

Welt und musikalische Wirklichkeit

Die Streichquartette von Paul-Heinz Dittrich

Von Gisela Nauck

Musik 1, aus dem 3. Streichquartett

O-Ton 1 (4), 1'25

Der Eisler schaute die Partituren an und sagte zu mir: Wo waren Sie denn so lange jetzt im Unterricht? Und ich sagte, ich habe in Leipzig studiert. Ja, mein Gott, wird ja mal Zeit, dass sie mal was anderes sehen und hören. Sie fahren jetzt – und schob die Partituren wieder rüber – nach Adlershof zu Wagner-Regeny. Ich hatte den Namen noch nicht gehört, die Person kannte ich nicht und wo Adlershof lag, wusste ich auch nicht. Ich kam also zu ihm hin und er sagte zu mir: Na lassen Sie mal sehen junger Mann, was Sie da geschrieben haben. Und dann kuckte er die Partituren lange an und sagte zu mir: Ja, das sieht sehr nach begabter Musik aus, aber da müssen wir noch was anderes vorher machen. Sie haben ja gar keinen Kontrapunkt gehabt. Ich sag, Herr Professor, Renaissancekontrapunkt und Barockkontrapunkt hatte ich in Leipzig wirklich zur Genüge gehabt. Nein, nein, diesen meine ich nicht, das sehe ich ja, ich meine den Zwölftonkontrapunkt, den können Sie nicht. Sie fahren nach Westberlin, wenn Sie Geld haben, und kaufen sich bei Bothe & Bock das Buch von Josef Rufer, Komposition mit zwölf Tönen. Und damit kommen sie nächste Woche wieder. Und dann haben wir ein viertel Jahr nur 12-Ton-Kontrapunkt gemacht bei ihm.

Musik 1 weiter, 1'

O-Ton 2 (9), 30''

Was mich immer bewegt hat und was ich immer gesucht habe: Ich wollte etwas Neues ausprobieren, etwas was man – und ich sag das in Klammern – in der DDR noch nicht gehabt hat. Was man hier nicht kannte und was man aus Neugierde ausprobieren müsste und wozu wir ein Studio brauchten. Das hatten wir aber nicht, aus guten Gründen. Und deswegen denke ich, diese Neugier, Neues auszuprobieren, hat sich dann auch niedergeschlagen in den Strukturen der vier Streichinstrumente.

O-Ton 3 (20), 18''

So eine Art neuere DDR-Musik-Avantgarde entwickeln wollen, die nicht nach dem Westen immer ausgerichtet war oder nach Cage oder nach Feldmann oder was auch immer, sondern einen eigenen Weg in der DDR zu finden, der sich hier etablieren könnte.

Musik 1 weiter, 60" unter Wort langsam ausblenden

Sprecher

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. (Aus dem knapp eine dreiviertel Stunde dauernden Werk hörten wir gerade einen kleinen Ausschnitt.) 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, das den Zusatz trägt "Nacht-Musik nach Novalis" und 1987 komponiert wurde, glich das Kennenlernen dieser Musik einer Entdeckung: hoch komplex und von großer Intensität, zugleich durchsichtig, ereignishaft und strukturell äußerst prägnant entführte es in Regionen wegloser Aufbrüche, des Aufhörens Stehenbleibens, Verlöschens. Faszinierend war die eigenwillige Ineinssetzung von Abstraktion und Ausdruck. Wir werden darauf zurückkommen.

Einige wenige steckbriefhafte Daten zur Person des Komponisten: Paul-Heinz Dittrich, geboren 1930 in Gornsdorf im Erzgebirge. Studium an der Leipziger Musikhochschule, Meisterschüler der Akademie der Künste Berlin (Ost) bei Rudolf Wagner-Regeny, Oberassistent an der Berliner Musikhochschule "Hanns Eisler" seit 1960, 1976 Entlassung als

Zitator

"unverbesserlicher Querulant, der nicht auf dem Boden der marxistisch-leninistischen Kulturpolitik stehe",

Sprecher

..., Seitdem freiberuflich als Komponist tätig, wohnhaft in Zeuthen bei Berlin. 1991 holte ihn die Berliner Musikhochschule "Hanns Eisler" als Professor für Komposition zurück, wo er bis zu seiner Pensionierung lehrte.

Die ersten Ausführungen von Paul-Heinz Dittrich zu Beginn werfen einen Spot auf die späten 50er Jahre, als in der Hochzeit des sozialistischen Realismus das Meisterschülerstudium mit einem Grundkurs in Zwölftontechnik begann - was an einer Musikhochschule unvorstellbar war. Die zweite Bemerkung verweist auf die frühen 70er Jahre, in denen die experimentelle Phase der DDR-Musik ihren Anfang nahm: durch die Gründung der Gruppe Neue Musik Hanns Eisler 1970 in Leipzig und durch einen Kernsatz des Generalsekretärs des Zentralkomitees der SED und Vorsitzenden des Staatsrates des DDR, Erich Honecker, auf dem 8. Parteitag der SED 1971, der lautete

Zitator: Wenn man von den festen Positionen des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils."

Sprecher

In dieser Phase entstand Dittrichs 1. Streichquartett, allerdings bereits vor diesem denkwürdigen Datum. Die dritte Aussage schließlich bezieht sich auf die 80er Jahre, als sich die Freiräume künstlerischen Arbeitens in der DDR deutlich ausgeweitet hatten und das 2. und 3. Streichquartett komponiert wurden. Fünf sind es bis jetzt – das fünfte wurde vor einem Jahr abgeschlossen und harret noch seiner Uraufführung. Obwohl Paul-Heinz Dittrich, im Gespräch, dieser Königsgattung des Komponierens keinen besonderen Stellenwert in seinem Schaffen einräumte, wurde gerade *durch* dieses Gespräch doch eins deutlich: Die Streichquartette markieren radikale Neuanfänge und antizipieren spätere Entwicklungen. Im Kontext der personalstilistischen Entwicklung von Dittrich sind sie Stationen der Synthese von Polyphonie, Experiment und Sprache, wesentlichen Parametern seines Komponierens.

O-Ton 4 (6), 43"

Also was mich schon immer interessiert hat und eine ganz wichtige Rolle gespielt hat: das Denken in polyphonen Abläufen. Das war tief versenkt seit meiner Leipziger

Ausbildungszeit. Ich bin mit Bach groß geworden in der Leipziger Schule, bin auch von den Thomanern berührt worden, wo ich ein bisschen mitgemacht habe. Also das war für mich eine ganz wichtige Komponente, die mich immer wieder interessiert hat. Das ist da gewesen schon. Aber dass das so prägnant schon damals bei dem Streichquartett passiert sei, kann ich mich nicht mehr entsinnen. Aber es war für mich interessant, son Experiment zu machen und das Experiment ging genau in die Hose.

Sprecher

Im Kontext nationaler Entwicklung – in der DDR – sind die Streichquartette wagemutige Behauptungen kulturpolisch unabhängiger, künstlerischer Individualität.

Im Kontext internationaler Entwicklung muss man sie inzwischen wohl gleichberechtigt neben entsprechenden Arbeiten von Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel oder Klaus Huber nennen.

Das wohl radikalste Ergebnis einer solchen Synthese von Polyphonie, Experiment und Sprache ist das 1. Streichquartett, komponiert 1971. Angeregt hatte es Paul Dessau – dessen Nachbar Paul-Heinz Dittrich in Zeuthen war - mit der Aussicht, dass es durch das Streichquartett um den mit Dessau befreundeten Komponisten und Bratscher Kurt Forest bei den DDR-Musiktagen aufgeführt werden könnte. Forest aber war entsetzt, als er die Partitur sah, Dessau ebenso und das Stück wurde in der DDR kein einziges Mal gespielt - "das Experiment ging in die Hose". Allerdings sorgte Wilfried Brennecke, seinerzeit Redakteur für Neue Musik beim WDR Köln , für die Uraufführung bei den Weltmusiktagen der IGNM 1972 in Reikjavik und produzierte es mit dem uraufführenden Gaudeamus-Quartett. Hören Sie zunächst das erste Drittel der vierzehn Minuten dauernden Musik.

Musik 2, 1. Streichquartett, 5'

Sprecher

Polyphones Denken, Experiment und Neugier, etwas Neues auszuprobieren, was es so in der DDR noch nicht gegeben hatte, verbanden sich hier zu einem für Dittrich typischen kompositorischen Verhalten. Dieses stand völlig quer zu der auch noch Anfang der 70er Jahre am sozialistischen Realismus, d.h. an Volkstümlichkeit, Einfachheit und Klassizismus orientierten Kulturpolitik. Dieses Sich-Querstellen hatte den Komponisten zu jenem Zeitpunkt in eine Phase der Resignation, aber zugleich

auch inneren Aggression geführt. Denn während der gesamten 60er Jahre – Dittrich befand sich in seinem 4. Lebensjahrzehnt - wurde von ihm nur ein einziges Stück – in Schwerin – aufgeführt. Und auch diese Uraufführung von *Pentakulum* für Bläserquintett 1964 - seiner Abschlussarbeit in der Akademie-Meisterklasse - endete mit einem Eklat. Auf diese Situation reagierte er 1970 mit der Kammermusik 1 für 4 Holzbläser, Klavier und Tonband, in der er erstmals mit der in der DDR eigentlich gar nicht verfügbaren Tonbandtechnik arbeitete, denn ein elektronisches Studio gab es nicht. Deren Uraufführung im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper Unter den Linden vertiefte den Eklat zum Skandal. Ein Jahr später schrieb er das 1. Streichquartett, daraufhin 1972 die "Anonyme Stimme" für Oboe, Posaune und Tonband nach Samuel Beckett und 1973/74 die Textkomposition *Machwerk. drei lese- und lautgedichte*, die um die Konsequenzen von Machen und Macht kreisen. Dittrich verbarg diese Komposition wohlweislich in der hintersten Schublade seines Schreibtisches, hatte aber die Genugtuung, künstlerisch unbeirrbar in seiner Sprache gesagt zu haben, was zu sagen war. Uraufgeführt wurde diese Textkomposition erst 26 Jahre später anlässlich seines 70. Geburtstages.

Zur Entstehung des 1. Streichquartetts sagte Dittrich:

O-Ton 5 (11) 1'20

Ich habe auf alle Fälle – wissentlich – das Experiment gesucht, das war eine Entscheidung, die ich wissentlich getroffen habe. Dass das im ersten Streichquartett sich von allen bisherigen Streichquartetten auch von klassischen Stücken der Streichquartett-Literatur absolut absetzen würde oder eine ganz andere Haltung oder Stellung einnehmen würde, war mir klar. Und diese Erweiterung suchte ich im Material. Das war in der Kammermusik 1, das war in der "Anonymen Stimme" später, also alles: ich wollte das Material sprengen. Sprengen also indem ich den Ausdrucksgehalt, den emotionalen Ausdrucksgehalt erweitere und verändere durch – also erstmal die Tonhöhen. Ich weiche ja hier im ersten Streichquartett von konkreten Tonhöhen ab und nehme Tonhöhen, die nicht mehr organisiert sind im Sinne von exakter Tonhöhe. Später geht das dann doch sehr stark ins Geräuschhafte über. Und im Geräuschhaften meinte ich, dass ich dort einen Ansatz finden würde, für mich, als Komponist in der DDR, um mein Ausdrucksbedürfnis, den Radius, zu erweitern.

Sprecher

Die Materialerweiterung in den Bereich der denaturierten Töne und Geräuschklänge hinein war das eine. An die Stelle motivischer Entwicklung trat dementsprechend die Bildung situativer Klanggestalten, die eine mikrotonale Melodie im Fünftonraum in unterschiedlich strukturiertes Licht tauchen und schließlich aufreihen: Negation von Melodie um das Ohr für ein neues Klang-Geräusch-Potential zu öffnen. Dafür entwickelte Dittrich eine moderne Form von Polyphonie mit Hilfe des Tonbands. Das einsätzig Quartett besteht aus vier Hauptteilen - ausgeführt von den vier möglichen Triobesetzungen -, 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 1 ½ Minuten Dauer waren notwendig, damit der Tonmeister das Tonband zurückspulen und neu starten konnte. Durch die Tonbandzuspielungen verdichten sich die Trioteile zum sechsstimmigen, neunstimmigen und schließlich zwölfstimmigen Satz – drei im Raum möglichst weit voneinander entfernt aufgestellte Lautsprecher sorgen für Durchhörbarkeit.

Jene Öffnung der Ohren auf eine neue Situation von Musik ist diesem 1.

Streichquartett aber auch *expressis verbis* eingeschrieben. Denn erstmals verwendete Dittrich – als weiteres experimentelles Element - Texte und Sprechen in einem Instrumentalsatz.

O-Ton 6 (10), 20''

Das ist ~~aber~~ wirklich der erste Ansatz gewesen, mit solchen Mitteln zu arbeiten., in dem Streichquartett, das hab ich früher nie gemacht. Das ist eine totale Wende gewesen mit diesem 1. Streichquartett.

Sprecher

Im dichten kurzgliedrig strukturierten Satz des Final-Teiles spielen nun alle vier Musiker live - alles Melodische ist aufgegeben - und kommentieren am Schluss 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 doch noch eine Weile lauschen sollen: "auf Hörbares und Unhörbares". Hören Sie noch jenes Finale, dramaturgisch kein bestätigendes Schlusstück, sondern ein ins Offene weisender Neuanfang.

Musik 3, 1. Streichquartett Schluss, 4'04

0-Ton 7 (13), 31''

Vielleicht war es für mich, aus dieser Enge, in der ich damals war – wir alle -, ein gewollter Ausbruchsversuch, den ich herbeigedacht habe und gemacht habe, absichtlich, um zu zeigen, so kann es nicht mehr weitergehen, für mich natürlich und das war auch in der Kammermusik 1 letztlich so.

Sprecher

Das 1. Streichquartett markiert eine erste Möglichkeit bei der Entwicklung einer "phonetisch-instrumentalen Poesie", die für Dittrichs Musik typisch werden soll: eigenwillige Verbindungen von Texten und Instrumentalklang bis schließlich zum Einsatz der Stimme als instrumental behandeltes Klang- und Lautmaterial im 5. Streichquartett.

Im ersten verwendet Dittrich das erste und einzige Mal eigene Texte. Beim 2. Streichquartett, neun Jahre später, 1982 komponiert und vom Arditti Quartett zu den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 1983 uraufgeführt – war das Verhältnis von Text und Instrumentalmusik schon ein völlig anderes. Ihm liegt nicht nur ein Text von Hölderlin zugrunde, sondern ein Text von Hölderlin in einer damals konkreten politischen Situation in der DDR:

Zitator

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

0-Ton 8(15), 48''

Der Text, den ich verwende, und das war nicht nur in diesem Streichquartett, sondern in vielen anderen Kompositionen auch, wo ich oben links in die Partitur und auch in den Stimmen später eintrug: das ist ein Text, ~~der ist~~ von Hölderlin. Friedrich

Hölderlin, "Offen die Fenster des Himmels" aus den "Himmlischen Entwürfen", "Das nächste Beste" heißt der "Himmlische Entwurf" den ich dann hier in der Partitur eingetragen habe. Und er wird nicht gesprochen, nicht gesungen, er wird nur zur Kenntnis genommen und eigentlich hat er die Funktion, dass die Stimulation für die Instrumentalisten ~~doeh~~ durch den Text anregend sein sollte. Also nicht im Sinne einer naturalistischen Umsetzung, sondern im Sinne einer Intensität, den der Text beim Lesen ausübt.

Sprecher

Die Hölderlinschen Wortfolgen wurden Form bildend, prägten sich dem Instrumentalsatz als klang-rhythmische Strukturen ein, was wiederum Konsequenzen für den jeweils konkreten musikalischen Gestus und Charakter hatte – auch in kontrapunktisch gegenläufiger Semantik. So offensichtlich subversiv dieser "Himmlische Entwurf" im DDR-Kontext aber auch erscheinen mag, so war er für Dittrich doch vor allem ganz konkreter Ausgangspunkt für *künstlerische* Entscheidungen: subversives Verhalten als kompositorisches Verhalten im Umgang mit dem Material. Später bezeichnete er das als Ausbruchversuche aus der Starrheit, um sich aus der gesellschaftlichen Enge zu befreien.

So stand jene Öffnung des Himmels letztlich im Zeichen einer Öffnung von Material – und Ausdruck. Offen subversiv war dagegen die Wahl von Dichtern wie vielleicht nicht so sehr von Hölderlin, aber doch von Samuel Beckett, Paul Celan, Stéphan Mallarmé, Franz Kafka, Maurice Marterlinck oder Arthur Rimbaud. Galten diese und viele andere doch auch noch Anfang der 80er Jahre den Kulturpolitikern in der DDR als dekadent und waren damit unnötig für die Arbeiterklasse. In diesem Kontext erhält jener Hölderlinsche Satz "Doch kommt das, was ich will" eine immens politische Bedeutung – als Beharren auf eigenen künstlerischen Überzeugungen. Anfang der 80er Jahre wurde immer deutlicher, dass dieses subversive Beharren auf Experiment und künstlerischem Anderssein erfolgreich war, der DDR-Musik immer deutlicher einen eigenen Klang und Ton verlieh und ihr den Anschluss an die internationale Moderne ermöglicht hatte. Hölderlins "Offen die Fenster des Himmels" stand deshalb für Dittrich - Anfang der 80er Jahre - auch für eine Art Aufbruchstimmung in der DDR.

Gegenüber dem ersten Quartett erscheint das zweite allerdings durch eine Zurücknahme der Geräuschklänge und eine wieder tonalere Ausrichtung weniger radikal, aber ...

O-Ton 19, 22''

Es ist ein Neuanatz im Material, aber gleichzeitig ein Neuanatz mit meiner musikalischen Sprache in der Literatur, in der Poesie, in der Literatur weiter zu denken. Also dass ich mich abkehrte erst einmal vom serialistischen Denken. Das war für mich eine ganz wichtige Erkenntnis - das war mir zu eng. Und das erste (zweite) Streichquartett ist auch ein Ausbruch aus der Enge der Dodekaphonie. Das hängt auch mit Cage zusammen.

Sprecher

.... den Paul-Heinz Dittrich während einer Amerika-Reise 1980 auf Einladung von Lennard Stein von der University of California auch persönlich kennengelernt hatte, ebenso wie Morton Feldman in Buffalo. Der "Neuanatz im Material" bezieht sich vor allem auf die Entwicklung einer besonderen instrumentalen Polyphonie, die im 2. Quartett erstmals auftritt: Polyphonie nicht mehr durch Überlagerung verschiedener Stimmen, auch mit Hilfe des Tonbands. Polyphonie auch nicht nur als vierstimmiger Satz, sondern durch klanglich und spieltechnisch differenzierte Mehrstimmigkeit bereits in den *einzelnen* Instrumentalstimmen. Im 2. Streichquartett verdichtet sich der Satz bis zur Achtstimmigkeit, im 3. Streichquartett dann bis zur Zehn- und Zwölfstimmigkeit. Doch hören Sie zunächst die zweite Hälfte des 2. Quartetts mit dem Schlussteil "Doch kommt das, was ich will." Es spielt das Arditti Quartet.

Musik 3, 2. Streichquartett, ab 11'33 = 7'30'

Sprecher:

Fünf Jahre nach diesem 2. Streichquartett komponierte Paul-Heinz Dittrich 1987 sein 3. Quartett – pikanter Weise ein Auftragswerk des Ministeriums für Kultur. Durch die Auseinandersetzung mit Hölderlin, dem Phänomen von dessen geistiger Umnachtung und vor allem auch mit den Dichtern des Jenenser Atheneums stieß er auf Novalis und dessen *Hymnen an die Nacht*. Die besondere Konstellation von Text und Instrumentalmusik wird hier nun erstmals Titel gebend: *Nacht-Musik nach Novalis*. Diese Kenn-Zeichnung signalisiert allerdings nicht nur Dittrichs Interesse für die

Lyrik dieses Dichters. Mehr noch verweist sie auch darauf, dass sich die Stimmung in der DDR drastisch verändert hat: nicht mehr "offen die Fenster des Himmels", sondern *Nacht-Musik* – der Titel wird zur Metapher für die klangliche Gestalt.

O-Ton 22, 1'17

Das Problem der Nacht, das sich etwas eindunkelt oder dass sich etwas eintrübt, dass ein Zustand immer gravierender wird oder immer auswegloser wird – das gabs damals schon bei mir. Also ich will jetzt nicht sagen, ich hätte 89, die Mauer, vorweggenommen – das wäre falsch. Aber dieses Gespenst ging um in meinem Kopf, Das ist etwas, was nicht mehr rückgängig gemacht werden kann, was sich jetzt hier anbahnt an gesellschaftlichen Umwälzungen in unserem Land damals. Und es gibt kein Zurück mehr, es gibt keinen Ausweg mehr, es ist aussichtslos. Und im 3. Streichquartett gibt es dann den schweigenden Boten, der kommt, der Tod der kommt. Wenn das so weiter geht, gibt es keine andere Möglichkeit, als dem zu folgen.

Sprecher

Es ist ein umfangreiches und 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, gewidmet Luigi Nono anlässlich seines Todes 1990. In beide Werke haben sich die Spuren jener politisch umstürzenden Zeit als konkrete musikalische Poesie tief eingegraben. Erst für die Uraufführung beinahe zehn Jahre später, 1997 im Rahmen der 47. Berliner Festwochen, integrierte Dittrich in *Abwärts wend' ich mich* das 3. Streichquartett, das allerdings weiterhin auch separat aufgeführt werden kann. Das verbindende Element in beiden Arbeiten sind die Novalis-Texte bzw. deren Ausstrahlung in die Musik hinein.

O-Ton 22a

Und dann hab ich mich rangesetzt und hab die Texte von Novalis genommen und aus verschiedenen Hymnen – nicht die sechste, die war mir dann doch zu weit ins Religiöse getrieben – und habe die Texte rausgeschrieben auf einen Zettel Papier: den Text nehm ich, den Text und diese Zeile nehm ich usw. Ich nenne das Rasterlesen ...

Aber das war bei Hölderlin schon da und dann bei Novalis habe ich das selbst mal so gemacht.

Sprecher

Durch dieses Rasterlesen erhalten die Hymnen an die Nacht von Novalis eine zutiefst zeitgenössische Komponente, wenn die 2. Hymne bei Dittrich 1988/89 etwa lautet:

Zitator

Zugemessen ward dem Licht seine Zeit
Aber zeitlos und raumlos ist die Nacht

Sprecher

Zeit- und raumlos wird dadurch nicht Dittrichs Musik. Aber in ihrer abstrakten Poesie spannt sie 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 Text - als Extrakt des Originals - prägt in diesem Streichquartett die gesamte Form und Struktur. Als instrumentales Deklamieren oder poetisch-instrumentale Polyphonie hat Dittrich die Verszeilen – teils auch simultan auf verschiedene Stimmen verteilt - tief in die musikalischen Klangstrukturen eingearbeitet. Instrumentale und verbale Polyphonie verschmelzen miteinander.

O-Ton 23, 57''

Ich sage es jetzt mal so salopp: Im zweiten wars wie Überschriften, im dritten ist es eine gedankliche und eine geistige Vertiefung, die eine Richtung zeigt, wo ich hinwollte, nämlich zum schweigenden Bote. Das war für mich klar, das ist das Ende. Und ich habe dann den Text so geordnet, das der schweigende Bote – der Tod ist gemeint – der uns einholt. Und das war beinahe eine Pessimismushaltung, die ich einnahm, die ich mir zugestand und wo ich dann sagte: Wie kannst du das dann musikalisch bewältigen? Also auch dieses Verstummen in den Instrumenten, dieses Stehenbleiben, wo nur noch ein paar glitzernde Flageolets kommen oder diese Tupfer kommen, ~~bis das Ganze dann schließlich stehen bleibt~~ – es ist wie ein Herzstillstand

Sprecher

Im Zuge dieser Vertiefung hat sich das Klangmaterial erneut verändert. Die Geräuschhaftigkeit aus dem 1. Streichquartett ist wieder aufgenommen worden, liegt aber nicht mehr pur an der Oberfläche, sondern dient der feinstufigen Modellierung von Klang und Ausdruck: in differenzierten Intensitäten von Bogendruck, als verschiedene Flautando-Formen, als Spielformen mit dem Bogenholz oder kratzige Klangdeformationen. Klang - in seinen vierteltönigen Abweichungen vom Ton, in dynamischen Kontrasten und Schattierungen, in vielfachen Vibrato- und Sforzatiformen -, sowie Geräusch, Intensität und Energie sind – im Zeichen der Nacht – zu wesentlichen Parametern von Dittrichs Musik geworden. Hören Sie jenen Abschnitt, dem die 5 Hymnen – lautlos – eingeschrieben sind und damit das Ende des 1. großen Teils. Es spielt das Sonar Quartett Berlin

Musik 4, 3. Streichquartett, 13'55-25'27, 12'

Sprecher

Zum Schluss soll noch ein Ausblick auf das 5. Streichquartett gegeben werden, das bis jetzt nur in der Partitur vorliegt. Paul-Heinz Dittrich hat die revidierte Niederschrift erst in diesem Jahr beendet, eine Uraufführung ist noch nicht in Sicht. Ein Überspringen des 1994 entstandenen, 4. Quartetts ist insofern berechtigt, da es – gänzlich ohne Text - aus dem Konzept einer "phonetisch-instrumentalen Poesie" herausfällt. Wiederum vergingen zehn Jahre, bis Dittrich mit der Arbeit des 5. Streichquartetts im Mai 2004 begann, wiederum inspiriert durch Poesie. Mit seinem dreimaligen Wechsel von Arie, Ritornell und Rezitativ knüpft es an die Großform des 3. Streichquartetts wieder an. Zudem erweitert es die vier Streicher erstmals um eine Stimme – eine Sopranstimme. Sprach- und Instrumentalklang werden zu gleichberechtigten Protagonisten. Die entscheidende Anregung für diese Komposition lieferte das Gedicht *Die Durchquerung des Schweigens* des im französischen Exil lebenden, tunesischen Dichters Tahar Bekri, dessen Sprachlichkeit und vor allem auch dessen offene, mehrdimensional zu lesende Struktur Dittrich faszinierten.

O-Ton **O-Ton 1, 1'16**

... Umarmung des Traumes, eingraviert ins Gedächtnis. Das ist für mich das, was fortsetzt, das andere schiebt sich dazwischen: Auf den Flügeln der scharlachroten Nacht, erschöpfter als das Meer usw. Das geht durch das ganze Gedicht hindurch und das Gedicht ist ziemlich lang – der ganze Text ist verwendet worden bis zum Schluss:

"Im Flirren des Lichts das Orakel gebärend". .. Ja, also wenn ein Dichter in so einer Form etwas entwickelt und schreibt, dann kann das nicht ohne Folgen bleiben für das, was ich draus mache, dann hat das für mich eine Bedeutung. Denn das kann man auch hintereinander weg lesen: Eingeweiht ins äußerste - dem Lärm entkommen - dem Feuer verbündet. Das ist wieder son Rasterdenken, das ich hier gemacht habe: "Wenn man dem Lärm entkommen – in die schroffe Stille – Lautenbauerin der Brandung - dissonanter Akkorde Geweihte. Die Melodien kommen und gehen in den leeren Muscheln - Dem Feuer verbündet." Aber diese Lesarten, diese verschiedenen Lesarten bringen mich zu dieser Form in dem 5. Streichquartett. Es wäre für mich gar nicht möglich gewesen zu dem Streichquartett zu kommen, wenn ich das nicht gefunden hätte in der Literatur.

Sprecher:

War der Novalis-Text dem 3. Streichquartett nur lautlos eingeschrieben, vervielfacht sich nun auch die klangliche Funktionalität des Textes: Sprache erscheint als Singen, Sprechen, auch zerlegt in einzelne Worte und Silben .

O-Ton 14 (2), 2'15

Also das sind verschiedene Texte, die dann übereinander liegen, in einer Textpolyphonie , aber gleichzeitig auch in einer musikalischen Polyphonie, unterteilt und durchgeführt. Und zwar ist hier ein Grundsatz, den ich jetzt verrate, und das ist eigentlich das, woran ich immer in der letzten Vergangenheit arbeite: dass ich die Instrumente so behandle wie die Stimme oder umgekehrt. Die Stimme ist nicht anders zu behandeln als die Instrumente. Ich möchte eine Zusammenführung, eine Conclusion wieder ein Zusammenkommen 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 auch dann und natürlich Romantik ganz besonders ist die Trennung von instrumentaler und vokaler Musik immer größer geworden. Die Vertonungsprinzipien, die daraus entstanden, kennen wir und die Formen die daraus abgeleitet wurden kennen wir zur genüge. Und das ist das, was mich nicht mehr befriedigt. Und ich suche wieder eine Zusammenkunft zwischen Text und musikalischer Struktur. Wo der Text eigentlich, der musikalische Text und der verbale Text transportiert wird 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, aber ich weiß, dass - ich hab das mal geschrieben jemandem in einem Brief -, ich die Singstimmen behandle wie die Rückseite eines Instrumentes. 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 ... Es hat Ansätze vom dritten her, aber es ist ganz weit davon geeilt ~~und~~ zu neuen, anderen Ufern hin.

Sprecher

Instrumente deklamieren den Text rein instrumental und die Stimme wird zum Instrument – vom kompositorischen Standpunkt aus gibt es keinen Unterschied mehr.

-Ton 3, 15''

Ich glaube, da sind ungeahnte Möglichkeiten noch da, wo der Komponist diese Grenzen überschreiten kann und ganz andere Formen entwickeln kann. Und ich glaube, das 5. Streichquartett ist ein Anfang dazu.

DeutschlandRadio Kultur
Werkstatt neuer Musik / 00.05 Uhr
Dienstag, den 08.09.2009