

## **Werk und Biographie: Paul-Heinz Dittrichs szenische Kammermusik *Die Verwandlung***

**von Jochen Kallenberger**

Alles liegt im Dunkeln. Nur vorn über der Bühne eine quadratische, schwach zurückleuchtende weiße Leinwand. Man lauscht angestrengt. Geschieht irgendetwas? Die Sängerinnen und Sänger stehen regungslos auf der Bühne; davor, seitlich versetzt, drei Instrumentalisten und der Dirigent, ebenso erstarrt. Ist es Einbildung, oder ist die Leinwand strahlender geworden, verändern sich die Farbtöne? Nein, keine Einbildung; zunächst war die Veränderung unmerklich, inzwischen aber ist aus der blassen Leinwand ein gleißend helles Feld geworden, das sich gleichsam durch die Wand hindurchbrennt; der Saal ist taghell erleuchtet. Tutti-Einsatz: „Waa-a...“ singt, röchelt und stammelt das Vokalensemble, „Was...ist...mit mir gescheh'n?“.

Die Neuinszenierung von Paul-Heinz Dittrichs szenischer Kammermusik *Die Verwandlung*, die am 13. Mai 2010 im Werner-Otto-Saal des Berliner Konzerthauses Premiere hatte, spielte mit der Wahrnehmung der Besucher und deren Sinn für symbolische Deutungen. Nachdem der Saal hell geworden, das Stück gleichsam erwacht ist, waren auf der Leinwand flatternde Schemen zu erkennen; zunächst undeutlich, dann aber mit immer deutlicheren Umrissen schob sich von unten ein menschlicher Torso empor. Der Besucher sah sich auf subtile Weise hinters Licht geführt: Die Gestalten, die er zunächst für Projektionen auf einer Leinwand hielt, erwiesen sich als Schatten zweier lebendiger Menschen, die sich in einem engen Raum dahinter bewegten. Waren sie dort eingesperrt? Wollten sie zu uns herein? Mal erschienen die Schatten wie dürre Käferbeine in der Luft, man erahnte eine insektenhafte Gestalt mit Fühlern, den in einen Käfer verwandelten Gregor Samsa aus der Erzählung Franz Kafkas. Mal waren zwei menschliche Personen in wechselnden Konstellationen zu erkennen: Die von einem Sprecher

vorgetragenen Passagen aus Kafkas *Brief an den Vater* legten es nahe, sie als Sohn Franz und seinen Vater zu deuten. Häufig war nicht zweifelsfrei zu entscheiden, welcher Text dargestellt wurde; dann schienen die Figuren beides gleichzeitig zu sein, Franz *und* Gregor.

Diese Uneindeutigkeit der Rollenübernahme herrschte auch zwischen Vokalensemble und Instrumentalisten. So verkörperten die Vokalistinnen, deren Libretto aus dem kleinen Anteil wörtlicher Rede in Kafkas Erzählung zusammengeschnitten ist, ständig wechselnde Personen: Mal vertraten sie insgesamt die Person Gregors, mal erschienen sie als die ihm in der Erzählung gegenüberstehende, undifferenzierte Masse von Personen, mal wurden über repräsentative Satzketten einzelne Charaktere der Handlung greifbar (Vater, Mutter, der Prokurist, die Zimmerherren).

Darüber hinaus wurden auch die Instrumentalisten zu Trägern der Handlung. Besonders deutlich wurde dies an einem fast vierminütigen Solo, das der Geiger an zentraler Stelle des Werkes zu absolvieren hat. In der Berliner Inszenierung sah man ihn allein stehend im ansonsten für diese Szene völlig abgedunkelten Raum. Dem Kafka-Leser erschlossen sich hier Korrespondenzen mit einer Schlüsselszene der Erzählung, in der die Schwester unabsichtlich durch ihr Violinspiel den Käfer Gregor aus seinem Zimmer hervorlockt. Gegen Ende des Solos schien es, als wolle die insektenhafte Gestalt durch die dünne Stoffwand in den Zuschauerraum eindringen. Diese Szene war zum Fürchten. Plötzlich wurde dem Zuschauer bewusst, dass die Abtrennung, das distanzierte Schwarz-Weiß der Schattenrisse auch Sicherheit bedeutete. Eine Sicherheit, nicht so genau sehen zu müssen, was sich möglicherweise als eklig erweisen könnte. Das Vokalensemble trug hier in verzerrter Form einen zentralen Satz aus Kafkas Vaterbrief vor:

es ist doch nicht notwendig, mitten in die Sonne hineinzufliegen,  
aber doch bis zu einem reinen Plätzchen auf der Erde

hinzukriechen, wo manchmal die Sonne hinscheint und man sich ein wenig wärmen kann.<sup>1</sup>

Am Ende des etwa 50-minütigen Werkes von Dittrich wurde eben dieser Satz erneut vom Sprecher vorgetragen, diesmal ohne Begleitung von Instrumenten oder Vokalensemble, langsam und klar verständlich. Schon während der letzten Worte begann das Fenster zum Käfig des Insekts, zu Kafkas Käfig, zu schrumpfen. Langsam, wie in Zeitlupe, wurde es von vier Seiten her mehr und mehr abgeblendet, bis es schließlich wieder dunkel war im Konzertsaal.

Unabhängig von der Musik und der für viele Deutungen offenen szenischen Gestaltung des Stückes wirkten diese letzten, betont vorgetragenen Worte merkwürdig. Getrieben von der Frage, wer die Konzertbesucher hier eigentlich anspricht, wendet man sich unwillkürlich historisierenden Deutungen zu: Spricht hier der Komponist aus einer eigenen Lebenssituation heraus? Ist das Stück notwendig in seinem historisch-biographischen Kontext zu betrachten?

Als *Die Verwandlung. Szenische Kammermusik für Pantomime, Sprecher, fünf Vokalistinnen, Violine, Violoncello und Baßklarinette nach Franz Kafka*<sup>2</sup> im Februar 1984 in der Akademie der Künste Berlin (Ost) aufgeführt wurde, hatte das Werk für den Komponisten bereits eine lange Vorgeschichte. Bereits 1966 hatte sich Dittrich intensiv mit der Person und mit dem Werk Kafkas auseinandergesetzt und ein szenisches Stück nach der Erzählung *Die Verwandlung* für 18 Instrumente und Solo-Tänzer konzipiert.<sup>3</sup> Dies war im damaligen Umfeld eine durchaus außergewöhnliche Textwahl: Bis in die 1980er Jahre hinein war die Publikation von Kafkas Schriften in der DDR staatlich streng reglementiert. So versuchte Dittrich jene Werke, die in der DDR nicht zu bekommen waren, illegal über die Grenze einzuführen.<sup>4</sup> 1976 wandte sich Dittrich mit seinen Vorschlägen an die

---

<sup>1</sup> Kafka, Brief an den Vater, S. 153.

<sup>2</sup> Erschienen 1983 bei Edition Peters, Leipzig (ohne Bestellnr.).

<sup>3</sup> Vgl. Dittrich, Symbol und Wirklichkeit, S. 314-316.

<sup>4</sup> Vgl. Dittrich, Poetische Impulse, S. 309.

Ballettdirektion der Komischen Oper Berlin, die das Projekt jedoch abwies – wegen der Textgrundlage. Im selben Jahr verlor der Komponist seine Anstellung an der Berliner Musikhochschule *Hanns Eisler*, an der er zuvor zwölf Jahre lang als Oberassistent Kontrapunkt, Formenlehre und Gehörbildung unterrichtet hatte. Dreimal war er während dieser Zeit für eine Dozentur vorgeschlagen worden, wurde aber jeweils von höheren Stellen abgelehnt. Die Szene seiner Entlassung beschreibt Dittrich einundzwanzig Jahre später anschaulich in einem Interview:

Ich wurde zum Prorektor bestellt an der Eisler-Schule, der mir geradeheraus und unmißverständlich erklärte [...] ich wäre ein „unverbesserlicher Querulant“, der „nicht auf dem Boden der marxistisch-leninistischen Kulturpolitik der DDR“ stünde und infolgedessen auch keine Studenten ausbilden könnte. [...] Man gab mir noch einen Rat, weil ich sagte: „Dann wäre ich ja arbeitslos“, und das Wort „arbeitslos“, was heute in aller Munde ist, war in der damaligen DDR ein Fremdwort –, und er sagte: „Arbeitslos, aber wieso? Sie könnten sich ja für den Sozialismus zwei bis drei Jahre als Schallplattenverkäufer bewähren.“<sup>5</sup>

Der Konflikt lag wohl zum einen darin begründet, dass Dittrich sich intensiv um Aufführungen seiner Werke in der Bundesrepublik und anderen westeuropäischen Staaten bemühte,<sup>6</sup> zum anderen in dem grundsätzlichen Gegensatz zwischen der staatlichen verordneten Musikästhetik und Dittrichs avantgardistischer Kompositionsweise: Nach einem auf traditionelle Musik beschränkten Kompositionsstudium bei Fidelio F. Finke in Leipzig wurde Dittrich 1958 für zwei Jahre Meisterschüler von Rudolf Wagner-Régeny an der Ost-Berliner Akademie der Künste.<sup>7</sup> Dort machte er zum ersten Mal Erfahrungen mit Zwölftontechnik und seriellen Komponieren:

Hier bei ihm kam ich zum erstenmal in direkte Berührung mit der neuen Musik; ich lernte Partituren von Schönberg, Berg und Webern kennen und hörte zum erstenmal die frühen Werke von Hanns Eisler... Namen wie Henze, Nono, Boulez, Stockhausen,

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 308.

<sup>7</sup> Dittrich selbst beschreibt seine Ausbildung in Leipzig als „sehr gründlich“, aber auch „sehr dogmatisch, konservativ und überhaupt nicht der Neuen Musik zugewandt“. Die Namen Schönberg und Strawinsky seinen nur von einzelnen Lehrern überhaupt nur erwähnt worden – und auch da nur „hinter vorgehaltener Hand“. Vgl. Dittrich, *Poetische Impulse*, S. 305.

Ligeti tauchten auf, und meine Arbeiten standen fortan natürlicherweise auch im Zeichen dieser neuen Klangwelt.<sup>8</sup>

Wagner-Régeny war es auch, der Dittrich auf die moderne Literatur als Impulsgeber für kompositorische Entwicklungen hinwies.<sup>9</sup>

Die Aufnahme dieser neuen Einflüsse hatte jedoch zur Folge, dass seine Werke von Seiten der DDR-Kulturpolitiker, namentlich des Komponistenverbands, nicht mehr erwünscht waren und innerhalb des Landes zunächst kaum aufgeführt werden konnten.<sup>10</sup> Erst nachdem sich Paul Dessau intensiv für ihn eingesetzt hatte, konnte bei der Berliner Musikbiennale 1971 Dittrichs *Kammermusik I* für Bläserquintett, Klavier und Tonband aufgeführt werden.<sup>11</sup> In den neun Teilen dieses Stückes wechseln sich jeweils mit seriellen Verfahren komponierte, exakt notierte Passagen mit freien, graphisch notierten ab. Das Klangspektrum umfasst vielfältige verfremdete Spielweisen, Geräusche und auch vokale Laute der Interpreten. In Hinsicht auf Dittrichs Verhältnis zu den DDR-Musikfunktionären war die Aufführung eine Katastrophe: Nicht nur verließen diese demonstrativ den Saal, sie begannen auch eine regelrechte Pressekampagne gegen den Komponisten. Tatsächlich wurde die Aufführung sogar zum Anlass für eine operative Personenkontrolle durch das Ministerium für Staatssicherheit genommen.<sup>12</sup> Als Beispiel für die vielfältige Diffamierung in der Presse sei eine Rezension Hans Jürgen Schäfers genannt:

Diese Kammermusik entfernt sich weit von dem, was wir in unserer Gesellschaft als nützliche, anregende Kunst brauchen.

---

<sup>8</sup> Zitiert nach Schneider, Momentaufnahme, S. 68.

<sup>9</sup> Vgl. einen diesbezüglichen Tagebucheintrag Dittrichs in: Schneider, Momentaufnahme, S. 69. Nach seiner Zeit als Schüler Wagner-Régenys entstanden zahlreiche Werke zu Dichtungen u.a. von Mallarmé, Maeterlinck, Hölderlin, Celan, Joyce, Arno Schmidt und Heiner Müller. Dabei verwendet Dittrich die Texte auf sehr unterschiedliche Weise: Das Spektrum reicht von vollständigen Vertonungen bis zu einer lediglich stummen Ingebrauchnahme des Textes als Impulsgeber für die musikalische Form. Vgl. Raetzer, „Poesie als Gegenstand...“, S. 9-38.

<sup>10</sup> Die einzige Ausnahme der 60er Jahre bildete das Bläserquintett *Pentaculum*. Nach Dittrichs eigener Einschätzung wirkte sich die Aufführung im Jahr 1964 aber eher negativ aus, als dass sie einen Durchbruch bedeutet hätte: „Ich war natürlich froh über diese Aufführung, aber sie hat außer Schwierigkeiten nichts gebracht. Man nahm das in Berlin wahr, und es war klar: Entweder ich betätige mich kompositorisch auf einem anderen Feld oder ich kann in der DDR nicht gespielt werden“ (zitiert nach Noeske, Musikalische Dekonstruktion, S. 53).

<sup>11</sup> Erschienen 1970 bei Universal Edition, Wien (ohne Bestellnr.).

<sup>12</sup> Vgl. Noeske, Musikalische Dekonstruktion, S. 54.

Nichts gegen Experimente, die dem Komponisten helfen, neue Wege der Gestaltung zu finden. Aber alles dagegen, daß solche Experimente im Stadium des ‚Möglichkeiten-Erprobens‘ bereits als inhaltsvolle Kunst dem Hörer zugemutet werden, auch wenn sie – wie in unserem Falle – den provokanten Beifall einer kleinen Gruppe junger Leute finden, die auf diese Weise schließlich nur ihr mangelndes Verständnis für die Aufgaben zeigen, vor denen die Komponisten in unserer Gesellschaft heute stehen. Bleibt festzustellen: Entgegen der Ankündigung im Programmheft wurde diese Kammermusik nicht ‚für die Biennale‘ geschrieben. Sie hatte aber in dieser auch nichts zu suchen, wenn man sie am Maßstab des Musikfestes und seiner inhaltlichen Grundkonzeption mißt.<sup>13</sup>

Dass Dittrich nach Ende seiner Tätigkeit an der Ost-Berliner Musikhochschule als freier Komponist leben konnte, verdankt sich wesentlich den Kompositionsaufträgen, die er aus dem Ausland erhielt. So konnte er beispielsweise für die Donaueschinger Musiktage 1973 die *Areae sonantes*<sup>14</sup> (Klangflächen) komponieren, ein Konzertstück für Orchester sowie vokale und instrumentale Sologruppen, zu dessen Aufführung er allerdings nicht anreisen durfte.<sup>15</sup> Daneben konnte er auch Gastprofessuren, u.a. in Köln, Freiburg im Breisgau und Los Angeles wahrnehmen und an verschiedenen Musikinstitutionen im Ausland Kurse geben.

Auf einem Kurs über Vokaltechniken der Neuen Musik im Rahmen des Festivals *Musique Intercontemporain* in Südfrankreich entwickeln sich 1982 Kontakte zu Mitgliedern einer französischen Theatergruppe, die ihn anregen, für sie ein szenisches Stück zu schreiben. Dittrich erhält einen Kompositionsauftrag des französischen Staates und greift seine Planungen zu Kafkas *Verwandlung* wieder auf.<sup>16</sup> Dittrich konzipiert das Stück nun für fünfköpfiges Vokalensemble, drei Instrumentalisten (VI, Vc, Bkl) sowie einen Pantomimen, der Gregor Samsa darstellen soll. Gemeinsam mit Frank Schneider, dem späteren Intendanten des Konzerthauses, entsteht ein Libretto, in dem die Sätze wörtlicher Rede aus Kafkas Erzählung aufgegriffen und montiert werden. Frank Schneiders Idee

<sup>13</sup> Zitiert nach Schneider, „Phonetisch-instrumentale Poesie“, S. 24. Für weitere Beispiele von Pressemeldungen und internen Berichten siehe Noeske, *Musikalische Dekonstruktion*, S. 54f.

<sup>14</sup> Im selben Jahr erschienen bei Universal Edition, Wien (UE15F236).

<sup>15</sup> Vgl. Fuhrmann, *Blick durch den Rückspiegel*, S. 19.

<sup>16</sup> Vgl. Raetzner, „Poesie als Gegenstand...“, S. 30.

ist es auch, dem Vokalensemble einen Sprecher zur Seite zu stellen, der zusätzlich Passagen aus Kafkas *Brief an den Vater* rezitiert. Der autobiographische Text soll „eine Art realistische Spiegelung des szenisch Absurden“<sup>17</sup> bieten.

Liest man Dittrichs eigene Kommentare zum Werk, so wirkt es geradezu bestürzend, in welcher direkteren Weise der Komponist Verbindungen zwischen der Person Kafkas, bzw. der Figur Gregor Samsas und seiner eigenen Person zieht. So fasst er Kafkas Konflikt mit seinem Vater folgendermaßen zusammen:

Heute würde man von einem Aussteiger-Problem sprechen: ein Mensch, der in eine Welt gerät, in der er nicht mehr verstanden wird, die ihn in die Einsamkeit drängt und zum Auslöschen bestimmt, weil er ihr als Hemmnis im blinden Funktionszwang erscheint.<sup>18</sup>

Im Gespräch mit Dittrich beschreibt Frank Schneider die Tragik der Figur Gregor Samsas und stellt Bezüge zu der Existenz als Künstler in der DDR her:

Die Verwandlung in ein Ungeziefer steht ja für ein mehr oder weniger freiwilliges Abschiednehmen aus gewissen festen sozialen Normen des Handelns und Kommunizierens. [...] Es ist das Problem eines immer wieder möglichen und gerade Künstlern nicht fremden Mißverständnisses zwischen der unverschuldeten Einsamkeit des einzelnen, der Ohnmacht des besonders gearteten Individuums und der Macht der Masse, der aggressiven Intoleranz selbstgerechter Mehrheiten.<sup>19</sup>

Dittrichs Erwiderung liest sich hier wie ein tief persönliches, human-aufklärerisches Programm:

Genau das ist der Fall: Der Sohn Gregor, dieser Käfer, wird schikaniert, abgeschoben, ausgestoßen, als Müll schließlich beiseite gekehrt. In solcher Überspitzung werden Symptome deutlich, die auch meine Lage als Komponist, wenngleich in viel subtileren Formen, berühren. Aber in Kafkas völlig unsentimentaler, wenn man so will: unparteiischer und mitleidloser Diagnose scheint auch „eine sonderbare Art von Hoffnung“ (Albert Camus) auf, und zwar eben durch die Art der undramatischen, fast kalkulierten Form, die durch ihr grell sezierendes Licht über die Dunkelheit, die objektive Widersprüchlichkeit verfehlter menschlicher Beziehungen aufklären, sie für veränderungswürdig erklären will. Und dies ist

---

<sup>17</sup> Dittrich, *Die Verwandlung*, S. 197f.

<sup>18</sup> Ebd.: 197.

<sup>19</sup> Ebd.

ein Gestus, der Gestus der hoffenden, beschwörenden Solidarität, der mich zutiefst berührt und den ich auch musikalisch auszudrücken mich bemühe.<sup>20</sup>

Auch die Gattungsbezeichnung *szenische Kammermusik* möchte Dittrich symbolisch verstanden wissen. Da es tatsächlich um eine Szene in einer Kammer, um Ausbruchsversuche aus einem Käfig gehe, könne man das Werk auch als „szenische Käfigmusik“ bezeichnen:

Bei Kafka habe ich das so gelesen: Die Gitterstäbe stehen meterweit auseinander, er hätte ja hinaus-gehen [sic] können, aber er wollte ja gar nicht hinausgehen.<sup>21</sup>

Insofern erscheint es folgerichtig und einleuchtend, dass Mirella Weingarten, die Regisseurin der aktuellen Inszenierung am Konzerthaus Berlin, die szenische Darstellung in einen abgetrennten, käfigartigen Raum verlegt. Zwar nehmen wir die Menschen wahr, aber doch nur als Schatten. Die dünne Stoffwand ist zunächst ein Sinnbild für innere Isolation, ermöglicht darüber hinaus auch ein emotionales Spiel mit Ferne und Nähe zum Publikum. Beide Figuren, die durch die Schatten der Tänzer verkörpert werden, der in einen Käfer verwandelte Gregor wie auch Kafka selbst, sind Personen, die Hilfe suchen und sie nicht bekommen. Die Szene, in der sie sich gegen die trennende Stoffwand lehnen, in den Zuschauerraum hineindrängen, ist jedoch für das Publikum kein befreiender, hoffnungsvoller, sondern gerade ein beklemmender Augenblick. Möglicherweise ertappt sich der Konzertbesucher dabei, dass er, statt Mitleid zu empfinden, vielmehr die Distanz sucht. Man ist eigentlich ganz froh über die Stoffwand.

Die am Ende des Stückes ohne musikalische Begleitung, gleichsam nackt gesprochenen Worte haben etwas Appellhaftes:

Es ist doch nicht notwendig, mitten in die Sonne hineinzufliegen, aber doch bis zu einem reinen Plätzchen auf der Erde hinzukriechen, wo manchmal die Sonne hinscheint und man sich ein wenig wärmen kann.

---

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

Sie erscheinen wie eine Beschwörung von Solidarität, die ein heutiger Konzertbesucher mit seinem Lebensgefühl vielleicht nicht mehr so recht in Einklang zu bringen weiß. Er kann sie aber als eine Aufforderung zur Erinnerung verstehen, als eine Gelegenheit, sich die DDR-Diktatur zu vergegenwärtigen und sich in das Leben der Betroffenen einzufühlen.

## Werkverzeichnis Paul-Heinz Dittrich (Auswahl)

**Pentaculum** (1960) für Bläserquintett<sup>3</sup>

**Klaviermusik I** (1966)<sup>5</sup>

**Irische Harfe** (1968/69) für Bariton und Kammerorchester<sup>2</sup>

**Instrumentalblätter** (1970) für neun bis sechsenddreißig Spieler in vier Gruppen<sup>3</sup>

**Kammermusik I** (1970) für Bläserquintett, Klavier und Tonband<sup>3</sup>

**Die anonyme Stimme** (1972) für Oboe, Posaune und Tonband auf einen Text von Samuel Beckett<sup>3</sup>

**Vokalblätter** (1972) für Sopran, Flöte, Oboe und zwölf Vokalistinnen auf Texte aus dem Alten Testament, von Berholt Brecht, James Joyce und Johann Wolfgang von Goethe<sup>3</sup>

**Area sonantes** (1972/73) für Sopran, Mezzosopran, Alt, Oboe, Posaune, Violoncello und Orchester auf phonetische Elemente<sup>3</sup>

**Konzert** (1974/75) für Violoncello, Streichquartett und Orchester<sup>2</sup>

**Illuminations** (1976) für großes Orchester auf einen Text von Arthur Rimbaud<sup>3</sup>

**Kammermusik IV** (1977) für Sopran, Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Klavier, Violine, Cello und Live-Elektronik auf einen Text von Paul Celan<sup>1</sup>

**Voix intérieure I** pour deux violoncelles (1979)<sup>1</sup>

Engführung (1980/81) für Sopran, sechs Vokalistinnen, sechs Instrumentalisten, Orchester, Tonband und Live-Elektronik auf

**Concert avec plusieurs instruments no.**

**VI: Sprachlandschaft** (1985) für Oboe und siebzehn Instrumente nach Pierre Garnier<sup>2</sup>

**Singbarer Rest I** (1987) für Klarinette nach Paul Celan<sup>1</sup>

**Abwärts wend ich mich** (1988/89) für Orchester, Streichquartett und sieben Frauenstimmen auf einen Text von Novalis<sup>2</sup>

**Kammermusik XI: Journal des poèmes** (1990) für Sopran, Violoncello, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier auf Texte von Anna Achmatowa, Paul Celan, René Char, Ossip Mandelstam und Giuseppe Ungaretti<sup>4</sup>

**Viertes Streichquartett** (1991/92)<sup>3</sup>

**Menetekel** (1993) für Sopran, Tenor, Sprecher, acht Vokalistinnen, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Schlagzeug, Orgel und vierkanaliges Tonband auf einen Text von Paul Celan sowie Bibeltexte und Predigten<sup>1</sup>

**Glückloser Engel** (1996/97) für Sopran und Kammerensemble auf einen Text von Heiner Müller<sup>1</sup>

**Kammermusik XIII „Journal d’image“** (1998) für Oboe, Violoncello und Klavier<sup>1</sup>

**Zerbrochene Bilder** (1998) Szenische Musik für sechs Singstimmen, elf Instrumente, Live-Elektronik und Tonband auf Textfragmente von Heiner Müller<sup>5</sup>

**Klaviermusik VI** (1999)<sup>5</sup>

**Sa-um – Dialogue imaginary** (1999/2000) für Flöte und Live-Elektronik<sup>5</sup>

**Weggebeizt** (2004) für Violoncello<sup>5</sup>

einen Text von Paul Celan<sup>2</sup>

**Etym** (1981/82) für Orchester auf einen Text von Arno Schmidt<sup>2</sup>

**Die Verwandlung** (1982/83) szenische Kammermusik für Pantomime, Sprecher, fünf Vokalistinnen, Violine, Violoncello und Baßklarinette auf einen Text von Franz Kafka<sup>2</sup>

**Kammermusik VII „Die Blinden“** (1984) für fünf Sprecher, Bläserquintett und Cembalo auf den gleichnamigen Theatertext von Maurice Maeterlinck<sup>1</sup>

**Kammermusik XVI: Journal de Paratacís – Zerbrochene Gesänge** (2007/08) für Tenor, Bariton, Bass, Klarinette, Posaune und Klavier nach Texten von Heiner Müller<sup>5</sup>

**Fünftes Streichquartett** (2009)<sup>5</sup>

1 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden und Leipzig.

2 C.F. Peters, Frankfurt am Main (bis 1989 auch Edition Peters, Leipzig).

3 Universal Edition, Wien.

4 Verlag Neu Musik, Berlin.

5 Manuskript.

## Literatur

**Dittrich, Paul-Heinz:** *Die Verwandlung. Szenische Kammermusik* (1982/83) von Paul-Heinz Dittrich. Werkstattgespräch mit Frank Schneider (1983). In: ders.: „Nie vollendbare poetische Anstrengung“. Texte zur Musik 1957-1999, Saarbrücken 2003, S. 195-202.

**Dittrich, Paul-Heinz:** Poetische Impulse in musikalischen Strukturen. Gespräch mit Walter Vorwerk. In: ders.: „Nie vollendbare poetische Anstrengung“. Texte zur Musik 1957-1999, Saarbrücken 2003, S. 303-312.

**Dittrich, Paul-Heinz:** Symbol und Wirklichkeit. Betrachtungen zum Werk *Die Verwandlung* nach Franz Kafka (1966). In: ders.: „Nie vollendbare poetische Anstrengung“. Texte zur Musik 1957-1999, Saarbrücken 2003, S. 314-316.

**Fuhrmann, Axel:** Blick durch den Rückspiegel. Der Ostberliner Komponist Paul-Heinz Dittrich im Gespräch. In: NZfM 10/1990, S. 18-21.

**Kafka, Franz:** Die Verwandlung. In: ders.: Erzählungen (Gesammelte Werke, hrsg. v. Max Brod), Frankfurt am Main 1983, S. 57-107.

**Kafka, Franz:** Brief an den Vater. In: ders.: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß (Gesammelte Werke, hrsg. v. Max Brod), Frankfurt am Main 1983, S. 119-162.

**Noeske, Nina:** Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR, Köln 2007.

**Raetzner, Alexandra:** „Poesie als Gegenstand des musikalischen Denkens“. Zum kompositorischen Schaffen Paul-Heinz Dittrichs. In: Dittrich, Paul-Heinz: „Nie vollendbare poetische Anstrengung“. Texte zur Musik 1957-1999, Saarbrücken 2003, S. 9-38.

**Schneider, Frank:** Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR, Leipzig 1979.

**Schneider, Frank:** „Phonetisch-instrumentale Poesie“. Die zehn Kammermusiken von Paul-Heinz Dittrich (1970-1990). In: MusikTexte 50/1993, S. 23-27.

Jochen Kallenberger  
Uferstraße 14  
37603 Holzminden  
Tel. 05531 814 11 14  
Mobil 0171 68 232 89