmal gehen können.“ Deswegen habe ich zunächst Stücke ganz tonale Stücke geschrieben. Aber durchaus eigenständig und er hat also immer erfinden lassen, ich sollte immer Einfälle aufschreiben, damit das wirklich von mir persönlich kommt, was ich machte. Es ging gar nicht um die Form, sondern es ging um Einfälle, um Eigenes, was ich verarbeiten sollte. Und das fand ich gut. Das hatte erstmal einen tonalen Charakter, die Stücke sind dann auch gespielt worden und nach und nach habe ich mich eben dann immer mehr mit den Komponisten die es damals in Halle zu kaufen gab – also von Hindemith, Pepping usw. – an Schönberg und Strawinsky war überhaupt nicht zu denken – mit denen habe ich mich befasst. Ich schrieb dann eine Violinsonate kurze Zeit danach. Die war schon ein bisschen anders, da hatte ich mich auch mit Max Reger auseinandergesetzt. Das ging dann weiter. Ich habe auch ein Orchesterstück geschrieben und einen Liederzyklus für Alt und Bariton Stücke, 20 Lieder über das Leben von Toulouse-Lautrec – *La Goulue* hieß das Stück, hießen diese Lieder. Da habe ich schon ganz andere Dinge verwendet. Ich habe mich auch mit Blacher auseinandergesetzt, mit den variablen Metren und auch mit der Unterhaltungsmusik, Jazz usw.

SHB: Können Sie , wenn Sie zurückblicken, sagen, welche Lehrer für Sie am meisten zu sagen hatten für Ihre Prägung?

MW: Ja, also Halle wurde 1955 geschlossen, die war zu viel. Wir konnten nach Leipzig oder nach Berlin gehen. Berlin lockte mehr, schon wegen Westberlin. Da war ich also dann bei Wagner-Régeny. Der war nun absolut ganz anders als Stieber. Er wollte heutige Musik und nannte Komponisten wie Webern und Schönberg. Strawinsky zeigte er uns. Das war immer ein Gruppenunterricht und da habe ich einen total anderen Horizont bekommen.

SHB: Und das Studieren in Berlin hat dann ja auch eine andere Wendung genommen.

MW: Ja. Ich sollte eine Aspirantur bekommen an der Hochschule nach Abschluss und das ist nicht geworden, weil ich in Halle Probleme hatte. Aber das waren politische Dinge. Da können wir nachher darauf zurückkommen.

SHB: Ja.

MW: Ich habe dann in Berlin, Wagner-Régeny hat mich an die Akademie der Künste geholt als Meisterschüler und ab da war ich noch zwei Jahre als Meisterschüler bis 1959. Das ist mein Studium gewesen.

[…]

JK: […] Wie kamen Sie denn an Ihre ersten Aufträge? Und wie wurden Aufführungen organisiert?

MW: Erster Auftrag war während des Studiums in Halle. Da sollten wir für die jungen Pioniere eine Suite schreiben. Die jungen Pioniere – Sie wissen ja, was das ist – das sollte also eine volkstümliche Musik sein. Das war also mein erster Auftrag. In Berlin, in der Meisterschülerzeit, habe ich dann einen Auftrag für ein Orchesterstück bekommen, die *Orchestermusik Nr.1*. Die habe ich für den Rundfunk geschrieben und die ist dann auch viel gespielt worden und da habe ich sogar ein kleines Entgelt dafür bekommen.

JK: […] Wie waren Ihre Verbindungen zur Staatskapelle, zur Oper, wie sind Sie da rangekommen, dass Sie da Aufträge bekamen?

MW: Ja. […] Es war zunächst so, dass ich von Görlitz ein Angebot bekam, am Gerhart-Hauptmann Theater 1961 ein Orchesterstück zu schreiben. Die wollten etwas Rhythmisches haben, und das wurde dann meine erste Sinfonie. Das war ein richtiger Auftrag und der ist in Görlitz, dort in der Stadthalle, auch sehr erfolgreich gelaufen. Das war so in der Nachfolge von Prokofiev. […] Dann habe ich noch eine fröhliche Ouvertüre geschrieben, ein auch so sechs-sieben-Minuten-Stück für kleines Orchester mit einfachem Holz. Ich dachte, so etwas könnte auch gebraucht werden. Also, ich habe schon an Gebrauch gedacht und das ist dann vom Sinfonieorchester in Pirna uraufgeführt worden. Also ein Orchester für so etwas zu bekommen war nicht schwer. Es ging dann also weiter: Ich habe im gleichen Jahr ein Stück *Präludium, Meditation und Hymnus für großes Orchester* geschrieben mit dreifachem Holz und Blech und mehreren Schlagzeugern, und das musst ja nun irgendwo aufgeführt werden. Das habe ich nicht durch Auftrag geschrieben, sondern von mir aus. […] Mit diesem Stück bin

ich zur Philharmonie gegangen und die Philharmonie hat das aufgeführt. [19]68 [sic!] unter Kurt Masur ist dieses Stück aufgeführt worden. Da fing der gerade an der Philharmonie an als Dirigent. Das war das erste in der Philharmonie. Die Staatskapelle…da hatte ich dann ein Stück *Invokation* geschrieben. Ich habe das aber umbenannt in *Toccata* und habe das der Staatskapelle angeboten und da ist es in einem Aufführungsabend aufgeführt worden. […] So bin ich in die beiden Orchester reingekommen, und dann kamen Nachfolgeaufträge von der Kapelle aus. […] Da habe ich dann ein Klavierkonzert geschrieben, das wurde auch in einem Aufführungsabend [gespielt]. Und für die Philharmonie gab es dann später die Möglichkeit ein Kammermusikwerk zu schreiben, das *Klaviertrio II*. Aber dann auch mein Violinkonzert.

JK: […] Inwieweit reichte die Politik, die sich natürlich bemerkbar gemacht hat, ins Musikleben hinein und wie bestimmte sie Ihren Alltag indirekt? Sie haben zum Beispiel von Schulungen gesprochen: Wie hat sich das – diese äußeren Umstände – auf Ihre Kompositionen ausgewirkt, oder die Entstehung Ihrer Kompositionen?

MW: Die Stücke, die ich vor *Präludium, Meditation und Hymnus* geschrieben habe, die waren für den Gebrauch so bestimmt, aber haben keinerlei politischen Hintergrund gehabt. Das war 1963/65 herum. Dieses *Präludium, Meditation und Hymnus* ist also ein Bekenntnis zu meinem Glauben und da habe ich Bitten, Danken und Loben/Anbetung machen wollen und das ist aber dann auch aufgeführt worden und stand auch im Programmheft drin und Kurt Masur hat die erste Probe damit begonnen, dass er sagte: „Hier wird ein geistliches Thema in weltlichem Gewande aufgeführt." […]

SHB: Das Publikum ist ja immer da. Wie haben Sie das DDR-Publikum aufgefasst? Wie standen Sie zum Publikum? Haben Sie oft Responsen bekommen und wie haben diese Responsen Ihre Gedanken um Ihre eigene Musik und auch die Musik, die Sie dann später komponiert haben, beeinflusst?

MW: Ich wollte das, was ich inhaltlich ausdrücken wollte mit meiner Musik vielen Menschen [mitteilen]. Ich wollte es nicht für eine Elite machen und nicht für eine Nische, sondern für viele Menschen. Deswegen habe ich auch gerne Orchesterwerke geschrieben, wo viele Leute zuhören. Da ging es mir eben um dieses Thema Bitten, Loben und Danken. Vieles ist also eine Glaubensangelegenheit für mich gewesen. Ob sie das angenommen haben, das konnte ich nur am Beifall merken. Ablehnung habe ich da nicht erfahren. Es wird welche gegeben haben, die das mehr angesprochen hat und welche, die das weniger angesprochen hat. Aber ich war der Meinung, dass ich das, was ich sagen wollte, in einer verständlichen Sprache sagen muss, sonst hat es gar keinen Sinn.

[…]

JK: Wir haben ja jetzt schon gehört, dass Sie bis 1990 in Ihrer Musik mehrfach geistliche Bezüge mit hinein genommen haben. Und dieses Motiv Loben, Danken, Bitten zieht sich ja im Grunde durch die ganze Zeit. Da würde ich Sie gerne fragen, wie Sie zur Kirche gekommen sind. Waren Sie schon seit Ihrer Kindheit aktives Mitglied in einer Kirchengemeinde?

MW: Meine Vorfahren waren Missionare der Herrnhuter Brüdergemeine. Mein Ururgroßvater war es schon, der war Missionar auf der Insel Barbados, und mein Großvater war auf der Insel Jamaika Missionar im Dienst der englischen Mission. Die haben alle Englisch gesprochen. Mein Vater ist dort geboren mit fünf anderen Geschwistern und die sind dann als Kind nach Deutschland geschickt worden. Also ich komme aus solch einer geistlichen Umgebung, und von daher ist das nicht verwunderlich.

JK: Muss sich aber nicht bedingen.

MW: Nein. Ich war auch, muss ich sagen, ungefähr bis zu meinem 30. Lebensjahr durchaus kritisch, habe Nietzsche und Schopenhauer gelesen. Nein. Es gab dann mal einen Umschwung bei mir innerlich. Das war 1965 und da wusste ich dann wozu ich überhaupt meine Musik schreibe. Wofür. Vorher war das einfach so: Man schrieb eben Musik, weil das heraus wollte und auch weil man natürlich Möglichkeit hatte, dass [das] aufgeführt wird. Aber diesen ganz klaren Weg, den habe ich seit 1965 eingeschlagen.

[…]

JK: Welche Auswirkungen hatte ab 1965 dieses Glaubensbekenntnis? Welche Rolle hat das in Ihrem kompositorischen Schaffen gehabt, oder welche Auswirkungen hat das gehabt? […]

MW: Ich wollte erst mal eine äußerste Klarheit über die musikalischen Mittel schaffen. Also das erste, was daraus resultierte, war Klarheit. Klarheit über die musikalischen Elemente. Wie wird im Rhythmus Spannung-Entspannung hergestellt, wie in der Harmonik, wie in der Melodik, wie in Klangfarben. Also ich habe sozusagen Denkprozesse erst einmal durchgemacht um überhaupt klarzusehen, was wichtig ist. Die ersten Stücke liegen zwischen Hindemith und Alban Berg, so in dieser Richtung, waren aber tonal ausgerichtet und mussten aber auch eine klare Ordnung haben. Ich legte großen Wert über jedes Detail meiner Arbeit mir Rechenschaft abzulegen. Äußerste Deutlichkeit, auch in Bezug auf die Motivik, auf Thematik, auf Klangfarben usw.

[…] Mit diesen drei Möglichkeiten „Loben, Bitten, Danken“ merkte ich, kam ich zu einem Ende. Es ging irgendwie nicht weiter. Ich hatte mich auch vielleicht zu sehr mit tonaler Musik befasst. Ich merkte, da bin ich an eine Grenze gekommen und ich habe mich dann erneut mit der Zwölftontechnik auseinander gesetzt, wie ich die schon während des Studiums bei Wagner-Régeny kennen gelernt hatte. Auch mit atonalen Strukturen. Ich war inzwischen in Warschau gewesen beim Warschauer Herbst und hatte dort Kompositionen kennengelernt, die also nur noch mit Streckennotation arbeiteten. Lutosławski zum Beispiel. Ich merkte plötzlich, du bist gerade dabei dich einzuigeln. Was man in der DDR ja machen musste, um ein Individuum zu bleiben. Und das war die Gefahr aber dabei, und da habe ich mich dann doch mehr diesen äußeren Strömungen geöffnet, habe mich mit Arnold Schönbergs *Fundamente der Komposition* [sic!] auseinander gesetzt, mit Zwölftonlehren und auch eben mit der polnischen Musik.

JK: […] Wie stand man in Ihrer Kirchgemeinde generell zur Idee des Marxismus und wie dann eben auch zur speziellen Ausprägung, die das in der DDR dann angenommen hat? […] Ich meine: Generell könnte man ja auch sagen, dass es ein paar Grundideen zwischen Christentum und Marxismus gibt, wo […] Anknüpfungspunkte wären?

MW: Ja, richtig. Und ich muss sagen, ich habe mich auch solchen Ideen nicht verschlossen, denn was in der Bergpredigt steht, das hat doch wieder vieles gemeinsam mit den Ideen, dass der Marxismus vor allen Dingen für die Armen Gerechtigkeit schaffen wollte. Da gibt es genaue Parallelen. In dieser Hinsicht würde ich eben schon das für richtig halten. Aber nicht der Weg dahin, wie das politisch umgesetzt wurde. Aber ich bin durchaus der Meinung und auch in der Kirche gab es durchaus Strömungen, es gab natürlich auch welche, die dann naiv mitgingen mit dem Staat und sich da verrannt haben, was es eben in der Nazi-Zeit auch gegeben hat unter den deutschen Christen.

[…]

JK: […] Sie sagten ja schon, dass Sie Witold Lutosławski kennen gelernt haben 1972. […] Was bedeutet das für Sie? In welchen Werken haben Sie sich auf ihn bezogen? Wie haben Sie das verarbeitet? […]

MW: …ich habe in Warschau beim Warschauer Herbst seine Werke gehört und ich habe auch Schallplatten mitbringen können und auch Partituren vor allen Dingen. Die habe ich mir damals sehr genau angesehen. Ich war übrigens auch nicht der einzige Komponist aus Ostdeutschland, der das gemacht hat. Es war eine regelrechte Welle von Lutosławski-Freunden. Siegfried Thiele gehörte auch mit dazu in Leipzig. Katzer und die haben alle…der Warschauer Herbst mit den polnischen Komponisten, das war der Ersatz für das, was wir aus dem Westen nicht bekommen haben. Die Polen haben ja auch umgesetzt, was der Westen gemacht hat, aber auf ihre ganz spezielle und andere Weise. Und in dieser Weise haben wir dann wiederum von Warschau mitgebracht. Ich weiß ich habe dieses eine Stück von Lutosławski dort im Hotelzimmer in Warschau analysiert. Mit diesen Klangflächen, diese Dinge und auch mit Zwölftonakkorden zu arbeiten. Eine vertikale Zwölftontechnik war dort zu finden. Wenn man seine zweite Sinfonie kennt, und auch das Arbeiten mit Intervallen, mit bestimmten Intervallstrukturen, all das war faszinierend. Ich habe dann mir meine Schlüsse daraus gezogen. Ich hatte mich damals auch mit Schönberg auseinander gesetzt. Da kam dann so etwas zusammen, wo ich also immer noch klassische Formen benutzt hatte, aber die Grundeinfälle, die Grundstrukturen zwölftönige Akkorde, vertikale Akkorde waren, oder Teil von Akkorden, jedenfalls eine vertikale Zwölftontechnik zu machen. Das war dann die Idee: Wo Schönberg immer aus einer Reihe etwas abgeleitet hat, habe ich für mich das aus einem Akkord abgeleitet und habe Stücke so geschrieben, die dann aus solchen Akkorden bestanden haben.

JK (52:00): Haben Sie da auch Aleatorik benutzt?

MW: Ich habe auch Aleatorik benutzt. Es gibt solche Streckennotationsteile durchaus in meinem Violinkonzert auch. Ich habe auch die frühen Zwölftonstücke zunächst mal nur mit Streckennotation niedergeschrieben, weil ich jedem Ton sozusagen seine Dauer lassen wollte. Ich wollte nicht diese Hyperkonzentration von Tönen wie sie bei Schönberg oft ist, sondern ich wollte jedem Ton dieser zwölf Töne zur Wirkung kommen lassen und deswegen habe ich das in Streckennotation aufgeschrieben und habe das dann wieder in normale Partituren umgeschrieben.

JK: Da kommen wir zum Begriff der Fasslichkeit. Da ist ja auch Schönberg für Sie ein Wegweiser gewesen. Welche Bedeutung hat dieser Begriff für Sie und wie haben Sie das für sich versucht umzusetzen?

MW: Dieser Begriff der Fasslichkeit, der ist mir damals begegnet bei Schönberg. Die Grundidee ist, dass alles aus einem Keim gemacht wird. Dadurch, dass alles miteinander verwandt ist, ist es auch fasslich. Aber nicht nur das, sondern Schönberg hat auch gesagt: „Fasslichkeit wird auch erzeugt durch Abgrenzung. Eine unendlich lange Strecke von Musik kann der menschliche Geist nicht fassen. Fasslichkeit beruht auch auf Unterteilung, und es ist interessant, dass ausgerechnet Schönberg diese Fasslichkeit so hervorgehoben hat, wobei seine Musik ja als die unfasslichste gilt (*lacht, Lachen im Publikum*). Aber für mich war das auch sehr wichtig zu einer Struktur für ein Werk zu kommen, die also das Ganze durchdringt wie die Zwölftonreihe auch, und dadurch aber auch die klassischen Formen noch mal zu untersuchen. Was kann man dort machen durch Unterteilung und Klarheit. Er bringt auch Begriffe wie feste und lockere Form hinein in seine Analysen der Klassik. Feste Formen wie Satz und Periode, lockere Formen wie Mittelteil, Durchführung und wie man dadurch Gegensätze in der Form erzeugen kann. Das war hochinteressant und das habe ich also versucht.

JK: In welchen Stücken? Können Sie da Stücke nennen, die Sie für besonders gelungen halten?

MW: Die Musik für zwölf Blechbläser und Pauken zum Beispiel. Da habe ich das gemacht auch in der Sinfonischen Fantasie und besonders in dem Orgelkonzert. In dem Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug. Da habe ich das umgesetzt. […]

4.) Strukturschemata

Musik für 12 Blechbläser und Pauken:

Schema Akkordpermutationen im Dithyrambe-Satz:

Instrumenten-gruppe	Takte 3-6	Takte 9-15	Takte 16-29 (aleatorischer Mittelteil)	Takte 34-36	Takte 39-48
Trompeten spielen	Viertonakkord: *g*, *b*, *d*, *e*	VTA Posaune	VTA Horn	Ursprungs-VTA Posaune	Umkehrung UVTA Horn
Hörner spielen	Viertonakkord: *cis*, *fis*, *h*, *c*	VTA Trompete	VTA Posaune	Ursprungs-VTA Horn	Umkehrung UVTA Trompete
Posaunen spielen	Viertonakkord: *gis*, *dis*, *f*, *a*	VTA Horn	VTA Trompete	Ursprungs-VTA Trompete	Umkehrung UVTA Posaune

Sinfonische Fantasie für Orchester:

Teil	Abschnitt	Merkmale
1. Satz: Hauptthema des ersten Themenkomplexes (fester Teil)	Beginn bis B	- Zwei Reihen: die erste zehntönig, die zweite zwölftönig (in den Flötenstimmen) - Zwölftonakkord in den Streichern
Fortspinnung und Überleitung zum Seitenthema (lockerer Teil)	B-E	- Rückungen der Akkordfläche um einen Ton aufwärts und Aufteilung der Ton-Umspielungen in Holzbläsern und Streichern (Abschn. C), Töne des Signalmotivs in Horn, Posaune und Cello sind Ergänzung zu den fehlenden Tönen im simultan erklingenden Akkord
Seitenthema + 1. Fortspinnung (fester Teil)	F	- Beginnt wieder mit einem Akkordklang, diesmal jedoch ruhend, synkopisch, , reduziert auf einen Fünftoncluster in den Bläserstimmen > größtmöglicher Kontrast zum Beginn und der Takte zuvor - Analog zur Flötenmelodie setzt im dritten Takt eine Solovioline ein: Auch hier Kontraste: Solo beginnt auftaktig, verzichtet weitestgehend auf synkopischen Rhythmus, freie Gestaltung (keine Reihe), lyrischer Charakter - Diese etwa siebentaktige Phrase wird in den

		nächsten sechs Takten wiederholt, diesmal befindet sich die akkordisch-ruhende Begleitung in den Streichern, während Flöte, Oboe und Englischhorn in teilweise kontrapunktischer Stimmenführung den Gedanken der Violine aufnehmen und immer freier fortführen
Lockerer Teil (Fortspinnung)	G-H (Takt 4)	- Fortführung der Motivzellen des Themas: Blechbläser+ Pauken im Wechsel mit Streichern+Holzbläsern, Dialog-Charakter
Schlussgruppe Exposition	Ab H, Takt 5 –K	- Vollständiger Akkordaufbau in den Streichern vs. solistische Passagen in den Holzbläsersstimmen (Abschluss Fagott- und Klarinettensolo)
Durchführungsthema (fester Teil)	K	- Motiv in den Bässen leitet sich aus dem ersten Teiltonakkord des Zwölftonklangs vom Beginn ab - Besonderen Klangcharakter haben die absteigenden Quarten
Lockerer Durchführungsteil	L-O	- Aleatorische Klangfläche in den Streichern, Reduktion des Durchführungsmotivs in den Bläsern, rhythmische Verdichtungen und Höhepunkt in N, T.8
Rückführung zur Reprise	P	- Vorwegnahme Reprisenthema
Reprise (Fester Teil)	Q	- Reprisenthema (im Spiegelkannon), kombiniert mit Zwölftonfläche
Reprise (lockerer Teil)	R-T (Takt 1)	- 1. Wiederholung (rhythmische, dynamische Verdichtung) - 2. Wiederholung, Höhepunkt in T, Takt 1
Überleitung zum 2. Satz	T-U	- Schlagzeug-Solo
2. Satz: A-Teil	W	- variiertes Reihenthema + zunehmende Abspaltungen, „Trauermarsch“-Begleitung in den Bässen
Lockerer Mittelteil (B-Teil)	X-A1	- Anklänge an Seitenthema des ersten Satzes (Geigen-Kantilene) + Motivreste, - farbiger Schlagzeugrhythmus erzeugt unterschwellige Spannung
A^{I}-Teil	B2	- Wiederkehr der beiden Reihen im fortissimo (Höhepunkt), die zweite Reihe wird kanonisch und auf verschiedene Stimmen aufgespalten präsentiert
Schlussgruppe	C1	- Extrem hohe Lage der 1. Violine, gefolgt von Seufzermotiv der Bässe
Überleitung zum 3. Satz	D1, Takt 1-8	- Wesentlich kürzer als die erste Überleitung, Schlagzeugsolo nicht derart ausgeprägt
3. Satz: Rondothema	D1, Takt 9–15	- 5taktiges Thema des 3. Satzes lässt sich auf ein Grundmotiv zurückverfolgen, welches aus Intervallstruktur der ersten drei Töne des Melodiethemas (sowohl 1. als auch 2. Reihe) vom 1. Satz abgeleitet ist, Anklang an ersten

		Satz auch durch Instrumentierung > Flöte, Piccolo - Charakteristische Taktwechsel
Themenfortführung	D1, 15-23	- Fortspinnung des Rondomotivs als Dialog zwischen tiefen und hohen Lagen - In der Begleitung Reste des Trauermarsch-Rhythmus, nun jedoch als blockhafte Akkordakzente, die das Eintreten des Zwölftonakkords einleiten
Rückführung	E1	- Akkordaufbau in den Streichern, abgelöst durch Blechbläsersynkopen, die sich nun schon deutlicher zum Akkordmotiv formieren
Wiederkehr des Rondothemas	F1, Takt 1–6	- Nun in den hohen Streichern
Gegenthema: Akkordmotiv	F1, Takt 7–H1	- 1. Erscheinen des Akkordmotiv aus der Blechbläsermusik: übereinstimmende Instrumentierung (Blechbläser) ähnliche Intervalle (in den Hörnern), jedoch noch nicht zwölftönig - 2. Erscheinen in den Holzbläsern - 3. Erklingen als voller Zwölftonakkord in den Streichern (H1), mit Paukenbegleitung
Verschmelzung von 1. und 2. Thema, Höhepunkt	I1–P1, Takt 13	- Verzahnung von melodisch-solistischen Elementen des Rondothemas mit der blockhaften Struktur des Akkordmotivs (I1) - Nochmalige Verdichtung durch Verzahnung des Akkords in den Streicher- und Blechbläserstimmen, diatonische Rückungen und jeweils dreifache melodische Beantwortung in den Holzbläserstimmen (K1) - Höhepunkt: Synthesemotiv mit Paukenuntermalung (N1, Takt 1-4) - Zweites Erklingen Synthesemotiv und langsamer Ausklang > Reduktion hinsichtlich Dynamik und Instrumentation, Liquidation des Motivs auf den synkopischen Rhythmus (N1, Takt 7-P1, Takt 13)
Rückführung	P1, Takt 14–R1, Takt 6	- Charakteristische kleine Terz als Überbleibsel des Synthesemotivs in Horn, Cello, Oboe und Englischhorn - Begleitung der kleinen Trommel erinnert an Trauermarsch-Rhythmus des zweiten Satzes
Reprise Rondothema + Überleitung zum > verkürzten Gegenthema (Akkordmotiv)	R1, Takt 7–T1	- Analog zu Abschnitt D1, Takt 9–F1, Takt 11 - Ausnahme: kein weitere s Erscheinen des Rondothemas - T1: zwölftöniges Erklingen des Akkordmotivs in allen Stimmen
Überleitung zum 1. Trugschluss	U1-V1, Takt 13	- Ab V1: Synkopischer Rhythmus erinnert an den Höhepunkt von N1, rhythmische und dynamische Verdichtung führt zu Steigerung der Spannung

1. Trugschluss	W1-X1, Takt 8	- Exposition der beiden Reihen in melodischer Originalgestalt, jedoch rhythmisch entstellt durch gleichförmige Viertel und Halbe
Überleitung zum 2. Trugschluss	X1, Takt 9–13	- Spannungsaufbau analog zu V1, Takt 9–13
2. Trugschluss	X1, Takt 13–24	- Solo Englischhorn
Coda	Y1–Schluss	- Zwei Strettanläufe: Akkordaufbau in den Streichern und synkopierter Blechbläser-Pauken Cluster-Einwurf im *fortissimo* und Wechsel mit Abschnitten der ersten Reihenstruktur (3x), beim vierten Mal erklingt - in A2 Trompetenmotiv, „strahlend“(!), abgeleitet aus dem ersten Teiltonakkord der Streicher vom Anfang des ersten Satzes (augmentiert) und in zweifacher Wiederholung. Verzahnung mit Zwölftonakkord - Nachsatz mit fragendem Oboe kleine Sextsprung (B2), Beantwortung im dreifachen *forte* mit synkopisch eingeleitetem Zwölftonakkord im Orchestertutti

Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug:

Teil	Abschnitt	Merkmale
1. Satz		
Hauptthemenkomplex	T. 1–13	- Vorstellung der einzelnen Hauptgedanken, nacheinander ausgebreitet und am Schluss (T. 11–13) zusammengefasst. - Beginnt mit Clustermotiv in der Orgel (T. 1–2), synkopierter Akkord ist diesmal ein zehntöniges Cluster (gebildet aus lydischer und verminderter Tonleiter, daran angehängt das Dreintonmotiv - T. 3–4: prägnantes Quart-Ostinatomotiv in der linken Hand, aufwärtsschreitend, darüber liegen zwei ruhende Quintklänge in der rechten Hand, > Vorkommen aller zwölf Töne - T. 4–5: Cluster wie zu Beginn, diesmal versetzt gespielt jedoch nicht synkopisch, kombiniert mit erweitertem Dreitonmotiv > Vorkommen aller zwölf Töne - T. 7–10: Fortspinnung durch Diminution und Abspaltung des Dreitonmotives zum B-A-C-H-Motivs, dessen flüchtiges Erklingen in den auftaktigen 16tel-Läufen (Takte 6/8/10), in Takt 10 das erste Mal in Originalgestalt, aufgeteilt

		auf linke und rechte Hand - T. 11–15: die ersten sechs Takte werden in drei Takten zusammengefasst: Verdichtung auf die wesentlichen Aussagen des ersten Themas, Abschluss mit aleatorischer Streicherklangfläche
Lockere Themenfortspinnung und Überleitung zum Seitenthema	T. 16–33	- Streicher setzen ein mit B-A-C-H-Motiv und Clustermotiv
2. Thema	T. 34–43	- Gebildet aus Umkehrung des erweiterten Dreitonmotivs (T. 4)und kombiniert mit fallenden Große-Septim-Sprüngen - Jeweils fünftaktiger Vorder- und Nachsatz
Fortführung 2. Thema + Schlussgruppe	T. 44–80	- Thema erscheint im Krebs in erster Violine und Glockenspiel (T. 52–61) - Verarbeitung von Cluster und Dreitonmotiv aus dem ersten Themenkomplex, aufgeteilt auf Streicher und Orgelstimme (T. 72–75)
Durchführung: 3 Variationen über das Hauptthema		
1. Teil	T. 80–111	- dreifach unterteilt: - 1.) T. 80–88: Engführung von Teilclustern und aufsteigendem Quartenmotiv, Quartenmotiv (Ostinato), Cluster in Originalgestalt bis auf Lagenvertauschung, setzt in sich jeweils um eine Sechzehntel versetzt ein (fächert sich in Tonleiter auf), nicht mehr gleichzeitig in der linken und rechten Hand, sondern rhythmisch um eine Achtel versetzt, so dass ein synkopischer Rhythmus entsteht, in Takt 87 erklingt der vollständige Akkord unter Lagenvertauschung der beiden Teilcluster - 2.) T. 90–97: Engführung von erstem (vermindert-lokrischem) Teilcluster mit fallenden Septimen, Sequenzierungen des ersten Clusters Takt 95–97: beide Teilcluster in Originallage, abwechselnd gebracht, bis in T. 97 der volle Cluster erklingt [Original-Gestalt], dazu ein neues Motiv im Ostinato (aufsteigende Quint-gr. Sekunde) > Ableitung aus T. 5f. - 3.) T. 98–111: Engführung von mehrfach sequenziertem ersten Teilcluster (welches in seinen Sequenzierungen quasi auch ein Ostinato bildet), fallenden gr. Septimen und Quintmotiv-Ostinato, Steigerung der fallenden Septimen durch gleichzeitiges Erklingen als gr. Septim-Intervallklänge und kl. Sekunde als Komplementärintervall [ab T. 99 (Auftakt)] - Verdichtung durch Auffüllung der Zweiklänge zu

		neuer Cluster-Anordnung, [nur im Zentrum bleibt der sequenzierte erste Teilcluster erhalten] - T. 106–111: Streicherklangfläche als Abschluss + Quartmotiv in Pauken
2. Teil	T. 112–123	- wechselweise Verarbeitung (Sequenzierung) von erstem und zweitem Teilcluster, nun abwärts aufbauend + Quartmotiv als Ostinato in der Orgel, welches sich in der Wiederholung immer stärker absetzt (Akzente, fortissimo), Abschluss mit vollständigem Cluster und Einsetzen der aleatorischen Fläche in den Streichern (T. 122–123)
3. Teil	T. 124–131	- Teilcluster versetzt gegeneinander, wird übernommen von den Streichern bis die Orgel in T. 128 mit dem sequenzierten, vollständigen Cluster im fortefortissimo hereinbricht, ein letztes Mal schließt sich aleatorische Fläche der Steicher im *fff* und gestoßen an > Höhepunkt der Durchführung
Orgelkadenz	T. 132–155	- bringt zunächst Versatzstücke aus dem Vorangegangenen, dann tritt jedoch die B-A-C-H-Motivsequenz klar als Orgelpunkt hervor
Coda	T. 156–167	- Die beiden Themen erklingen noch einmal in stark komprimierter Form, wobei das zweite Thema nur angedeutet wird, das Klangpotential des Clusters zum Schluss nur angedeutet im *pianissimo*
2. Satz		
A-Teil	T. 168–183	- 16-taktiges Liedthema, aufgeteilt auf Streicher und Orgel - Charakteristisch sind Beginn auf der leichten Taktzeit mit synkopisch geführter Tonrepetition, kleine Terz-Intervall in der ersten Violine, absteigende leere Quinten als Begleitmotiv - Thema schält sich allmählich aus Streicherclusterakkord heraus, ist Bestandteil des Clusters und wird homophon in allen Stimmen gespielt. In der Anordnung der Stimmen und ihrer Intervalle ist das Terzmotiv bereits angelegt, denn jeweils zwei Stimmen klingen zusammen in diesem Intervall, während die anderen Stimmen zum Cluster auffüllen > Streicherklang bildet Keimzelle. Zwölftönigkeit: Akkord und Begleitmotiv ergänzen sich zu zwölftönigem Klangzentrum - Kontrast zwischen weichem espressivo-Klang in den Streichern (zusammen mit kleinen Terzen erscheint das Klangbild schmerzlich, wehmütig) und kaltem, metallenen Klang des Glockenspiels, welches die hohlen Quinten

		spielt. - Thema wird von der Orgel in den nachfolgenden acht Takten aufgegriffen und fortgeführt, Quintintervall erscheint nun in der Begleitung, zusammen mit angedeutetem Cluster. - Klang der Orgel: fahl, ohne Grundierung in der Oberstimme, dumpf in der Begleitung
Lockere Fortführung des Themas und Überleitung zum B-Teil	T. 184–203	- wechselnde Instrumentation, zunehmende Verflechtung von Orgel, Schlagzeug und Streicherklang, rhythmische und dynamische Verdichtung, am Ende Reduktion auf den Kern: Tonrepetition und kleine-Terz-Intervall
Mittelteil	T. 204–213	- erinnert an Orgelkadenz aus dem ersten Satz, am Ende der Sechzehntelketten steht wieder der Cluster, kombiniert mit den Quinten
A^{I}-Teil	T. 214–225	- rhythmisch und melodisch leicht variiertes Liedthema in Streichern und Glockenspiel / Xylophon - Dem werden die Sechzehntel-Triolenketten als Gedanken aus dem B-Teil kontrastiv gegenübergestellt - Klang: Streicher spielen mit Dämpfer, Orgel hingegen in „scharfem“ Ton, Streicher kommen nicht gegen die Orgel-„Begleitung“ an, verlangsamen bis die Orgel den Schluss übernimmt. - sehr zurückgenommene Schlussgruppe mit Hauptgedanken: Synkopen und kleine Terz aufwärts, Streicher beantworten mit Clusterakkord (ebenfalls im *pianissimo* und *con sordino* gespielt), analog T. 200-203
Überleitung 3. Satz	T. 226–235	
3. Satz		
Rondothema	T. 236–268	- eingeleitet durch ankündigendes Pauken-Ostinato - achttaktiger Vorder- und neuntaktiger Nachsatz - Charakter: aufstrebend in den Streichern, Beantwortung in der Orgelstimme - Bei Wiederholung des Vordersatzes Überleitung zu freierem Orgelintermezzo
Lockere Themenfortführung	T. 269–301	- Fortspinnung des Dreitonmotivs im Fugato
Reprise Rondothema	T. 292-339	- Analog T. 236–268, am Schluss deutet sich das Clustermotiv an
Choralthema	T. 340–460	- Exposition aller Choralabschnitte - T. 340–355: Erste Cantus-firmus Zeile als Orgelsolo von Beckenschlägen begleitet, schreitend, feierlich - T. 356–398: Choralmelodie unterstrichen durch chromatische Seufzermotivik in der Orgel- und Streicherbegleitung, zunehmende Verdichtung

		in den Streichernstimmen ab T. 383. - T. 399–418 („Affettuoso“): Melodie erst im Kanon zwischen Orgel und Streichern - T. 419–438 („Con dolore“): dynamische Steigerung (*fff*), Unisono-Tutti in taktweisem Schreiten, feierlich untermalt durch Röhrenglocken - T. 433–438: 1. Höhepunkt, Zusammenführung von Cluster und Choralmelodie, zwölftönig aufgefüllt durch die Basslinie der Orgel - T. 439–460: Abschluss des Chorals mit dem Kyrie eleison
Überleitung zum Rondothema	T. 461–487	- – Motivfragmente des Rondothemas in der Orgel und den Streichern
Reprise Rondothema	T. 488–506	- – Stimmenverhältnis vertauscht, Orgel beginnt mit den aufwärts strebenden Sechzehntelrhythmus, Thema wird jedoch nur kurz angedeutet und dann fortgesponnen
Reprise Choralthema	T. 507–582	- nun die erste Cantus-firmus Zeile als dreifacher Kanon in den Streicherstimmen („Mitten wir im Leben sind“) und in der Orgel (ab T. 535, „mit dem Tod umfangen“), mündet nach dreimaligem Erklingen der Melodie zu den Worten „Tod umfangen“ in den Cluster - 2. Höhepunkt in T. 573: Zusammenführung von Choralmelodie, Cluster, Zwölftonklang und klanglichem Kolorit durch den Einsatz der Röhrenglocken, Augmentation der Melodie
Überleitung + Rückführung	T. 583–607	
Zusammenführung von Rondo- und Choralthema	T. 608–633	- zum Schluss dieses Abschnitts erklingt der mit dem Choral verschmolzene Cluster, diesmal jedoch begleitet von den Streichern, die den Pauken-Ostinato-Rhythmus des Rondos übernommen haben
Coda		- Akkordaufbau Streicher, zunehmende Überlagerung des Clusters in der Orgel durch das zunehmende Unisono der Streicher, die den reduzierten Rhythmus des Choralthemas beibehalten, Abschluss auf dem Ton *C*

8. Literatur- und Quellenverzeichnis

Anon., „Leser schreiben uns: ‚Schenker'-Aufführung bewegt die Gemüter", in: *Sächsisches Tageblatt*, 2.2.1972

G[erhard] B[öhm], „Im 1. Philharmonischen Konzert: Programm der Kontraste. Orgelkonzert von Manfred Weiss und Schuberts As-Dur-Messe", in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden 13.9.1979

Hans Böhm, „Sinfonie Nr. 1 in A von Manfred Weiss", in: *MuG* 6/1964, S. 343-345, verkürzt zitiert: Böhm, MuG 1964, Seitenzahl

Hans Böhm, „Junge Komponisten im Profil", in: *MuG* 4/1965, S. 239-241

Hans Böhm, „Dresden in der Musik. Zum Beginn der Zykluskonzerte bei der Philharmonie", in: *Die Union*, Ausgabe Dresden, 15.9.1967

Hans Böhm, „Nicht bewältigte Thematik. Jubel um Jacques Klein/Friedrich Schenkers sinfonischer Erstling uraufgeführt", in: *Die Union*, 21.1.1972

H[ans] B[öhm], „Uraufführung in Riesa. Sinfonische Fantasie für Orchester von Manfred Weiss", in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden 12.5.1976

Hans Böhm, „Manfred Weiss: Musik für zwölf Blechbläser und Pauken", in: *MuG* 11/1976, S. 690-691

H[ans] B[öhm], „Manfred Weiss: Sinfonische Fantasie für Orchester", in: *MuG* 6/1977, S. 371-372

Hans Böhm, „Manfred Weiss: Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug", in: *MuG* 9/1977, S. 549-550

Hans Böhm, *Kritisches und manches mehr – Lebenserinnerungen eines Dresdner Musikkritikers*, Dresden 1999, verkürzt zitiert: Böhm, Seitenzahl

Dietrich Brennecke, Hannelore Gerlach und Mathias Hansen (Hrsg.), *Musiker in unserer Zeit, Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR*, Leipzig 1979

Horst Dähn, *Konfrontation oder Kooperation? Das Verhältnis von Staat und Kirche in der SBZ/DDR 1945-1980*, Opladen 1982, verkürzt zitiert: Dähn, Seitenzahl

Deutscher Komponistenverband (Landesverband Sachsen), „Komponisten in Sachsen: Friedbert Streller", <http://komponisten-in-sachsen.de/komponisten/friedbert-streller/>, zuletzt aufgerufen am 9.2.2014.

Ulrich Dibelius, Frank Schneider (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den sechziger Jahren*, Berlin 1995, verkürzt zitiert: Dokumente Bd. 2, Seitenzahl

Direktion d. Evang. Brüder-Unität, Distrikt Herrnhut (Hrsg.), *Herrnhut – Ursprung und Auftrag*, Berlin 1975

Dresdner Musik aus fünf Jahrhunderten, Programmheft zum 1. Zyklus-Konzert am 9./10. September 1967 im Kongress-Saal des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden

Matthias Drude (Red.), „Komponisten kommen zu Wort“, in: *Unsagbares zur Sprache bringen. Musik und Verkündigung im Raum der Kirche*, hrsg. von der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, München 2013

H[ermann] W[erner] F[inke], „6. Sinfoniekonzert der Staatskapelle: Weiss-Uraufführung“, in*: Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden, 12.1.1977, verkürzt zitiert: H[ermann] W[erner] F[inke], in*: Sächsische Neueste Nachrichten*, 12.1.1977

Martin Geck, Art. „Zinzendorf“, in: *MGG* 17, Sp. 1528-1530, verkürzt zitiert: Geck, Seitenzahl

Frank Geißler, Art. „Rainer Kunad“, in: *KdG* 12/98, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text+kritik

Robert F. Goeckel, *Die evangelische Kirche und die DDR*, Leipzig 1995

Frauke Grimmer, „Bewältigt–unbewältigt. Neue Musik im Zeichen kritischer Lebensereignisse“, in: *Musik und Bildung*, 2/1996, S. 29-35, verkürzt zitiert: Grimmer, Seitenzahl

Matthias Herrmann*, Arnold Schönberg in Dresden*, Dresden 2001

Matthias Herrmann, Hanns-Werner Heister (Hrsg.*), Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933-1966* (= Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Bd. 5), Laaber 2002, verkürzt zitiert: Dresden und die avancierte Musik, Teil II, Seitenzahl

Matthias Herrmann, Stefan Weiss (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil III: 1966-1999* (= Musik in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Bd. 6), Laaber 2004, verkürzt zitiert: Dresden und die avancierte Musik, Teil III, Seitenzahl

Martina Homma, *Witold Lutosławski. Zwölfton-Harmonik – Formbildung – „aleatorischer Kontrapunkt“* (= Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 2), Köln 1996, verkürzt zitiert: Homma, Seitenzahl

M. J., „Zentrum und Ausstrahlung – Uraufführung von Manfred Weiss durch das SSO Riesa“, in: *Sächsisches Tageblatt*, Ausgabe Dresden 2.5.1976

Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR*, Köln 1995, verkürzt zitiert: Jäger, Seitenzahl

Hans John, „Der Komponist und Hochschullehrer Manfred Weiss“, in: *Jahrbuch 1997 der Musikhochschule für Musik Dresden*, [Dresden 1997], verkürzt zitiert: John, Jahrbuch, Seitenzahl

Hans John, „‚Lob, Dank, Bitten‘. Das kirchenmusikalische Vokal-Schaffen von Manfred Weiss“, in: *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann (= Musik in

Dresden, Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden, Bd. 3), Laaber 1998, 547-554.

Werner Kaden, „Uraufführung mit schwacher Wirkung. Dr. Werner Kaden zum 8. Sinfoniekonzert des 1. Städtischen Orchesters Karl-Marx-Stadt im Opernhaus“, in: *Freie Presse Karl-Marx-Stadt*, 25.5.1972.

Werner Kaden, „Manfred Weiss: Sinfonie Nr. 2“, in: *MuG* 2/1973, S. 89-90

D. L., „Dresdner Novitäten. Uraufführung im Kammerabend“, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, Ausgabe Dresden 23.5.1967

Karl Laux, *Die Musik in Rußland und der Sowjetunion*, Berlin 1958, verkürzt zitiert: Laux, Seitenzahl

Witold Lutosławski, „Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung“, in: *Witold Lutosławski*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte, Heft 71/72/73), Juli 1991, verkürzt zitiert: Lutosławski, Seitenzahl

Ulrich Mählert, *Kleine Geschichte der DDR*, München 2010[7], verkürzt zitiert: Mählert, Seitenzahl

Liesel Markowski, „Warschauer Herbst 1972“, in: *MuG* 12, 1972, S. 760-763, verkürzt zitiert: Markowski, Seitenzahl

Liesel Markowski, „Warschauer Herbst 1973“, in: *MuG* 12/1973, S.746-748

Klaus Mehner, Art. „Deutschland“ (2. Kapitel: Ab 1945: Deutsche Demokratische Republik), in: *MGG* 2, Kassel 1995, Sp. 1188-1192

Klaus Mehner, Art. „Sozialistischer Realismus“, in: *MGG* 8, Kassel 1998, Sp.1618-1623

Dietrich Meyer, *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüdergemeine*, Göttingen 2000, verkürzt zitiert: Meyer, Seitenzahl

Irina Modrow, *Dienstgemeine des Herrn. Nikolaus Ludwig von Zinzendorf und die Brüdergemeine seiner Zeit*, Hildesheim 1994, verkürzt zitiert: Modrow, Seitenzahl

Christa Müller (Red.), *Arbeitsheft 13: Forum Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt*, Berlin 1973, verkürzt zitiert: Müller, Seitenzahl

C[hristian] M[ünch], „Kraftvoll gestaltete Extreme. 4. Aufführungsabend der Staatskapelle Dresden“, in: *Die Union*, 25.5.1976

Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Böhlau 2007, verkürzt zitiert: Noeske, Seitenzahl

Bernd Pachnicke, „Entwicklung und Stagnation im kompositorischen Schaffen Friedrich Schenkers“, in: *MuG* 7, 1972, S. 395-400

Programmheft zum Sinfoniekonzert: Festkonzert zum 30. Jahrestag der SED und zum IX. Parteitag, am 2. und 6. Mai 1976 in Riesa und Meißen

Hedwig Richter, *Pietismus im Sozialismus. Die Herrnhuter Brüdergemeine in der DDR*, Göttingen 2009, verkürzt zitiert: Richter, Seitenzahl

Gisela Rüß (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974*, Stuttgart 1976, verkürzt zitiert: Rüß, Seitenzahl

Hansjürgen Schaefer, „Eine neue Etappe – Erste Gedanken zum Musikkongreß“, in: *MuG* 11/1964, S. 641-643, verkürzt zitiert: Schaefer, Seitenzahl

Josef Schmid, *Kirchen, Staat und Politik in Dresden zwischen 1975 und 1989*, Böhlau 1998, verkürzt zitiert: Schmid, Seitenzahl

Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, verkürzt zitiert: Schneider, Seitenzahl

Frank Schneider, „Der andere Weg“, in: *MuG* 1990, S. 363-373

Frank Schneider, Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin 1993, verkürzt zitiert: Dokumente Bd. 1, Seitenzahl

Frank Schneider, Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den siebziger Jahren*, Berlin 1997

Arnold Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1979, verkürzt zitiert: Schönberg, Seitenzahl

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 2005

Elimar Schubbe (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, verkürzt zitiert: Schubbe, Seitenzahl

Walther Siegmund-Schultze, „Musik in der Kulturrevolution“, in: *MuG* 11/1964, S. 644-653, verkürzt zitiert: Siegmund-Schultze, Seitenzahl

Walther Siegmund-Schultze, „Theorie und Methoden des sozialistischen Realismus in der Musik“, in: *Handbuch der Musikästhetik*, hrsg. von Siegfried Bimberg, Werner Kaden, Eberhard Lippold, Klaus Mehner und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1979, S. 149-183

Christiane Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, Saarbrücken 2007, verkürzt zitiert: Sporn, Seitenzahl

Christoph Sramek, Art. „Manfred Weiss“, in: *KdG* 11/99, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text+kritik 1999, verkürzt zitiert: Sramek, *KdG* 11/99, Seitenzahl

Christoph Sramek, Art. „Weiss, Manfred“, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 27, London 2001

Christoph Sramek, Art. „Manfred Weiss“, in: *MGG* 17, Kassel 2007

Christoph Sramek, *Zur 3.Sinfonie von Manfred Weiss*, Vortrags-Manuskript, Dresden 27.1.2010

Dietrich Staritz, *Geschichte der DDR*, Frankfurt a. M. 1985, verkürzt zitiert: Staritz, Seitenzahl

Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR*, Leipzig 2008

Friedbert Streller, „Uraufführungen in Riesa und Dresden“, in: *Sächsische Zeitung*, Ausgabe Dresden, 10.5.1976

Ursula Stürzbecher (Hrsg.), *Komponisten in der DDR: 17 Gespräche*, Hildesheim 1979

Hermann Weber, *Geschichte der DDR*, München 1985, verkürzt zitiert: Weber, Seitenzahl

Manfred Weiss, *Lob Gottes und Schrei – die Entwicklung des Dresdner Komponisten Manfred Weiss hinter Mauer und Stacheldraht*, Vortrags-Manuskript, gehalten am 1. November 2011 im Musikwissenschaftlichen Institut der Leipziger Universität, verkürzt zitiert: Weiss, Vortrags-Manuskript, Seitenzahl. Siehe Anhang.

Stefan Wolle, *DDR*, Frankfurt a. M. 2004, verkürzt zitiert: Wolle, Seitenzahl

Daniel zur Weihen, *Komponieren in der DDR*, Bonn 1999, verkürzt zitiert: Zur Weihen, Seitenzahl

Noten:

Manfred Weiss, *Klaviertrio II,* Partitur, Leipzig 1976

Manfred Weiss, *Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug (1975/76)*, Partitur, Leipzig 1980

Manfred Weiss, *Musik für 12 Blechbläser und Pauken (1974)*, Partitur, Leipzig 1982

Manfred Weiss, *Sinfonische Fantasie für Orchester (1975)*, Partitur-Manuskript. Siehe Anhang

Tonträger:

Manfred Weiss, *Musik für 12 Blechbläser und Pauken*, LP, Nova [1988]

Manfred Weiss, „Musik für zwölf Blechbläser und Pauken“, in: *Manfred Weiss. Erkundungen – Stationen eines eigenen Weges* [= Zeitgenossen, Musik der Zeit 41], Hastedt 2013

Manfred Weiss, „Sinfonische Fantasie“, in: *Weiss – 2. Orchesterstücke/Orchesterwerke I*, Audio-CD, 2009

Manfred Weiss, „Konzert für Orgel, Streichorchester und Schlagzeug“, in: *Weiss – 5*, Audio-CD, 2009

Archivmaterial des Archivs des Musikinformationszentrums des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Sign. A.22.222 (Sinfonik) Ordner-Nr. 146, Weis-Wez:

- Komponistenverband, Auszug aus dem Protokoll der Mitgliederversammlung, Halle-Magdeburg 24.2.1962
- Bericht über die Sitzung der Sektion Sinfonik/Kammermusik des Komponistenbezirksverbands Dresden am 18.4.1977
- Programmheft zum 6. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden, 6./7. Januar 1977 im Kulturpalast
- Programmheft: Musik in der Universitätskirche 24. Konzert, am 10. Oktober 1981 im Staatstheater Rostock

Gespräche mit Manfred Weiss am

- 1. November 2011 in Leipzig (Privatmitschnitte und Vortrag des Komponisten)
- 15. Mai 2012 in Leipzig (Öffentliches Interview mit Manfred Weiss im Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig (Transkription siehe Anhang)
- 22. Juni 2012 in Dresden
- 19. Juni 2013 in Dresden
- 2. September 2013 in Dresden

Korrespondenz mit Manfred Weiss

- Brief vom 8.11.2013
- Email vom 7.2.2014

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe; die aus fremden Quellen – auch solche aus dem WWW oder anderen elektronischen Medien – direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Leipzig, den 17. Februar 2014