

Aufruf

Ich möchte diesen Nachruf zum Tode von Paul-Heinz Dittrich mit einem Aufruf verbinden:

Um dieses großartige Werk zu konservieren und der Welt zu erhalten, plant die **NEOS-Musikstiftung** eine **Gesamtausgabe seines Schaffens auf CD**. Außerdem plant sie, sich für die Pflege seines Nachlasses zu engagieren. Vieles aus Dittrichs Gesamtwerk liegt in guten bis herausragenden Einspielungen vor, vieles aber auch nicht. Dies **muss produziert werden**. Das kostet sehr viel Geld, jedoch nur wenig mehr, als nur **ein** folgenloses **Show-Konzert** in den Prunkschatullen der Bourgeoisie. Als Partner steht ihr die NEOS-Music-GmbH zur Verfügung. Die NEOS-Musikstiftung ist zu klein, um finanziell dafür gerade zu stehen. Sie kann solche Produktionen aber organisieren und auch wissenschaftlich betreuen. Auch sind die die hinterbliebenen Familien der Komponisten mit der Finanzierung solcher Vorhaben heillos überfordert. Die NEOS-Musikstiftung strebt ähnliche Vorhaben auch bezüglich der Komponisten **Klaus K. Hübler** und **Georg Katzer** an. Als erstes Vorhaben ist die Herausgabe eines Schobers von **4 CDs** mit **Dittrichs** gesamten grandiosen **Klavierwerk** in den Interpretationen mit den Pianist*Innen Irina Emeliantseva, Frank Gutschmidt und Ermis Theodorakis geplant. Wir rufen zu großen privaten Spenden auf in der Verantwortung für unser kulturelles Erbe! Die NEOS-Musikstiftung ist gemeinnützig, stellt Spendenbescheinigungen aus. Sie ist erreichbar direkt über Ernst Helmuth Flammer oder unter www.neos-musikstiftung.de. Wir rufen zudem alle betreffenden **Rundfunkanstalten** und **Verlage** auf, auf **Lizenzgebühren zu verzichten** und so beizutragen, dass das Werk einer der wichtigsten Komponisten unserer Zeit der Nachwelt zugänglich bleibt. Wir rufen öffentlich die **Bundeskulturstiftung** auf, uns darin zu unterstützen und uns von lästigen Antragsverfahren zu verschonen, weil die NEOS-Musikstiftung über kein Betriebsbüro verfügt, und ihre sehr begrenzten personellen Ressourcen **allein der künstlerischen Produktion** widmen muss, um ein solches Projekt zum Erfolg zu führen.

Ihre **NEOS-Musikstiftung**

Ernst Helmuth Flammer

Wanderer zwischen den Welten Zum Tode von Paul-Heinz Dittrich

Paul-Heinz Dittrich war ohne Zweifel der Komponist aus der ehemaligen DDR, der sich am konsequentesten einer avancierten Moderne verbunden sah und diesen Weg durch sein ganzes Leben mit bewundernswerter Konsequenz, streitbar, sich und andere fordernd, ja herausfordernd, dabei integer und geradlinig gegangen ist. Sein ästhetischer Weg war kontinuierlich im Wandel, im Diskontinuierlichen, und gleichzeitig bewahrend in seiner an die Tradition gebundenen kompositorischen Axiomatik. Er reflektierte sein künstlerisches Tun höchsten Maße als immerwährend prozesshaft und damit geschichtsphilosophisch profund. Als ein stets Unzeitgemäßer war er unbequem und fand nicht immer die Resonanz, die er als einer der bedeutendsten, vielleicht als die prägendste Komponistenpersönlichkeit in der Geschichte der ehemaligen DDR ohne Frage verdient hätte. Sein Meisterstudium 1958 bis 1960 bei Rudolf Wagner-Régeny, der weithin unbemerkt von der damaligen Obrigkeit die allerneuesten handwerklichen Fertigkeiten avancierten Komponierens zu vermitteln verstand, bahnte ihm, nicht nur geduldet, sondern gleichzeitig still, aber wirkungsmächtig gefördert von seinem Mentor Paul Dessau, den Weg zu seiner eigenen künstlerischen Identität. Und dieser Weg war, ausschließlich seiner Intuition zu folgen, nach den aus seiner Sicht ästhetisch und kompositorisch innovativsten, musikalisch „konsequenten“ (Dittrich) Lösungen zu suchen, die zugleich in der Tradition geerdet, wie selbstgenerierend einer autonomen Konzeption verpflichtet sind. Für ihn persönlich war ein Ansatz im Sinne des Sozialistischen Realismus, eines angewandten Komponierens, einem großen Publikum zugewandt mit zu vielen Kompromissen behaftet, und damit kein gangbarer Weg. An Georg Katzer bewunderte er dessen unbestrittene Meisterschaft des angewandten Komponierens, die jenen nie in die Verlegenheit brachte, sich deswegen künstlerisch verbiegen zu müssen. „In dieser Hinsicht ist er mir meilenweit voraus“, ließ Dittrich sich einmal vernehmen.

Als radikaler Humanist und nicht weniger überzeugter Sozialist, dem die Notwendigkeit von Ordnungsprinzipien und Disziplin auf dem Weg zu einer sozialistisch geläuterten Gesellschaft nicht fremd war, sah er für sich als Künstler das Erfordernis, sein Schaffen in den Dienst dieser Utopie zu stellen. Er befand, dass nur eine absolut „herausragende und ästhetisch-künstlerisch überzeugende Musik es verdient“ habe und würdig sei, dem gesellschaftlichen Fortschritt zu dienen. Der Einsicht folgend, dass dieses Ziel nur unter der Bedingung erreichbar ist, künstlerisch absolut frei zu agieren, verweigerte er sich konsequent einer linear-verengten Orientierung eines wie auch immer funktionalen Komponierens, etwa nach den Postulaten Georg Lukacs'. Doch Ordnungsprinzipien relativierten sich für Dittrich in der Musik zu kontingenten, fortlaufend sich wandelnden Erfordernissen, diesen zu dienen, sich ihnen zu unterwerfen. Es sind kompositorische Fragen nach Struktur, Form und Sinn. Diesbezügliche Selbstreferenzialität bedeutete ihm Erstarrung und Dogmatismus. So sah der frühe Dittrich im Seriellen ein systemisch offenes Kompositionsprinzip, es als eine Methode musikalischen Fortspinnens begreifend.

Wiederholung war ihm der Feind der Kunst. So hatte ein einmal für ein bestimmtes Werk gewählter Weg stets nur für dieses Gültigkeit. Musikalischer „*Rigueur*“, wie er absichtsvoll in seiner ersehnten Wanderung durch die Welt zu Zeiten, als er noch nicht reisen durfte, auf Französisch formulierte, war für ihn kein Widerspruch zu offenen, undogmatischen strukturellen Ordnungsprinzipien, sondern Teil seines so komplexen wie avancierten ästhetischen Ansatzes, dem als seinem Markenkern er allerdings mit nachgerade obsessiver Konsequenz folgte. Frankreich war zeitlebens sein großer Sehnsuchtsort. Die mediterran leuchtenden hellen Farben, die auch den Grundton seiner Instrumentation bestimmen, prägen besonders seine teilweise epochal zu nennenden Orchesterwerke. Darüber hinaus verfügte er über eine sehr breite Klangfarbenpalette. Er konnte auch „düster“ und „dunkel“, wenn es sein Sujet erforderte. Und damit entfaltete Dittrich im Kontrast zur hellen mediterranen Grundtönung noch weit mehr Wirkungsmacht. Er sollte zur „dunklen“ Färbung noch viel Gelegenheit haben, etwa in „*Engführung*“, einem seiner Hauptwerke und dem vielleicht entscheidenden Schlüsselwerk für das Verständnis seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Dittrich war zugleich beseelt und fasziniert von säkulärem cartesianischem Denken, von der daraus resultierenden entmythologisierenden Rationalität, auf deren so Logos-orientierten wie dialektischen Prinzipien sich in Frankreich Komponieren auf breiter Basis konstituieren sollte. Mit *Rigueur*, will hier sagen: sehr konsequent folgte er der Grundidee der ‚*Strukturellen Instrumentation*‘, in der Neuen Musik vorwiegend französischer Provenienz. Diese leitete sich sowohl aus den formbildenden Konstituierenden einer Komposition ab, jene reliefartig vergrößernd. Strukturelle Instrumentation fungiert bei Dittrich andererseits selbst interagierend formbildend. „*Avec Rigueur*“ (Claude Ballif), zugleich in einer hochexpressiven scheinbaren Unübersichtlichkeit, der eine nicht wahrnehmbare Ordnung einbeschrieben ist, entlädt sich in seiner grandiosen Orchestermusik eruptiv eine komplexe *Unbehaustheit* (Kant), die so authentisch und zugleich verstörend und sperrig sich zeigt, wie die Jean Barraqués, dem eigentlichen Begründer seriellen Komponierens. Und sie erscheint zugleich so rigoros diszipliniert im Sinne einer transzendenten Vernunft (Kant), gleich dem ebenso unterschätzten, urwüchsig seriellen Komponisten Claude Ballif. Stets verstand es Paul-Heinz Dittrich in all seiner Musik, höchste Expressivität und Emotionalität auf *rationale* Art mit dichtester struktureller Morphologie zu verbinden. Nicht zuletzt deshalb war er ein Meister der Form.

In seiner sehr frühen *Klaviermusik I*, 1966 entstanden, noch auf der Suche nach ästhetischer Reinheit, Absolutheit, rationaler Objektivierbarkeit, folgte er dem Prinzip eines systemisch geschlossenen Seriellen. Er war fasziniert von einem logisch in sich konsistenten musikalischen Kosmos, den er ausgehend von einem winzigen Baustein eines schlichten Dreitonakkordes ‚ $f^2 - ges^2 - c^3$ ‘ auffaltete, streng und unerbittlich. So handhabte er es auch bezüglich einiger anderer früherer Kompositionen. Doch schon bald rieb er sich an der Hermetik und der Enge der Geschlossenheit seiner Komposition, die er als paradigmatisch für seine eigene bedrückende Lebenssituation empfand, und die ihm unbewusst beim Komponieren die Hand zu führen schien, aus der es auszubrechen galt. Neugierig, obsessiv, stets bereit, zu neuen Ufern aufzubrechen, hatte er sehr schnell den seriellen Raum nach

vorne geöffnet, dazu in jeder Hinsicht *durchlässig*, wie ihm jedes Konzept als Durchgangstation zum nächsten künstlerischen Schritt erschien, und so als ein niemals endendes Vorläufiges.

Nahezu immer entwickelte er, auch große ausladende Werke, von einem kleinsten musikalischen Baustein ausgehend, kontinuierlich im Diskontinuierlichen des Momentums der Überraschung, stets konsequent Schritt für Schritt. Die interaktive Bezüglichkeit der konstituierenden Elemente eines Werkes, damit seine Verbindlichkeit, waren ihm sehr bedeutsam. So komponierte er 1974 nach dem „*Schlagzeilen*“ für großes Orchester (1971), noch für konventionelles Orchester, sein „*Konzert für Violoncello, Streichquartett u. Orchester*“, in dessen Formaufbau meisterhaft, und setzte damit ein wichtiges Signal für sein späteres Schaffen. Die Besetzung mit einem Solo-Streichquartett, als Brückenbaukonstrukt für den gleichberechtigten Dialog der ungleichen Partner *Solist* und *Orchester* erfolgte im Vorgriff und als Vorstufe für seine sehr vielfältig und divergierend besetzte Serie, die er unter dem Oberbegriff „*Concert avec plusieurs instruments*“ zusammenfaßte. Wenig scherte er sich in diesem Stück und auch später um das Wiederholungsverbot der seriellen Musik und wiederholte souverän einzelne artikulatorisch profilierte Einzeltöne und Kleinmotive, um musikantisch sinnliche Wegmarken zu setzen.

Auch hier entfaltet sich die Komposition von einer Mikrostruktur ausgehend. Die zunächst große Distanz der Dialogpartner entwickelt sich über zwei sukzessive im Entstehen begriffenen polyphonen Schichten vom Solisten zum Streichquartett einerseits und einer anderen autochthonen im Orchester andererseits mehr und mehr, multipel in eine Beziehung tretend, zu einem dichten Geflecht eines dialogischen Miteinanders. Dieses wird gegen Schluss durchbrochen und dissoziiert mehr und mehr in ein verdinglichtes Gegeneinander, metaphorisch Sprachlosigkeit und Vereinzelung abbildend. Das Cellokonzert, 1975 in Berlin uraufgeführt, erklang unter Ernest Bour, verbunden mit einem ersten Besuch Paul-Heinz Dittrichs 1976 in Donaueschingen. Unter Dittrichs eigener Leitung wurde das Konzert 1978 erneut mit dem Orchester der Tonhalle in Zürich dargeboten. Diesem Cellokonzert folgte unmittelbar das „*concert avec plusieurs instruments Nr 2*“ für *Viola, Cello und zwei Orchestergruppen*. Pro Orchestergruppe ist hier je ein Solist zugeordnet. Beide Gruppen stehen sich hier im Dialog gegenüber. Das Dialogprinzip polymorph ausweitend, entstand 1978/79 „*concert avec plusieurs instruments Nr. 3*, unter Einbeziehung von Live-Elektronik für *Flöte, Oboe und großes Orchester*. Dieses Werk erlebte 1983 als Meilenstein in der Musikgeschichte der DDR mit den Solisten Aurèle Nicolet und Heinz Holliger und der Dresdner Staatskapelle unter Herbert Blomstedt bei den Dresdner Musikfestspielen seine Uraufführung.

Meilenstein warum? Zum einen wegen dieses Meisterwerks, was alleine wegen seines Erscheinens in Dresden ein Ereignis war! Zum anderen, weil noch in den früheren 1970er-Jahren eine solche Musik, wie jene Dittrichs in der DDR tabu gewesen ist. Dass er dank seiner zahlreichen Einladungen durch Wilfried Brennecke nach Witten und über Josef Häusler nach Donaueschingen mit teilweise großen Erfolgen viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte, war für Dittrich ein Glücksfall. Ein Höhepunkt seines offiziell rezipierten orchestralen Musikschaffens ist, abgesehen

von prominenten Einladungen in die Schweiz und nach Frankreich, das legendäre Konzert in der WDR-Reihe „*Musik der Zeit*“ im Oktober 1985, in welchem sein Werk „*Etym*“, komponiert 1981/82 nach Arno Schmidts Roman „*Zettels Traum*“ für ein Riesenorchester vorgestellt wurde. Es verfügt genuin über eine so vorzüglich vielfältige Palette an nachgerade berstenden Klangtexturen, verbunden mit fein ziselierten kammermusikalischen Episoden, organisch kombiniert. Noch viele „Schätze“ aus Dittrichs Feder warten darauf, gehoben zu werden. Und dies ist eine harsche Anklage gegen den Musikbetrieb, Belangloses emphatisch zu goutieren, um gleichzeitig an zuweilen epochal Bedeutendem achtlos vorüberzugehen. All dies verhinderte, dass er, nicht eben populär, in der DDR, lange isoliert, völlig ins Abseits geriet, weil zu schwierig, zu sperrig, zu unbequem, zu „*unflexibel*“, weil zu geradlinig.

Paul-Heinz Dittrich bezog sich, wie gesehen, in vielen seiner Sujets auf literarische Vorlagen, so u. a. auf Charles Baudelaire, Samuel Becket, James Joyce, Maurice Maeterlinck, Ossip Mandelstam, Heiner Müller, insbesondere und am häufigsten auf Paul Celan. Dies ist kein Zufall aufgrund der frappierenden Seelenverwandtschaft von Dichter und Komponist. Und da sind wir mittendrin in Paul-Heinz Dittrichs Hauptwerk „*Engführung*“, komponiert ab 1977, uraufgeführt 1981 in Donaueschingen, welches zugleich neben der „*Todesfuge*“ als das Hauptwerk Paul Celans zu gelten hat.

Engführung wie auch Celans *Todesfuge* schauen dem Grauen in die Augen, dem unfassbaren Grauen, was auszusprechen gilt, um sich ihm zu stellen, um es nicht dem Vergessenwerden zu überantworten, denn das würde einer Fortsetzung des Mordens gleichkommen. Celan, der seine Familie verlor und selbst ein Arbeitslager durchlitt. Es gilt das Grauen auszusprechen, obschon die Sprache vor dem vieldimensionalen Dunklen, vor Abgründen, die sich menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit entziehen, verstummt. Das Verstummen ist Gegenstand der zweiten Strophe des Gedichts. Ihr antithetischer Aufbau steht für das Scheitern der Sprache an einer Wirklichkeit, die sich ihr entzieht. Der musikalische Terminus ‚*Engführung*‘ bezeichnet wie jener der ‚*Todesfuge*‘ die unbeschreibliche Engmaschigkeit der Wellen des Grauens, dessen bedrohliche Vision sowohl Celans wie auch Dittrichs seelenverwandte Walter Benjamin und Paul Klee schon früh (*Der Engel der Geschichte*) vorausahnten. Celan spendeten sie Trost, in schwerster Bedrückung nicht ganz alleine zu sein, Paul-Heinz Dittrich gaben sie die Kraft, sich seinem kathartischen Thema zu stellen. Die verstummt Überlebenden erfüllt es mit Hoffnung, dass Künstler, die ähnliche Abgründe durchlebt haben, nicht *giftgestillt* (Peter Szondi) schweigen, sondern sprechen und singen, der Dichter Celan und der Musiker Dittrich. Für die musikalische Struktur des Gedichts und auch der Komposition stehen die Wiederholungen am Strophenanfang, die dem Kosmos ein kleinwenig Ordnung im Sinne von Form geben, was, obzwar es Struktur hat, jene des industrialisierten Tötens, sich Form entzieht. Und so ist *Engführung* gedichtet, wie komponiert, in einer frühen Fraktalität, einer ‚*Rhizomatik des Dunklen*‘, Jahrzehnte, bevor diese in der Kunst als ästhetisches Konstruktionsprinzip weitere Kreise zogen, visionär und avanciert, nicht nur kompositionstechnisch, sondern sich dem Diskurs des Bedrohlichen mit der unendlichen Weite der Vorausahnung zu stellen. Es ist die A-Kausalität der naturphilosophisch dunklen Seite einer

Wirklichkeit, der eine Ordnung von grausamer Konsequenz innewohnt, die wir nur nicht zu erfassen vermögen, die sich aber in der unerbittlichen Konsequenz von Dittrichs Komposition widerspiegelt, enggeführt, polymorph über alle Parameter des hyperkomplexen Konstrukts. Die fraktale Selbstähnlichkeit der musikalischen Elemente setzt im komplexen Werkganzen gelegentliche Orientierungspunkte über die Refrains hinaus.

Engführung, besetzt mit Solo-Sopran, sechs Vokalisten, 6 Kammerinstrumentalisten, Orchester, Live-Elektronik und Tonband hat eine fast verworrene Vielzahl von Rezeptionsebenen. Sie konfrontieren scharfkantig das Licht mit dem Dunkel, in der Elektronik auf den zwei Ebenen, wie im Ensemble auf drei Ebenen, doch in Interaktion und einer multiplen Bezüglichkeit des Ganzen, das Schattensystem des Grauens über das Konstruktionsprinzip des Stückes nachzeichnend. Konturen des vergiftet Schemenhaften werden über eine doppelte Spektralität gewonnen, die sich besonders in der Elektronik und den Vokalpartien wiederfindet. Es ist eine Spektralität, die das hohe Potential an Kreativität des Differenzraums zwischen temperierter und reiner Stimmung voll ausschöpft, die das Feld der Interferenzen und Schwingungen feinsten Zwischenräume und Mikrintervalle für nuancierte Stimmungsbilder fruchtbar macht. Bezüglich der Zeichnung solcher Stimmungsbilder war Dittrich ein klangmalerischer Meister. Und er vollzog es in dieser in *Engführung* vorzufindenden Vollendung lange Jahre vor den beiden führenden Spektralistern Gérard Grisey und Horatiu Radulescu, die, jeder für sich verschieden, aus diesen Differenzräumen, sie kreativ nutzend, ein ästhetisches kompendiöses Konstruktionsprinzip entwickelten. Hierin zeigt sich Dittrichs konsequentes kompositorisches Vorgehen, kreative Potentiale seines musikalischen Materials bis an die Ränder, an die Grenzen seiner Möglichkeiten auszureizen. Dies führt ungeachtet ihres Reichtums in Klangfarben und stets strukturierten Klangtexturen zu einer als extrem und radikal empfundenen Tonsprache, der er zeitlebens treu geblieben ist.

Stille vollzieht sich in klangfarblich fein ziselierten kammermusikalischen Stimmungsbildern, die in *Engführung* Düsternis reliefartig und damit umso dringlicher abbilden, Strahlen des hellen Lichts der Hoffnung dazwischen leuchten lassen. Dies sind dialektisch-illustrative Passagen, die der musikalischen Kommentarebene eine enorme Plastizität für deren hermeneutische Deutbarkeit eröffnet. Die Stille wird zuweilen abrupt abgelöst von Eruptionen, ja explosionsartig sich ergießenden, chaotisch anmutenden Klangmassen, in denen alles Seiende, der Mensch selbst eingeschlossen, unterzugehen scheint. Das Hauptwerk des Jahrgangs 1981 hinterließ in Donaueschingen Ergriffenheit und Bestürzung, bei manchen polarisierend Ratlosigkeit.

Es ist in Besonderem die Elektronik und deren Polymorphie von großem Farbenreichtum und struktureller Dichte komponiert, die mit analogen Mitteln und Instrumenten im Experimentalstudio in Freiburg produziert wurde. Ein algorithmischer Katalog, mehr noch: ein quasi vorgestanztes Klangfarbendepot standen Dittrich nicht zur Verfügung. Weil die Bänder einer bis zu 16-kanalligen Piste von Hand zurechtgeschnitten werden mussten, alles von ähnlicher vitaler

Wirkungsmacht wie Karlheinz Stockhausens Elektronik der frühen Zeit, war die Kapazität des Studios bis zum Bersten gefordert und ausgelastet. Hinzu trat die Einrichtung der vom Bandinhalt völlig divergierenden, jedoch auf das Band bezogenen und mit diesem eng verzahnten Live-Elektronik, ein herausforderndes Unterfangen.

Die Hauptphase der Komposition von „Engführung“ deckte sich idealerweise mit Dittrichs Lehrtätigkeit als Gastprofessor in Freiburg. Der Professorentitel wurde dem von der Obrigkeit der Kulturfunktionäre der DDR nur mäßig gelittenen, da sowohl ästhetisch wie auch persönlich unbequemen und querständigen Dittrich nur deshalb sehr schnell verliehen, um einer protokollarischen Peinlichkeit im Rahmen der Entsendung bedeutender Künstler ins damals sog. „nichtsozialistische Ausland“ zu entgehen.

Schon in dieser Zeit davor hatten wir uns gekannt, seit 1975. Paul-Heinz Dittrich wohnte damals bei mir in meiner kleinen Zweizimmerwohnung in Freiburg und gab mir ersten Unterricht. Ich durfte danach sein Schüler sein und hatte einen Lehrer, der mich wie kaum ein anderer prägte, in seiner offenen und zugewandten Neugier dem jungen Komponisten gegenüber, der diesen in seiner fordernden Rigorosität, seiner Konsequenz, seiner Härte gegen sich selbst, förderte. Seine uneitle Bescheidenheit, seine nur und obsessiv auf die Musik zentrierte Konzentration, und seine hilfsbereite väterliche Freundlichkeit mir gegenüber, aber auch seine ungekünstelte Hilfsbedürftigkeit anlässlich eines seiner ersten Aufenthalte im Westen, die er nicht zu verbergen suchte, beeindruckten mich zu tiefst.

Als ich einmal Jahre später Adornos Aussage „nach Auschwitz, ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch!“ zitierte, erntete ich bei Dittrich eisiges Schweigen. Ich verstand es erst später, da ich gewahr wurde, dass es sich dabei um eine Kritik Adornos, jenem nicht eben sehr einfühlsamen Nachlassverwalter Walter Benjamins, an Paul Celan handelte, mit dem er korrespondierte. Es war eine Kritik, die Paul Celan tief verletzt hat, die ihn existentiell verstört haben musste, ja dazu beigetragen hat, seinen Lebensmut auszusaugen. In der von Adorno selbst insinuierten Verallgemeinerung dieser Aussage liegt deren statische Invarianz, deren apodiktisch geschlossene Hermetik und damit der katastrophale Irrtum, der Adorno hiermit unterlief, dem Martin Heidegger mit der einfachen Metapher von der „Verfallenheit an das ‚man‘“ (*Sein und Zeit*) entgegnete; ‚*Mouvement vor der Erstarrung!*‘ Obschon Niklas Luhmann in seinem Hauptwerk *Handlungstheorie und Systemtheorie* den kühnen Satz vom „Differenzraum zwischen System und Umwelt“ formulierte, der Dittrich, dessen kreatives Potential erkennend, faszinierte, missfiel diesem jedoch sofort die These der „Differenz von Teil und Ganzem“ *innerhalb* des Systems und damit seine scheinbar unveränderbare statische Ausrichtung und Geschlossenheit, die *Gesellschaft* als ein alles „umfassendes soziales System“, als quasi sozialdemokratisches ‚*Volkshelm*‘ begreift. Luhmanns Kritiker, wie Jürgen Habermas oder etwa Urs Stäheli in seiner systemtheoretischen Streitschrift *Sinnzusammenbrüche* trachten demnach nach der Dekonstruktion seines Systembegriffs. Methodisch spielte Dekonstruktion als eine ihm urgründlich dialektische Kategorie für Dittrichs Komponieren, dem Komponisten der Randbezirke

und der Differenzräume, eine eminent wichtige Rolle, und dies in doppelter Hinsicht: auch jener der Dekonstruktion von Ideologien, von Paradoxien der künstlerischen wie der gesellschaftlichen Realität. Bezüglich seines Komponierens, missfiel Dittrich grundsätzlich Hermetik, systemische Geschlossenheit und Undurchlässigkeit. Der ‚*Kritischen Theorie*‘ ansonsten sehr zugetan, hierin Klaus K. Hübler ähnlich, sah er in Luhmann und Adorno nicht nur Vexierbilder der Erstarrung des real existierenden Sozialismus der DDR, sondern sogleich auch der kapitalistischen Gesellschaft, Welten, die er beide als dekadent begriff. Hegels Verständnis, wonach der (Welt-) Geist (des Subjekts) das Objekt in eine Richtung des stetigen Veränderens in dessen Sinne, zugleich in Richtung seiner Verselbständigung steuert, einem dialektischen Ideal gehorchend, war ihm sehr nahe. In Marx hingegen sah er eine Linearisierung und damit Dittrich gemäß, radikaler formuliert, Banalisierung dieses auch auf sein Kunstverständnis bezogenen und für jenes ontologisch wichtigen Ideals eines sich unablässigen Wandels im Sein als existentielle Kategorie.

An den antagonistischen Metaphern wie „*harte Musik*“ oder „*Käfigmusik*“, von Teilen einer skeptizistischen Rezeption erfunden, die den Blick auf Dittrichs Musik nur verstellen, mag man getrost vorübergehen. Auch wenn er zusammengesetzte Metrik komponierte, etwa eine Quintolenstruktur, dazu additiv zwei Achtel setzte und diese in eine übergeordnete Triole zusammenfasste, ist das nicht selten manieristisch-kalligraphische Notation. Bei Dittrich ist es aber immer ein aus dem jeweiligen Parameter heraus entwickeltes lebendiges innerpolymetrisches Motiv, interagierend mit anderen Elementen des betreffenden Werkes, auch hier kompositorische Randbereiche berührend. In fast jedem Werk wird ein jeweils anderer, differierender Randbezirk angesteuert und auskomponiert.

In seiner *Klaviermusik II* hat Dittrich, basierend auf einem offenen seriellen Konstrukt, aus der konstituierenden Tongruppe ‚*e – f – g*‘ über viele Stationen der Technik einer „*Entwickelnden Variation*“ zwei Molldreiklänge abgeleitet (eine detaillierte Analyse vom Autor liegt an anderer Stelle vor!). Diese befinden sich bereits in der Anfangsphase im dekomponierten (gebrochenen) Zustand, so dass die latente Bitonalität nur durchschimmert. Je mehr diese Akkorde vervollständigt werden, desto mehr geht Dittrich scheinbar ins Risiko, diesen kompositorischen Randbezirk maximal ausreizend, sich dem Kitsch bedrohlich anzunähern. Er weitet die diese Akkorde konstituierenden Schritte im Wettstreit mit den dekonstruierenden immer mehr aus, und dies mit atemberaubend schlafwandlerischer Sicherheit in einer dekonstruktiven Wellenbewegung in Richtung des kritischen Grenzbereiches. Dieser scheint überschritten, als er im Mittelteil des dreiteiligen ersten Satzes den *es-moll*-Dreiklang als den süßlichsten aller möglichen Akkorde erreicht und ihn dreimal in regelmäßiger rhythmischer Abfolge ohne Gegenstimme kahl, und ungeschützt repetiert. Doch gleich tritt in Entsprechung der aus dem Grundmaterial abgeleiteten scharf dissonierenden Akkordterzen des Satzanfangs dem *es-moll*-Akkord auf polyrhythmische Weise der *d-moll*-Akkord gegenüber, ohne jede Chance für den Rezipienten, sich auch nur ansatzweise an den ersten tonalen Akkord zu gewöhnen. Jene Aura des Kitsches, damit der Identifikation ihres Betrachters dekonstruiert sich so raffiniert wie mit denkbar einfachen Mitteln im Moment ihres Erscheinens. Und dies an derselben Stelle, an der sich auf so einfache, klare wie auch ingeniöse Weise

alle Strukturelemente des Stückes konzentrieren, aus denen sich ein komplexer Kosmos von großer Mannigfaltigkeit, aus der Einheit erwachsen auffaltet. Dieser Prozess vollzieht sich über den vagierenden Charakter dieser Akkorde, leittonorientierte Auflösungen strikte meidend, sie destruiierend in Schichtungen über die Leitintervalle der kleinen und großen Sekund.

Sein Gesamtwerk hat verschiedene Zyklen, die Reihe der *Kammermusiken*, von denen jungst die *Kammermusik XVII* in Dresden, auch grandios, als letzte ihre Uraufführung erlebte. Oder die Reihe „*concert avec plusieurs instruments*“, in jeder Komposition nach einem großen Plan Baustein auf Baustein schichtend, in jedem Werk trotz einer großen ästhetischen Kontinuität einer sehr eigenen Sprache, sich nie wiederholend, jedes Mal aufs Neue überraschend. Der Gesamtkosmos seiner 10 *Klaviermusiken*, von epochaler Bedeutung gleich jenem Stockhausens, was das Ausmaß seiner Unterschätzung verdeutlicht, konnte sich entfalten, weil nahezu in jeder Ausgabe des Klavierfestivals „...*antasten*...“ ein neues Werk zur Uraufführung gelangte. Dies besorgten dort die beiden herausragenden Pianist*Innen und Dittrich-Interpreten Irina Emeliantseva und Frank Gutschmidt. Einen weiteren wichtigen Zyklus betitelte er mit *Voix intérieure*.

Daß sich Paul-Heinz Dittrich neben Celan sehr intensiv mit Heiner Müller auseinandersetzte, mit dem er auch in persönlicher Beziehung stand, und sich sehr gut mit ihm verstand, ist kein Zufall. Beide sind Wanderer zwischen den Welten auf der ewigen und vergeblich scheinenden Suche nach einer inneren Heimat, nach einem Ideal in einer so unbehausten und grausamen Welt. Und beide sind Großmeister ihrer Kunst, so singulär und damit so innerlich einsam, weil sie sich nicht verstanden fühlten und auch nicht verstanden wurden. Beide immer unterwegs, zuweilen abgründig in der Dialektik des Seins von Schatten und Licht, in ihrer Kunst immer fortschreitend, sie stets als ewig *unvollendet* begreifend. Das Momentum erscheint ihnen als einmalig und unwiederholbar und zugleich in der Paradoxie einer bloßen Durchgangstation zum nächsten. In vieler Hinsicht sind sie Thomas Bernhard zutiefst seelenverwandt, aber auch Jean Barraqué. Beide schroff, zuweilen abweisend; Belanglosigkeiten oder das, was sie dafür hielten, waren ihnen zutiefst zuwider. Zu viel Kommunikation schien ihnen die Zeit für ihre große Kunst zu stehlen, Zeit zur Vollendung ihres kathartischen Auftrags. Und Paul-Heinz Dittrich beklagte sehr zu Recht, dass er keine Aufträge mehr bekomme. Er war und ist maßlos unterschätzt, und vor allem vom westdeutschen Musikbetrieb seit der Wende verantwortungslos links liegen gelassen worden. Mit bitterer Ironie sagte er einmal: „Ich komponiere trotzdem und beauftrage mich eben selbst.“ Paul-Heinz Dittrich war kein Familienmensch, zu sehr Künstler, zu sehr Musiker, zu radikal in seinem Selbstverständnis. Auch dies machte ihn nach innen einsam.

Ihm wurde nachgesagt, er sei ‚*sparsam*‘ gegenüber den anderen Mitmenschen, es war nur die Fokussierung auf das Eigentliche, die Musik. Konsum war ihm nie wichtig, nur eine lästige Äußerlichkeit, weil es ihn von der Arbeit abhielt. Mir gegenüber war er stets von äußerster Empathie, Großzügigkeit und Zugewandtheit. Ich fühlte mich alleine dadurch respektiert und geehrt, daß es ihm lohnend erschien, sich Zeit zunehmen, und die Gespräche unter uns als fruchtbar zu empfinden.

Mehrere mehrwöchige Aufenthalte in seinem wunderbaren Haus am See in Zeuthen, in der Nachbarschaft von Ruth Berghaus und Paul Dessau, sind mir in wertvoller Erinnerung. Die beiden erwählten ihn, den sie als geistesverwandt empfanden, absichtsvoll als Nachbarn. Ihm wurde zudem nachgesagt, er habe ein großes Ego, nein es stimmt nicht! Er war nur mit eiserner Konsequenz auf sein Eigentliches versammelt, ohne das er sich verloren vorkam, mit dem er sich eins fand: die Musik. Und er verstand sich als ein Diener derselben, bestrebt, zu deren Fortschreiten beizutragen, mehr nicht! Dies erklärt ungeachtet seiner Zentriertheit seine persönlich uneitle Bescheidenheit.

Sicherlich war er kein leichter Lebenspartner, auch wegen seiner Schwere und zugleich der Tiefe seines Gemüts. Aber in der Musikwissenschaftlerin Margaritha Kewerkian-Dittrich hatte er spät eine warmherzige und zugleich gescheite und kongeniale Partnerin gefunden, die ihn versteht, die ihm auch in der Musik ein auf ihn eingehender Dialogpartner war, und die mit ihrem Verständnis seinem Werk guttut. Sie hat ihn mit Hingabe begleitet, sich mit Empathie für sein Werk verwendet in der Klarheit ihrer Erkenntnis, welche bedeutenden Komponisten sie an ihrer Seite hatte. Sie hat ihm ein Leben ermöglicht, was das Los der Einsamkeit des so Singulären und Unzeitgemäßen linderte. Sie ist ihm mit viel Einfühlung aufopferungsvoll in seiner letzten Lebensphase zur Seite gestanden. Der Tod eines seine Zeit prägendsten Komponisten hinterlässt eine schmerzliche Lücke.

Ernst Helmuth Flammer