

Welt und musikalische Wirklichkeit

Die Streichquartette von Paul-Heinz Dittrich

Zwei Komponisten einer Generation begannen zur selben Zeit – 1971 – Streichquartette zu schreiben und auch die Folgewerke entstanden in vergleichbaren Zeiträumen. Beide verbanden damit einen ähnlich hohen, innovativen Anspruch: Paul-Heinz Dittrich und Helmut Lachenmann. Der eine lebt im Osten, der andere im Westen Deutschlands. Wir waren neugierig, zu welchen Erkenntnissen Werkbetrachtungen führen, die, wie die folgenden, zu Vergleichen einladen. (Die Red.)

Als am 24. Januar dieses Jahres im Berliner Radialsystem das 3. Streichquartett von Paul-Heinz Dittrich, noch dazu in der phänomenalen Interpretation durch das junge Sonar Quartett, aufgeführt worden war, wollte der begeisterte Beifall nicht enden. Der DDR-Schwerpunkt des *Ultraschall*-Festivals hatte den Fokus auf eine Musik gelenkt, die in großer Variabilität vorhanden, aber auch zwanzig Jahre nach dem Mauerfall – nicht nur in Berlin – klingend kaum präsent ist. Im Falle dieses 3. Streichquartetts *Nacht-Musik nach Novalis*, komponiert 1987, glich das Kennenlernen dieser Musik einer Entdeckung: hoch komplex und von großer Intensität, zugleich differenziert in ihrem Klanggestus und strukturell äußerst prägnant entführt es in Regionen wegloser Aufbrüche, des Aufhörens Stehenbleibens, Verlöschens. Beeindruckend war die eigenwillige Ineinssetzung von Abstraktion und Ausdruck. Im Kontext nationaler Entwicklung – in der DDR – sind die Streichquartette von Paul-Heinz Dittrich wagemutige Behauptungen kulturpolitisch unabhängiger, künstlerischer Individualität. Personalstilistisch markieren sie wichtige Stationen der Synthese von Polyphonie, Experiment und Poesie, den wesentlichen Parametern seines Komponierens bis heute.

Lauschen auf Hörbares und Unhörbares

Das radikalste Ergebnis einer solchen künstlerischen Haltung ist unter den fünf Streichquartetten das erste, komponiert 1971. Es entstand in einer Zeit, in der die Auswirkungen

des repressiven Geistes der Shdanowschen Kulturpolitik Moskaus noch längst nicht überwunden waren. Dittrich erlebte das hautnah, denn in den 60er Jahren wurde von den fünfzehn vorliegenden Kompositionen nur eine einzige – das Bläserquintett *Pentaculum*, 1964 in Schwerin – aufgeführt, allein diese eine Uraufführung war schon ein Eklat. Willkommen musste da die Aufforderung von Paul Dessau gewesen sein (dessen Nachbar Dittrich in Zeuthen war), etwas für das Streichquartett des Komponisten und Bratschers Kurt Forest zu schreiben mit der Option, dass es bei den DDR-Musiktagen 1972 uraufgeführt werden könnte. Forest aber war entsetzt, als er die Partitur sah, Dessau ebenso und das Stück wurde in der DDR kein einziges Mal gespielt. Der Unmut gegen die Aufführungsrestriktionen seiner Werke hatte Dittrich darin bestärkt, die ihm wichtigen kompositorischen Fragen weiter voran zu treiben, dort weiterzuarbeiten, wohin ihn das Meisterschüler-Studium an der Akademie der Künste geführt hatte: »Namen wie Henze, Nono, Boulez, Stockhausen, Ligeti tauchten auf und meine Arbeiten standen fortan natürlicherweise auch im Zeichen dieser neuen Klangwelten. Diese Anregungen verdanke ich Rudolf Wagner-Régeny.«¹

Dittrichs 1. Streichquartett war ein Experiment par excellence und darin ein Ausbruchversuch aus der musikalischen Enge der DDR: ein Experiment mit dem Medium Tonband, mit Form, Struktur, Material, Klang, Sprache und mit dem Hören² »Diese Erweiterung suchte ich im Material. Das war in der *Kammermusik I* von 1970 so, das war in der 1972 geschriebenen *Anonymen Stimme* später so: Ich wollte das Material sprengen, zum einen in den Tonhöhen. Es geht ja stark ins Geräuschhafte über und im Geräuschhaften meinte ich, einen Ansatz zu finden, für mich, als Komponist in der DDR, um den emotionalen Ausdrucksradius zu erweitern.«³ Situative Klanggestalten tauchen eine mikrotonale Melodie im Fünftonraum in unterschiedlich gerastertes Licht und reiben sie schließlich auf: Negation von Melodie, um das Ohr für ein neues Klang-Geräusch-Potential zu öffnen. Mit Hilfe des Tonbands entwickelte Dittrich dafür eine moderne Form von Polyphonie in vier Hauptteilen – ausgeführt von den vier möglichen Triobesetzungen des Streichquartetts –, einem Finale und drei Zwischenspielen. Die ersten drei Hauptteile werden jeweils auf Tonband aufgenommen und dem nächsten, live gespielten Teil, zugespielt. Die rein instrumentalen Zwischenspiele von einer halben bis zu eineinhalb Minuten Dauer waren notwendig, damit der Tonmeister das Tonband zurückspulen und neu starten konnte. Durch die

1 Paul-Heinz Dittrich, *Tagebuch-Notizen* (1973), zit. n. ders., *Nie vollendbare poetische Anstrengung. Texte zur Musik 1957-1999*, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2003, S. 53. Rudolf Wagner-Régeny war Dittrichs Mentor an der Akademie der Künste.

2 Die Uraufführung fand auf Initiative von Wilfried Brennecke, damals Redakteur für neue Musik beim WDR und damit verantwortlich für das Programm der Wittener Tage für neue Kammermusik, mit dem Gaudeamus Quartett am 23. 4.1972 eben bei diesem Festival statt.

3 Paul-Heinz Dittrich im Gespräch mit der Autorin am 30.7.2009 in seinem Wohnhaus in Zeuthen.

Tonbandzuspielungen verdichten sich die Trioteile zum sechsstimmigen, neunstimmigen und schließlich zwölfstimmigen Satz – drei im Raum möglichst weit voneinander entfernt aufgestellte Lautsprecher sorgen für Transparenz.

Jene Öffnung der Ohren für eine neue Situation von Musik ist diesem 1. Streichquartett auch expressis verbis eingeschrieben. Erstmals verwendete Dittrich in einem Instrumentalsatz Texte und Sprechen. Am Schluss kommentieren die Musiker ihr Spiel durch Laute und kurze Sprechphrasen: Hinweise an die Hörer, dass das Spiel nun zu Ende geht, sie nichts mehr zu erwarten haben, aber dass sie doch noch eine Weile lauschen mögen: »auf Hörbares und Unhörbares«. In dieser Konstellation bildet das Quartett zugleich eine erste Station bei der Entwicklung einer »phonetisch-instrumentalen Poesie«, die für Dittrichs Musik seit Anfang der 70er Jahre grundlegend werden soll. 1973 resümierte er: »Ich befreie das sprachliche Material von seiner semantischen Funktion, und dadurch wird der ursprüngliche Klanggehalt der Sprache ein musikalischer Aspekt und somit erst für mich benutzbar.«⁴ Das musikalische Konzept einer Erweiterung des Hörens korrespondierte mit Überlegungen, wie »normale« Hörer, »ein Publikum, das abseits vom Prestige-Gehabe modernistisch-avantgardistischer Shows steht« (womit Dittrich die Festivals neuer Musik meinte – G.N.) erreicht werden könnten. In einem Vortrag vor Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kernforschung in Rossendorf forderte er angesichts der ungenügenden Vermittlungsformen von neuer Musik wie Konzert, Radio oder Fernsehen »neue Formen der Kommunikation zwischen Komponisten einerseits und Interpreten und Hörern andererseits«⁵. Die quasi szenische Einbeziehung von Sprache (die Spieler müssen am Schluss aufstehen und das Publikum tatsächlich ansprechen) wie überhaupt jene experimentelle Aufführungssituation durch die Einbeziehung von Tonband und Lautsprechern stand für Dittrich auch im Zeichen solcher kommunikativen Brückenschläge zum Publikum. »Konstruktives wird Unterhaltsam/ Anspruchsvolles wird Vergnüglich/Virtuoses wird Spielfreude« umschreibt er 1973 lapidar seinen ästhetischen Anspruch.⁶

Offen die Fenster des Himmels

Dem 2. Streichquartett, neun Jahre später, 1982, komponiert, liegt ebenfalls ein Text zugrunde – eine von Dittrich durch sogenannte »Rasterlesung« von Hölderlins *Himmlichen Entwürfen* hergestellte Fassung. Der Hölderlinische Text wird jedoch weder gesprochen noch

gesungen, sondern soll von den Interpreten nur zur Kenntnis genommen werden, um ihr Spiel zu intensivieren.⁷ Dabei verwendete Dittrich nicht nur einen Text von Hölderlin, sondern einen Text von Hölderlin in einer damals konkreten sozialen Situation in der DDR, was der Musik einen doppelten Boden einzog. Musik und Text signalisieren die künstlerische Aufbruchstimmung der frühen 80er Jahre, die sich dem Beharren auf künstlerischer Widerständigkeit verdankte:

»Offen die Fenster des Himmels / und freigelassen der Nachtgeist, der himmelstürmende, / der hat unser Land beschwätzet / mit Sprachen viel / unbändigen, / und den / Schutt gewälzet bis diese Stunde. / Doch kommt das, was ich will.« Diese Widerständigkeit beinhaltete für Dittrich die Entwicklung eines neuen Kompositionskonzepts. Poesie von Dichtern wie Hölderlin, Mallarmé, Celan, Rimbaud oder Éluard wurde für ihn zum »starting point« (Carlfriedrich Claus⁸) eines »nicht-linearen eidetischen Denkens«⁹ ahierarchisch, a-seriell, das Zeitverständnis revolutionierend. Kernpunkt dieses Neuansatzes war die Entwicklung einer besonderen instrumentalen Polyphonie, die im 2. Streichquartett erstmals angewendet wird: Polyphonie entsteht nicht mehr durch Überlagerung verschiedener Stimmen, sondern durch klanglich und agogisch differenzierte Mehrstimmigkeit innerhalb der *einzelnen* Instrumentalstimme. Auch dabei war der Hörer mitbedacht, wenn der Komponist in einem Vortrag bei den Geraer Ferienkursen 1981 darauf hinwies, dass dieser nicht mehr Form und Struktur nachvollziehen, sondern »absichtslos« die Klänge erfassen (solle), die sein Ohr erreichen und sich daran erfreuen.«¹⁰ Durch »Denkdrill« werden wir unfähig gemacht, die poetische Logik als eine große künstlerische Form wahrzunehmen ...«¹¹

... zeitlos und raumlos ist die Nacht

Fünf Jahre nach diesem 2. Streichquartett entstand 1987 das 3. Quartett. Durch die Auseinandersetzung mit Hölderlin, dem Phänomen von dessen geistiger Umnachtung und vor allem auch mit den Dichtern des Jenenser Atheneums stieß Dittrich auf Novalis und dessen *Hymnen an die Nacht*. Auch diese Wahl reflektiert DDR-Realität: Nicht mehr »Offen die Fenster des Himmels«, sondern *Nacht*-Musik. Der Titel wird zur Metapher für die klangliche Gestalt: »Das Problem der Nacht, das sich etwas eindunkelt, dass ein Zustand immer gravierender oder immer auswegloser wird – war mir damals schon wichtig. Also ich will

7 Nonos Quartett *Fragmente – Stille, An Diotima* für Streichquartett, komponiert 1979-80, uraufgeführt beim Beethovenfest Bonn 1980 hat Dittrich nach eigener Aussage zu dieser Zeit noch nicht gekannt.

8 Mit diesem unbeugsamen avantgardistischen Maler und Lautpoeten in Annaberg verband Dittrich eine wichtige Freundschaft, deren Wirkung auf sein musikalisches Schaffen noch nicht untersucht worden ist.

9 Paul-Heinz Dittrich, *Die Bedeutung der Klangfarbe als formgestaltendes Mittel der Musikdramaturgie und der literarische Einfluss in meinen Kompositionen* (Vortrag bei den 8. Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik 1981), zit. n. ders., *Nie vollendbare poetische Anstrengung, ... a.a.O., S. 97.*

4 Paul-Heinz Dittrich, *Sprache und Musik* (1973), zit. n. ders., *Nie vollendbare poetische Anstrengung, ... a.a.O., S. 56.*

10 Ebd., S. 95.

11 Ebd. S. 98.

5 Paul-Heinz Dittrich, *Auf welche Art macht Musik ihren Weg in die Gesellschaft?* Zit. n. ders., *Nie vollendbare poetische Anstrengung, a.a.O., S. 66.*

6 Paul-Heinz Dittrich, *Sprache und Musik* (1973), zit. n. ders., *Nie vollendbare poetische Anstrengung, ... a.a.O., S. 58.*

12 Paul-Heinz Dittrich im Gespräch mit der Autorin am 30.7.2009 in seinem Wohnhaus in Zeuthen.

jetzt nicht sagen, ich hätte 89, den Mauerfall, vorweggenommen – das wäre falsch. Aber dieses Gespenst ging um in meinem Kopf. Da ist etwas, was nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, was sich hier anbahnt an gesellschaftlichen Umwälzungen in unserem Land damals. Es gibt keinen Ausweg mehr, es ist aussichtslos.«¹² Es ist ein umfangreiches, anspruchsvolles, eine knappe dreiviertel Stunde dauerndes Werk, das in engem gedanklichen und musikalischen Zusammenhang mit einer weiteren großen Komposition steht, die 1988/89 entstanden ist: *Abwärts wend' ich mich* für Orchester, sieben Frauenstimmen und Ensemble, ebenfalls nach Texten von Novalis. In beide Werke haben sich die Spuren jener politisch umstürzenden Zeit als konkrete musikalische Poesie tief eingegraben.

In ihrer abstrakten Poesie spannt Dittrichs Musik einen Raum auf für konzentriertes Lauschen, vervielfältigt darin – klanglich – die Dimensionen von richtungslosem Aufbruch und Stehenbleiben, Zerfall und Erstarrung – als Zustände von Leben. Denn von ihrem Gestus her ist diese Musik nicht auf Auslöschung aus, sondern im Stillstand haben sich neue Räume geöffnet. Herausgefordert durch Novalis *Hymnen an die Nacht* hat die Kompositionstechnik einer »phonetisch-instrumentalen Poesie« eine neue Qualität erreicht. Der ebenfalls lautlos der Partitur eingeschriebene Text – wiederum Extrakt des Originals – ist nicht mehr nur ideeller Stimulus für die Musiker, sondern prägte die gesamte Form und Struktur. Als instrumentales Deklamieren und poetisch-instrumentale Polyphonie hat Dit-

13 Ebd.

Foto-Essay *Umbau* von Arne Reinhardt, Foto 13



trich die Verszeilen – teils auch simultan auf verschiedene Stimmen verteilt – in die Klangstrukturen tief eingearbeitet. Im Zuge dieser Vertiefung hat sich das Klangmaterial erneut verändert. Die Geräuschhaftigkeit liegt nicht mehr, wie im 1. Streichquartett, pur an der Oberfläche, sondern dient der feinstufigen Modellierung von Klang und Ausdruck.

Durchquerung des Schweigens

Auf das 5. Streichquartett – das textlose vierte bleibt ausgespart – soll hier nur noch ein Ausblick gegeben werden. Mit der Arbeit daran begann Dittrich 2004, die revidierte Niederschrift wurde erst in diesem Jahr beendet; eine Uraufführung ist noch nicht in Sicht. Die entscheidende Anregung für diese Komposition lieferte das Gedicht *Die Durchquerung des Schweigens* des im französischen Exil lebenden, tunesischen Dichters Tahar Bekri, dessen Sinn modulierende Sprachlichkeit und dessen offene, mehrdimensional zu lesende Struktur Dittrich faszinierten. Erstmals erweitert es die vier Streicher um eine Stimme, einen Sopran. Sprach- und Instrumentalklang werden zu gleichberechtigten Protagonisten, die klangliche Funktionalität des Textes wird durch Sprache vervielfacht, ist dem Instrumentalsatz eingearbeitet und erscheint zudem als Singen, Sprechen, Lautieren, Flüstern. Text ist Klang tragende Aktion. »Ein Grundsatz, meiner Arbeit war hier, dass ich die Instrumente so behandle wie die Stimme und umgekehrt. Ich wollte eine Zusammenführung von instrumentaler und vokaler Musik, die ja mal vor der Renaissance eine große Rolle gespielt hat, wo es die Trennung von Instrumental- und Vokalmusik nicht gab. Und dann, während der Frührenaissance und Klassik und natürlich mit der Romantik, ist die Trennung von instrumentaler und vokaler Musik immer größer geworden. Und das ist das, was mich nicht mehr befriedigt. Ich suche wieder eine Zusammenkunft zwischen Text und musikalischer Struktur. Wo der Text, der musikalische und der verbale Text, transportiert werden sowohl von Instrumenten als auch von Singstimmen. Und das ist eine Riesenaufgabe für mich, wo ich kein Ende jetzt absehen kann wo das mal hinführt; ich behandle die Singstimme wie die Rückseite eines Instruments. Also es ist wirklich für mich ein ganz neuer Zustand eingetreten, den ich jetzt verfolge, nicht nur im Quartett, aber dort fängt es jetzt an ... Ich glaube, da gibt es noch ungeahnte Möglichkeiten, wo der Komponist diese Grenzen überschreiten kann und ganz andere Formen entwickeln kann.«¹³ ■