

Paul-Heinz Dittrich (1930 – 2020)

Memento mori. Todesfuge nach Paul Celan

Der Komponist

Anfänge

Das Leben des 2020 verstorbenen Paul-Heinz Dittrich umspannte neun Jahrzehnte. Als er 1930 im kleinen Erzgebirgsdorf Gornsdorf zur Welt kam, taumelte die Weimarer Republik nach der Weltwirtschaftskrise ihrer Agonie entgegen. Kindheit und frühe Jugend erlebte er unter dem Nazi-Regime. Erste musikalische Grundlagen wurden im häuslichen Kreis und im privaten Unterricht unter den schwierigen Bedingungen der Nachkriegszeit gelegt. Gegen den Willen der Mutter – der Vater war im Krieg gefallen – begab sich Dittrich 1951 nach Leipzig, um sich für die Aufnahme zum Musikstudium zu bewerben. Mit Erfolg: Für fünf Jahre studierte er bei Fidelio F. Finke Komposition. Dieses Studium vermittelte ihm zwar solide handwerkliche Grundlagen, aber mit der internationalen Welt der neuen Musik kam er in Leipzig in den frühen 1950er Jahren kaum in Berührung. Nach Abschluss des Studiums schlug sich Dittrich in verschiedenen musikpraktischen, redaktionellen und pädagogischen Berufen durch. Im Jahr 1958 wurde er auf Vermittlung Finkes als Meisterschüler bei Rudolf Wagner-Régeny an der Berliner Akademie der Künste angenommen, der entscheidende Wendepunkt in seinem Leben: „Hier bei ihm kam ich zum ersten Mal in direkte Berührung mit neuer Musik; ich lernte Partituren von Schönberg, Berg und Webern kennen und hörte zum ersten Mal die frühen Werke von Hanns Eisler ... Namen wie Henze, Nono, Boulez, Stockhausen, Ligeti tauchten auf, und meine Arbeiten standen fortan natürlicherweise auch im Zeichen dieser neuen Klangwelt. Diese Anregungen verdanke ich ihm. Und systematisch begann ich bei ihm mit dodekaphonischen, streng seriellen Studien anhand des Lehrbuches von Josef Rufer, *Komposition mit zwölf Tönen*. Ich begriff Zusammenhänge, die für mich bis dahin nicht bestanden hatten, die nicht nur künstlerischer, sondern auch gesellschaftlicher Natur waren.“

Allmähliche Anerkennung

Freilich bekam die Kompositionen, die „im Zeichen dieser neuen Klangwelt“ entstanden, damals kaum jemand zu Gehör. Erst ab 1970 mehrten sich dann die Aufführungen – sowohl in der DDR (im Zeichen einer etwas liberaleren Kulturpolitik) als auch und erst recht im westlichen Ausland: Bei den Wittener Tagen für zeitgenössische Kammermusik avancierte Dittrich in den 1970er und 1980er Jahren zu einem der am meisten gespielten Komponisten. Die allmähliche Anerkennung, die seinem Schaffen seit den 1970er Jahren auch in der DDR zuteilwurde, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Verhältnisse für Dittrich schwierig blieben und er sich immer wieder Anfeindungen und Angriffen ausgesetzt sah.

Ins Abseits gedrängt

Nach dem Ende der DDR ging es ihm ähnlich wie manchem seiner Kollegen. Sein künstlerisches Schaffen driftete langsam aber stetig ins Abseits. Hatten die Komponisten aus der DDR bis 1989 auf manchen Foren der zeitgenössischen Musik im Westen noch von einem gewissen „Exotenstatus“ profitiert, so fiel dieser Bonus nun weg. Gleichzeitig brachen jene Strukturen im Osten zusammen, die ihnen zuvor ab und zu Aufträge und Aufführungen ermöglicht hatten. Dittrich antwortete den sich wandelnden Verhältnissen nicht mit geschmeidiger Anpassung, sondern mit trotziger Selbstbehauptung: „Dann beauftrage ich mich eben selbst“, meinte er angesichts der ausbleibenden Anfragen nach neuen Werken.

Das Œuvre

Überblickt man sein umfangreiches Gesamtwerk, so fallen zwei Eigenarten sofort auf. Ein wesentlicher Teil seiner Kompositionen fügt sich zu Werkreihen, die teilweise über Jahrzehnte gewachsen sind und meist durch die Besetzung oder gattungsspezifische Eigenarten definiert werden: zehn Klaviermusiken (1968 – 2010), fünf klein besetzte Kammermusiken der Reihe „Voix intérieure“ (1979 – 2004), neun „Concerts avec plusieurs instruments“ (1976 – 2002) und als umfänglichste Reihe die Kammermusiken I bis XVIII (1969 – 2017). Die zweite Eigenart betrifft die intensive Beziehung des Komponisten zur Literatur. Einem Großteil seiner Werke – und beileibe nicht nur den vokalen – liegen Texte zugrunde oder bilden zumindest einen Bezugspunkt. Das Spektrum der von Dittrich einbezogenen literarische Werke ist breit. Schon ein oberflächlicher Blick auf das Werkverzeichnis ergab eine Liste von 42 Schriftstellern. Wichtig waren für ihn Novalis, Hölderlin, die französische frühe Moderne (Baudelaire, Maeterlinck, Mallarmé, Rimbaud), sodann Samuel Beckett, Franz Kafka und James Joyce. Immer wieder rekurrierte Dittrich aber auf Texte von Heiner Müller und erst recht von Paul Celan, dessen Dichtungen in mehr als 20 Kompositionen einbezogen wurden.

Mit diesem „Dichter der Abgründe, des atemlos fiebrig Assoziierten und eigentlich Unaussprechlichen“ (so Gerald Felber in einem Nachruf auf Dittrich) verband ihn eine Seelenverwandtschaft: Paul-Heinz Dittrich begriff seine Musik als Einspruch gegen den Weltlauf, das schlecht Bestehende, die Abgründe der Barbarei. Daraus resultierte das Quälerische, manchmal Selbstquälerische, auch das Sarkastische und Aufbegehrende, das Gerald Felber in Dittrichs Musik hört, der treffend fortfährt: „Was einem da begegnet, ist die immer wieder zu kunstvollst komplizierten, in sperrig aufklaffenden Intervallen und widerhakigen Polyphonien verdichtete Erkenntnis, dass nicht das harmonisch Zusammenfließende und sich Ausgleichende, sondern das Disharmonische und nicht Passfähige das aktuelle Dasein bestimme.“

„Memento mori“. Todesfuge

Vorgeschichte

Eine nicht unerhebliche Zahl von Werken Dittrichs – zumal aus den letzten drei Lebensjahrzehnten – blieb bislang unaufgeführt. Spielt bei manchen der Kompositionen der Umstand eine Rolle, dass Dittrich seine Manuskripte mit Bleistift und in kleiner Handschrift schrieb, die eigentlich nur jemand in ein aufführbares Material überführen kann, der mit seinem Komponieren eng vertraut ist, so kann dieser Umstand in Bezug auf „Memento mori“ nicht angeführt werden, denn das Stück ist in gut lesbarer Partitur von der Edition Peters verlegt worden. Neben den oben andeutungsweise benannten Eigenarten des Musiklebens dürften es vor allem die enormen Anforderungen an die Interpreten sein, vor der Ensembles bislang zurückschreckten.

Dittrich griff hier auf ein frühes und gleichzeitig das berühmteste Gedicht Paul Celans zurück, die „Todesfuge“ – eine der unmittelbarsten und eindringlichsten künstlerischen Reaktionen auf die Erfahrung des Holocaust.

Celan (1920 – 1970), dessen eigentlicher Name Paul Antschel war, stammte aus Czernowitz in der Bukowina, einem Landstrich, der vor dem ersten Weltkrieg zur Habsburgischen Monarchie gehörte, danach Rumänien zugeschlagen wurde, 1940 in der Folge des Hitler-Stalin-Paktes an die Sowjetunion fiel und 1941 von den Deutschen okkupiert wurde. Mehr als 50% der Bevölkerung waren Menschen jüdischen Glaubens. Unzählige wurden von den

Nazis verschleppt und ermordet. Auch Celans Eltern wurden in ein Zwangsarbeitslager deportiert. Sein Vater starb dort an Typhus, seine Mutter wurde erschossen. Celan hatte sich, um der Deportation zu entgehen, zum Arbeitsdienst gemeldet und war seit 1942 in einem rumänischen Arbeitslager interniert, aus dem er 1944 entlassen wurde, worauf er zunächst nach Bukarest ging, bevor er 1948 nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Wien nach Paris emigrierte.

Als im Sommer 1944 das Konzentrations- und Vernichtungslager Majdanek auf dem Gebiet des heutigen Polen von sowjetischen Truppen befreit wurde, wurden die hier verübten Gräueltaten der Nazis der Weltöffentlichkeit bekannt und auch, dass die Nazis Häftlingskapellen gründen ließen, die gleichsam die Begleitmusik zu den grauenhaften Vorgängen zu spielen hatten. Als Celan davon Kenntnis bekam, begann er mit der Arbeit an der „Todesfuge“, die er im April 1945 beendete. 1947 wurde das Gedicht in einer Übertragung ins Rumänische in einer rumänischen Zeitschrift unter dem Titel „Todestango“ veröffentlicht, versehen mit dem redaktionellen Hinweis, dass das Gedicht auf Tatsachen beruhe, nämlich unter anderen derjenigen, dass Häftlinge zum Musizieren gezwungen wurden, während andere die Gräber aushoben – was in einem zentralen Bild des Gedichts von Celan reflektiert wird, der bei dieser Veröffentlichung erstmals das Pseudonym Celan (abgeleitet aus der Umstellung der beiden Silben aus Antschel bzw. rumänisch Ancel) benutze. Auf Deutsch wurde das Gedicht in Celans erstem Gedichtband „Der Sand aus den Urnen“ 1948 veröffentlicht. Größere öffentliche Resonanz stellte sich aber erst nach der erneuten Veröffentlichung im Band „Mohn und Gedächtnis“ 1952 ein. Bald weckte die „Todesfuge“ auch das Interesse der Komponisten: Die früheste Vertonung stammte von Walter Keller (1955). Der damals noch in der DDR beheimatete Tilo Medek legte 1966 eine internationale Aufmerksamkeit erregende Vertonung der Todesfuge für Sopran und Chor vor. Für Bariton und Chor vertonte 1972 Hans-Jürgen von Bose den Text.

Dittrichs Komposition

Im Werkverzeichnis Paul-Heinz Dittrichs wird als der Entstehungszeitraum des Werkes 1985 bis 1998 angegeben, also eine 13 Jahre umschließende Zeitspanne. Freilich bedeutet das nicht, dass die kompositorische Arbeit eine so lange Zeitspanne umfasste, sondern 1998 wurde die endgültige a cappella-Fassung des 1985 noch vokal-instrumental konzipierten Werkes fertiggestellt. „Memento mori“ fordert ein Ensemble aus zwei sechzehnstimmigen Vokalgruppen, die jeweils aus vier Sopranen, Altistinnen, Tenören und Bässen bestehen, wodurch in höchstem Maße ausdifferenzierte klangliche Texturen ermöglicht werden. Die stimmlichen Aktionen reichen von der klar artikulierten Deklamation des Textes über madrigaleske Prägungen bis hin zu entsemantisierten Lautklängen. Die dynamische Spannbreite ist weit und schließt den kaum hörbaren Hauch ebenso ein wie den forcierten Klang, wobei aber auffällt, dass die zurückgenommene Dynamik insgesamt überwiegt, ja dass „Memento mori“ ein ausgesprochenes Pianissimo-Werk ist. Die einzelnen Stimmgruppen werden oft blockweise geführt, etablieren also jeweils für einige Zeit den Klang der Gruppen prägende Texturen, die wiederum häufig als Klangschichten überlagert werden. Die zwei sechzehnstimmigen Teilformationen verschmelzen streckenweise zu einem kompakten Klangkörper, andererseits gibt es aber auch Passagen, die jeweils einzelnen Stimmgruppen vorbehalten sind. Die Harmonik und Melodik sind mikrotonal erweitert. Dieses breite Spektrum vokaler musikalischer Artikulationsformen ist eingebunden in eine großformatige formale Architektur, die anfangs an das Formprinzip einer Motette erinnert: Jeder Sinneinheit des Gedichts entspricht zunächst ein musikalischer Komplex. Dabei wird deutlich hörbar, dass den beiden antagonistischen Sphären des Gedichts, die Opfer und

Täter symbolisieren, bestimmte klangliche Strukturen zugeordnet sind. Im zentralen Teil des Werkes – er spielt auf die oben erwähnte Gleichzeitigkeit des Aushebens der Gräber und des erzwungenen Musizierens an – werden diese Idiome gleichsam „enggeführt“, um einen Begriff ins Spiel zu bringen, der einerseits auf ein musikalisches Satzprinzip und andererseits auf das Celan-Gedicht „Engführung“ verweist, das von Dittrich mehrfach vertont wurde. In dieser Passage wird eine Art Choralmelodie, ein sogenannter cantus firmus, eingeführt, der auf Guillaume Dufay (1400 – 1474) zurückgeht, den frühesten Meister der franko-flämischen Vokalpolyphonie, an deren kontrapunktische Kunst das Satzbild nun streckenweise gemahnt. Das Zitat entstammt einem Hymnus „In Quadragesima“ (Für Fastnacht). Der von Dufay vertonte Text heißt in deutscher Übersetzung: „Zeige dich gnädig unserem Flehn und Bitten, Vater, durch deine große Barmherzigkeit, empfang die demutsvollen Gelübde deiner Getreuen.“ Dittrich unterlegt dem Cantus die Worte: „da liegt man nicht eng“. Sie gehören zu einer Zeile, die auf den Rauch der Krematorien anspielt: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“. In den anschließenden Partien wird der Vokalklang streckenweise denaturiert und werden wir Zeugen eines in dieser Drastik beklemmenden Erstickens und Verstummens der Klänge.

Celans Gedicht ist, so wie es der Titel verheißt, gleichsam wie Musik komponiert. Die poetischen Sinneinheiten gleichen Themen eines musikalischen Werkes. Sie werden exponiert, variiert und erscheinen in neuen Kontexten. Gerade durch ihre reprisenartige Wiederkehr wächst ihnen bei der Lektüre des Gedichts etwas bohrend Insistierendes zu und hat man den Eindruck, dass die gesprochene Sprache auf eine imaginäre Vielstimmigkeit zielt. Dieser latenten Dimension des Textes verschafft Dittrich in seiner Komposition klingende Realität.

Jens Schubbe

Paul Celan

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith