

## Das neue Werk

Antje Kaiser

# Statt Botschaften Fragezeichen setzen

paul-heinz dittrichs musikalisches theater *Spiel* nach Samuel Beckett

1 Paul-Heinz Dittrich, Brief vom 22.11.1987 an die Autorin. 

2 Paul-Heinz Dittrich in einem Gespräch am 27.1.1988 in Zeuthen, vollständiges Manuskript (A.K.), Tonbandmitschnitt im Besitz des Komponistenverbandes. 

3 Samuel Beckett, Dramatische Dichtungen in drei Sprachen 2, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984; S. 237. 

4 Aus dem Gespräch vom 27.1.1988 

5 Paul-Heinz Dittrich, Die Bedeutung der Klangfarben als formgestaltendes Mittel der musikalischen Dramaturgie, Vorlesungsmanuskript Mai/Juni 1980, Landesbibliothek Dresden 

6 Aus dem Gespräch vom 27.1.1988 

7 ebenda 

»Nun, ich bin kein Opernkomponist und habe auch nicht vor Opern zu schreiben in der Zukunft. Dennoch das Theater interessiert mich sehr, vor allem aber die Literatur...«<sup>1</sup> »Es gibt Formen der Musikgeschichte, die sich entwickeln, die aber irgendwann nicht mehr erfüllbar sind. Nach den Höhepunkten der Entwicklung ist die Form (Oper) so weit in die Expansion gekommen, daß man, wenn man das Genre noch benutzt, leider dann oftmals dahinterbleibt. Mit Sonate, Sinfonik habe ich das gleiche Problem: dabei etwas ein- oder überholen zu wollen, nicht mehr zu dem von mir eigentlich Beabsichtigten zu kommen.«<sup>2</sup>

Die musikalisch-dramatischen Werke von Paul-Heinz Dittrich datieren erst aus den letzten Jahren. *Die Verwandlung* nach Franz Kafka entstand 1983 (UA 1985 in der Akademie der Künste der DDR), die Kammermusik IV *Die Blinden* nach Maurice Maeterlinck 1985 (UA 1986 im Berliner Ensemble) und nun das jüngste, *Spiel*, nach Samuel Beckett (deutsche Übersetzung: Elmar Tophoven) 1987 (Auftragswerk des Berliner Ensembles, UA am 17.11.1987 im Theater am Schiffbauerdamm innerhalb der Veranstaltungsreihe »Musik und Literatur«). Alle drei Kompositionen befinden sich wirklich jenseits von herkömmlichen und abgesicherten Kategorien wie Oper, Kammeroper oder Theater. Sie sind Experimente in der *Gemeinsamkeit* von Musik und Literatur (Prosa, Dramatik), Versuche, Elemente von instrumentaler und vokaler Musik, Sprache, Szene im weitesten Sinne, musikalischer und sprachlicher Gestik in einer offenen Darbietungsform zu binden. Dittrichs Musik, seit Mitte der 70er Jahre verstärkt und geradezu hinsichtlich ihrer Genese mit der Auseinandersetzung mit Literatur verknüpft – z.B. *Illumination* für Orchester (1976), *Cantus II* für Orchester (1977) – stellt sich darin nun Texten von Autoren, deren Signifikanz für die geistigen Empfindlichkeiten und sozialen Befindlichkeiten im 20. Jahrhundert unübersehbar ist, mittlerweile unbestrittene Größen.

Samuel Becketts *Spiel* von 1963 (in der DDR bisher nicht publiziert) ist die bittere, amüsante, traurige und groteske »Unterhaltung« von zwei Frauen und einem Mann. Es entwickelt anhand sich unablässig abspulender, überlagernder

8 Paul-Heinz Dittrich im Programmheft der Uraufführung von *Spiel*, Berliner Ensemble 17.11.1987, in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste der DDR zur Plenartagung 'Kunst und Künstler in unserer Zeit'. ↑

9 Aus dem Gespräch vom 27.1.1988 ↑

10 ebenda ↑

und gegenseitig demontierender Sprach-, Denk-, Verhaltensklischees die reflektierende Haltung der Beteiligten, oder besser gesagt Hinterbliebenen, eines sogenannten Dreiecksverhältnisses. Hinter den drei Selbstgesprächen, inhaltlich im Grunde genommen ein und derselbe Monolog, spricht sich unendliche Entfremdung und Vereinsamung der Figuren aus – Becketts Regieanweisung: »Gesichter ohne Alter, ihr Aussehen ist sozusagen kaum von... Urnen zu unterscheiden. Keine Masken.«<sup>3</sup> –, nicht ohne die bedenkliche Groteske vereinsamender Individuen. Gerade banale Allerweltssätze, zum gut Teil im gemeinen Slang, leisten Einblick in die schreiende Verlassenheit der Figuren. Die vielleicht ungewöhnlich scheinende Textwahl, die Affinität zu Becketts Sprachlichkeit begründet der Komponist, wenn er auf die Brisanz des Stückes und seine persönliche Identifikation mit dem Thema von *Spiel* aufmerksam macht:

*»Es gibt da Groteskes, 'Clowneskes'... und in dieser clownesken Situation steckt etwas Absurdes. Und das Absurde ist zu unserem alltäglichen Leben das Normale. Von dieser Befindlichkeit ist etwas in Becketts Dreiergespräch drin. Drei Menschen sprechen ihre Erinnerungen aus und immer aneinander vorbei. Keiner denkt jemals an Antworten. Und sie merken nicht, daß niemand mehr zuhört. Das ist unglaublich ... Wir leben doch jeder eigentlich recht isoliert. Kommunikationsarmut mündet in Kommunikationslosigkeit. Das ist ein weltweiter Prozeß, aber es sind auch unsere Verhältnisse; wenn wir das nicht zu unserer Position machen, entgleitet uns das Problem.«<sup>4</sup>*

Dittrich grenzt sich für seinen Umgang mit Literatur ausdrücklich gegen »Programmatik« ab. In einer kleineren theoretischen Arbeit von 1980 über seinen Begriff der Klangfarbenpolyphonie<sup>5</sup> definierte der Komponist auch seine Beziehung zur Literatur, daß sie ihm Stimulus bedeute.

*»Es ist ein Prozeß der Bildung, der Quelle, der Anregung im weitesten Sinne. Im näheren strukturelle Anregung.«<sup>6</sup>*

Angesichts solch komplexer und in sich abgeschlossener literarischer Strukturen wie bei Kafka oder Beckett ist musikalisch der Anspruch erhoben, sich mit einem eigenständigen Organismus neben diese zu stellen.

*»Ich will Kafka oder Beckett nicht 'nochmal'... Wenn Musik dazukommt, kann es keine 'Verbesserung' sein, sondern es wird ein Eigenleben angestrebt mit diesem Text – ein Eigenleben, welches von der Musik her tragbar ist. Eine völlig andere Ebene... Ich möchte unter anderem Fragezeichen setzen: was passiert jetzt dort musikalisch...«<sup>7</sup>*

Dittrichs Musik für *Spiel* vertont nicht im eigentlichen Sinne, sie verdeutlicht eher Stück- und Sprachstrukturen. Ihr klanglicher Charakter ist schwebend, 15-stimmig oszillierend. Obwohl die Musik auch dem Text nicht immanente

Wertigkeiten hinzufügt, nämlich infolge ihrer fast psychologischen Sensibilität die Problematik der Dreiergeschichte akzentuiert, »Zwischenmenschliches« ausdeutet und den Beckett'schen abstrakten Zuschnitt des »Dramas« gewissermaßen einengt, ist dennoch das Anliegen Becketts in Musik verwirklicht: Sie schafft zwischen sich und dem Text ein Drittes einen Kontext für Zusammenhang und Verlorenheit der Figuren. Dies gelingt Dittrich, indem die strukturelle Formung nun wieder streng von Beckett ausgeht.

Der Komponist sucht Polyphonie auch innerhalb *linearer* musikalischer Ereignisse, polyphone Schichtung im instrumentalen und vokalen Denken zu verwirklichen. Er geht darin seit Jahren ganz eigene, originelle Wege, ohne globalen Anspruch auf Neuerungen.

*»Das Experimentieren ist in jeder Phase das Aufregendste für mich«... »Das musikalische Material selbst ist für mich eine aufregende Realität, welche ich immer wieder neu zu entdecken habe.«<sup>8</sup>*

Die Partitur *Spiel* vervielfältigt die Dreierkonstellation: drei Instrumentengruppen (drei Celli, drei Klarinetten, Vibraphon/Celesta/Tamtam mit Kontaktmikrofon/Klavier) bilden charakteristische Klangwände, sind dialogisierende Gegenspieler, Partner oder monologisieren. Sie besitzen je spezifisches Musizierterrain und eigene Motive, dabei artikulieren die Stimmgruppen noch in sich verschiedene rhythmische und motivische Minibausteine, gefügt zu variiert wiederkehrenden Mustern. Drei Sprechstimmen (Sprecherin 1 und 2, Sprecher) sind durch Singstimmen (hoher Sopran, Mezzosopran, hoher Tenor) verdoppelt, dazu kommt Live-Elektronik (nur für Sprecher). Für Sänger und Sprecher ist gleichermaßen die denkbar weiteste Ausdrucksskala komponiert, ein unkonventionelles breites (aber auch Opernkonventionen einschließendes) Spektrum von Artikulationsweisen: ekstatisches Singen, melodiöses Präludieren, Sprechgesang, lyrische Kantilene, Kreischen, Flüstern, mechanisches Sprechen, ruhige Prosa-Geste, geräuschartige Laute, stummes Formulieren – im Mit- und Gegeneinander der Stimmen zugleich eine Rhapsodie von Verhaltensmodi. Genauso vielfältig ist die Artikulation der Instrumentalstimmen (wodurch deren Gruppenkonstellation wiederum aufgehoben wird). In einer solchen Auffächerung erscheinen die Wort- und Satzmontagen Becketts, die Wortausdeutungen, Sinngebungen in vielfachen Kombinationen, aus sozusagen fortgesetzten Soloaktionen bilden sich ausdrucksstarke, wie Licht und Schatten wechselnde Klangflächen.

Den Beckett-Text *einer* Figur realisiert Dittrich auf mindestens drei Ebenen, die einander kontrapunktieren: durch Sänger, Sprecher, Instrumente. Das Bruchstückhafte, in Klischees Gemeißelte und darin immer noch sinnlich-dramatisch Angereicherte der literarischen Sprache bekommt eine zusätzliche Klangaura: Dittrichs Musik führt Worte oder Laute auf ihren Ursprung zurück – einen Schrei, ein Geräusch, eine Gebärde – oder in organisierter Form weiter. Die Uraufführung des Werkes unter Leitung des Komponisten fand »konzertant« auf der Bühne statt. Im Gegensatz zur *Verwandlung* verzichtet Dittrich im *Spiel* – wie auch bei den *Blinden* – auf jegliche Inszenierung im Sinne eines In-

Szene-Setzens im Raum, um der eventuellen Verdopplung dessen, was Text und Musik schon aussagen, zu entgehen. Lediglich eine gezielte Beleuchtungsführung (streng nach Beckett Scheinwerferwechsel zwischen den Gesichtern) modellierte den Aufbau: Dementsprechend wird siebenmal das Geschehen in völlige Finsternis gehüllt, aus der sich dann erneut Worte und Gesichter herausarbeiten müssen. Den finsternen »fünf Sekunden« Becketts entsprechen je etwa 3 mal 2 Takte »textfreie« Musik. Aus dieser Darbietungsform ergibt sich ein Mosaik sinnlicher Gestalten, akustischer und gedanklicher Assoziationen. Passagen verfolgbarer Entwicklung im textlichen und musikalischen Fortgang wechseln einander ab oder überdecken epische Muster. Im Selbstverständnis von *Spiel* äußert sich Dittrichs Musik-Theaterbegriff:

*»Es ist nichts äußerlich zu unterstreichen, der Klang an sich ist bedeutungsträchtig.«<sup>9</sup>*

Es geht ihm nicht um suggestiv Identifikation erheischende, sondern distanzierte Darstellung, der seitens des Zuhörers aktiv zu begegnen wäre. Dieses prinzipielle methodische und ästhetische Anliegen schließt offenbar nicht aus, daß die Musik in der Textbindung mitunter dennoch Identifikation leistet, z. B. wie im *Spiel* psychologische Erklärung und Motivierung der »handelnden« Figuren, dann aber auch aus ihrer Art des Gestischen als verfremdetes Deuten des Textsinns ausbricht. Anders gesagt, sie zieht sich manchmal zurück auf traditionell entwickelte Dramatik (Aufschwung – Höhepunkt – Abklang, was völlig jenseits von Becketts Dramaturgie liegt) oder in formale und akustische Autonomie, nämlich durch nahezu konservativ »schöne« Momente oder mittels Deformation in entgrenzte Klangbereiche. Insofern ist auch die Instrumentalmusik klar von der vokalen geschieden, als sie eben nach anderen Gesetzen als jene Äußerungsweisen schichtet, wenn man so will sich mehr Freiheiten erlauben kann. Dittrichs Interpretation bewirkt Lockerung, »Vermenschlichung« der erzenen Dramenstruktur von Beckett.

Die musikalische Form von *Spiel* folgt der Symmetrie und dem Wiederholungsprinzip des Stückes. Dieses baut sich in drei Etappen auf, die im sprachlichen Gestus und Charakter verschieden sind. Aus anfangs von Frauen und Mann deklamierten Satzketten, rudimentären Reflexionen, sozusagen den Keimzellen, wird das Drama miniaturhaft installiert (Beginn: Frau 1 »Ja, seltsam« – Frau 2 »Ja, vielleicht« – Mann »Ja, Friede«). Dann vereinzeln sich die Figuren in mosaikhafter Erzählung des »Hergangs«, entfaltet aus dem Schlußvers der Exposition (Frau 1 »Ich sagte zu ihm, Gib sie auf« – Frau 2 »Eines Morgens, als ich im Zimmer« – Mann »Wir waren nicht lang zusammen«). Und schließlich kippen sie in das Chaos zusammenhangloser Zustandsbeschreibungen (Frau 1 »Gnade, Gnade« – Frau 2 »Ich sag nicht, daß« – Mann »Bei diesem Wechsel«). Daraufhin wird das *Spiel* wiederholt, wiederum in den Vers mündend: »Wir waren nicht lang zusammen« – kein Ende bei Beckett.

Entsprechend dieser Etappen des Stückes (eigentlich ja mittels Sprache die dreimalige Beleuchtung des »Dramas«, unter wechselnden Aspekten) verändert sich der gesamtmusikalische Modus, resultierend aus dem jeweils verflochtenen

Treiben der vokalen Artikulation, den wechselnden Proportionen der Klangschichten zueinander. Gemeinsamkeit am Anfang ist auch komponiert: Die sechs Vokalstimmen sind so gesetzt, da B sie zunächst fast übereinander liegen, dann nach und nach sich versetzt einschalten. Regieanweisungen Becketts sind wörtlich genommen und in Musik umgesetzt, z. B. »leises, wildes Lachen« wird zum vokalen Gestus, während die Instrumente diesen bereits wie einen Teppich aus mechanischen Klangfloskeln ausbreiten (Takt 92 ff., in der Wiederholung Takt 476-480).

Nach der Einleitung erscheinen in der zweiten Phase die Stimmen und Klangfarbengruppierungen der Instrumente weniger in geballten Blöcken, motivische Äußerungen zeigen sich innerhalb des Gewebes isolierter und freier entfaltet, die Kopplung der Klangfarben wird modifizierter, der kompakte Klang des Instrumentalensembles dehnt und verdichtet sich in überraschenden Wechseln. Damit, auch daß musikalisch zum gut Teil Lautmalerisches, ein wörtlich genommenes Ausmalen und Vertiefen von Textsinn hinzukommt (z. B. »Schrie sie« Takt 183, »Klingelte ich nach Gustav« Takt 202 f, »Irgend ein Idiot mähte Gras«, Takt 306) erhält die Erzählung der drei sich ihrer Geschichte erinnernden Figuren lebendige Spannung, eben auch Entwicklung, Dramatik im guten alten Sinne. Doch die Musik legt sich nicht fest, ihre Zuordnung zum Sinngehalt des Textes bleibt variabel. Sie bricht abrupt das Dramatisieren ab oder zeigt es »auf dem Kopf stehend«, übernimmt es, das verbal Unausgesprochene auszuführen, mitunter wird sie »still« – darin oft gegensätzlich wertend z.B. stets Rückzug der Instrumente ins Piano, wenn der Text Gewaltigkeit jeglicher Art exponiert) –, oft verstummt die Musik völlig und es entsteht z. B. Raum für das »nackte« Austreiben einer isolierten Textpassage (»Gnade..«, Takt 341; Sopran »Welt:« über Tenor »tot und begraben«, Takt 321 f.). Meist entblößt das Musikalische noch die Brücke innerhalb Rede/Figur und schweift zugleich mit den gewonnenen Gestalten ab, verläßt den Text... Klangteppich auch und Beleuchter des durch die Vokalgruppe wandernden Wortes. Dittrich spürt der mehrfachen Assoziativkraft der Textgestalten sehr sensibel nach. Das einzelne Wort, im Drama im Zusammenhang, erscheint heraus gelöst und auf der musikalischen Ebene poetisiert (»höllisches Halblight«, Takt 349 f.).

In der dritten Phase des Stückes wird die Musik flüssig, flächig. Sie schmilzt halbe Sätze, Ausrufe und Fragen ein (»Aber ich glaube nicht«, Takt 379, »Warum das Dämmerlicht? Warum mich nicht« Takt 402 ff.) – in einen unentwegt pulsierenden Klangmantel, unter dessen Oberfläche sich manchmal endlos wieder holte Motivmuster in Stereotypen »festfahren« oder auch auseinanderdriften. Seinen Höhepunkt hat dieser Teil, bevor die drei Figuren aus der Häufung zielloser Fragen in hilflose Selbstgespräche verfallen. Wenn die Fragen gipfeln in »Wann wird all dies nichts anderes gewesen sein als... Spiel?« setzt Dittrich von sich eine musikalische Dramatik zugespitzt ein, mit fff Einsatz aller drei Instrumentengruppen nach entsprechenden solistischen »Anläufen« (Takt 375 ff.).

Die Wiederholung des Dramas entsprechend der Stückvorlage ist musikalisch (ab Takt 492) nicht dasselbe, sondern transformiert. Elektronik deformiert die

menschliche Stimme, der Text erscheint forciert und chaotisch ineinander verzahnt. Das Stimmenmaterial der Instrumente ist enorm komprimiert und gleitet in verschwommene Konturen ab (Solo Baßklarinetten, Takt 637-640). Wie das glatte, leblose Abziehbild des Originals wirkt dieses gleiche *Spiel*, vertraut und fremd zugleich. Wenn schließlich das Tamtam »wie am Anfang« (Takt 900) wiederum den Beginn musiziert, resümiert der Tenor das Ende mühsam mit dem ausziselierten Satz »Wir waren nicht lang zusammen« – leises Singen, anschwellender Sprechgesang, erstickte Laute, Geräusche nur noch, erstorben.

Die Strukturen des Beckett'schen Textes mögen Dittrich für seine Musik zum *Spiel* zu der offenen, nicht auch nur annähernd in klassischer Entwicklung aufgebauten Form angeregt haben in der Art, wie es der Komponist in der erwähnten Arbeit über die *Bedeutung der Klangfarben als formgestaltendes Mittel* als musikalisches Ziel ausdrückte – detaillierte Klangvorstellungen stehen wie belanglos und ohne feste (logische) Bindung an Vorhergegangenes nebeneinander, sind nicht mehr in syntaktische Prozesse geordnet. Zunächst verlangt Dittrichs Musik vom Interpreten untraditionelles, erweitertes musikalisches Denken. Das auf solcher Vorstellung gründende Musiktheater Dittrichs fordert aktive Rezeption, auch unabhängig vom Text. Sie legt es darauf an, Verschüttungen im Bereich der Phantasie zu lockern. Im *Spiel*: die Gesamtform ist überschaubar und die gestische Mitteilbarkeit der Musik unüberhörbar. Die Auffaltung grundlegender Formprinzipien und die Kombination der Sprach- und Musikelemente in reicher Fülle »in den Raum (der Partitur) hinein« aber vermeidet für das Werk selbst und in der Begegnung mit dem Zuhörer jedwede hierarchisch geordneten Ansprüche. Nichts richtet sich »von...zu« und bestimmt das »vorher...nachher«. «. .

*»Was mir lange vorschwebte: im 'Spiel' entsteht eine musikalische Dimension, für welche ich nicht mehr von musikdramaturgischen, musikkonzeptionellen Vorgängen, sondern von 'Musik als Energie' sprechen möchte. ... Um es 'physikalisch' zu erläutern: zu hören eine gut organisierte, durchgestaltete Masse, die zu vibrieren, zu verlaufen beginnt. In diesen Verläufen entsteht ein Hörprozeß, der nicht mehr mit dem herkömmlichen zu vergleichen ist. Am ehesten eine statische Vielstimmigkeit, keine Bewegung von links nach rechts nach üblichem Erwartungsmuster.«<sup>10</sup>*

Partitur und Aufführungsmaterial: Edition Peters, Leipzig (leihweise)