

IZQUIERDO

PARIS, 4 FEB 1974

LE FIGARO

LE FIGARO — LUNDI 4 FÉVRIER 1974

STARKER LE SPHINX

La sonorité tendre et persuasive du grand violoncelliste Janos Starker est à ce point allégée de toute scorie qu'elle évoquerait plutôt celle d'un doux et mystérieux instrument à vent. Impassible, énigmatique, élégant, raffiné, pudique, visage de sphinx, Starker rassemble les *Variations sur un thème rococo* pour violoncelle et orchestre de Tchaïkovski en un merveilleux bouquet de fleurs rares, au parfum subtil et pénétrant.

Même simplicité, même naturel chez Rudolf Buchbinder, interprète idéal du *Concerto* en ré mineur pour piano et orchestre K. 466, de Mozart. Chaque note pèse son juste poids, reçoit son juste accent, dans un climat fait d'un harmonieux mélange de sérénité et de passion contenue.

Hypnose, passes magnétiques, attitudes hautaines de danseur espagnol ou de torero posant des banderilles, les images défilent avec le chef d'orchestre Juan Pablo Izquierdo. Ignorant le côté léger et gracieux de la *Symphonie italienne*, de Mendelssohn, il en fait jaillir des forces démoniaques. Excellent comportement de l'Orchestre national de l'ORTF dans cette exécution pleine de relief.

C. P.

● « Prestige de la musique », salle Pleyel.

Sprache als Form von Musik

Schreyers „Mann“ und Schönbergs „Pierrot lunaire“ in der Akademie

Oh Wort, das mir fehlt!“ — In diesem verzweifeltten Ausruf läßt Arnold Schönberg seinen Moses die Ohnmacht des Geistes, des Geistigen in der Musik zumal, gegenüber der Macht, der Verführungskraft der Aron'schen Bilder eingestehen. Der Komponist selbst hat sich in mehr als der Hälfte seiner rund 60 veröffentlichten Werke mit Worttexten auseinandergesetzt. Was Sprache für Musik, Begriffe für Klänge zu leisten vermögen, das Verhältnis von rationaler Sinngabe und emotionalem Ausdruck, von Wahrheit und Ideologie in der Musik steht deshalb zu Recht im Zentrum des Schönberg gewidmeten Festwochen-Programms.

Für sich löste Schönberg das in der Geschichte schon immer strittige Musik-Sprache-Problem im „Sprechgesang“, wie der „Pierrot lunaire“ von 1912 ihn vollendet ausgeformt, „Moses und Aron“ (1930/32) jedoch schon wieder in Frage gestellt hat. Eine im Ansatz antagonistische, im Ergebnis ähnliche Lösung entwickelte Lothar Schreyer für seine expressionistischen „Einheitskunstwerke“: das gleichfalls nach Tonhöhe, Tonstärke, Tondauer und Rhythmus determinierte „Klangsprechen“. Beide Lösungen stellte der zweite „Musik und Sprache“-Abend in der Akademie jetzt zur vergleichenden Diskussion.

Juan Allende-Blin's Rekonstruktion der bislang einzigen Inszenierung von Schreyers „Mann“ (1920 je einmal in Hamburg und Berlin zu sehen) erinnert an einen der merk- und wohl auch fragwürdigsten Künstler der Schönberg-Zeit. Der promovierte Jurist war 1919 zu Herwarth Waldens „Sturm“ gestoßen, übernahm die Schriftleitung der gleichnamigen Zeitschrift und entwickelte eine Bühnentheorie, deren Mischung aus Gesamtkunstwerk und mystischem Ritual (eine „kultische Gemeinschaftshandlung“ nennt's Schreyer selbst) den einen als „mörderisches Attentat auf das Theater“ erschien, vor der andere, so Alexander Tairoff, „sich gern und freudig verneigten“.

„Ich erstrebte für die Bühne das Einheitskunstwerk“, schreibt Schreyer, „in dem alle Mittel der Bühnengestalt, also Wort, Ton, Bewegung, Farbform, zur Ganzheit und Einheit einer in sich geschlossenen Kunstgestalt erhoben sind... In einem solchen Einheitswerk waren jeder Klang, Wort wie Ton wie Geräusch, jede Farbformgestalt, jede Bewegung eindeutig durch den ‚Spielgang‘ des Bühnenkunstwerkes festgelegt.“

Der „Spielgang“ zum „Mann“ hat sich ebenso erhalten wie Schreyers Entwürfe für die „Farbformgestalten“, die an Bauhaus-Figurinen gemahnen den Kopf- und Körpermasken. Die von Allende-Blin wiederentdeckten und entzifferten, teilweise auch ergänzten Vorlagen garantieren also die ästhetische Authentizität seiner, gemeinsam mit dem Bühnenbildner Hermann Markard und dem Choreographen Wolfgang Geisendoerfer erarbeiteten Neuinszenierung. Mehr als eine kunst- und theatergeschichtliche

Pflichtübung, ein Demonstrationsobjekt für Expressionismus-Seminare ist allerdings nicht draus geworden.

Dabei konnte der Maler Schreyer noch mehr überzeugen als der „Dichter“. Die Handlung seines „Bühnenkunstwerks“ läßt sich kaum beschreiben: ein Dialog zwischen „Mann“ und „Erde“, ein ritueller Prozeß des sich Näherns und wieder Trennens, „bis schließlich die Erde den Mann verschlingt. Aber auch vom Dialog-Text, pathetisch geballten Substantiven zum meist („Fern nebelt die Tiefe/Glieder flattern gemordeter Knaben/Herz glimmt die geöffnete Brust“), war wenig zu verstehen. So bewundernswert die enorme Gedächtnisleistung von Michael Holm als Mann — Schreyers „Klangsprechen“ verlangt doch ein ganz anderes Artikulations- und Gestaltungsvermögen.

Verlangt im Grunde das heute Unmögliche: „Nach dem Spielgang spielen kann nur, wer nicht Berufsschauspieler ist, wer nicht das Theatergeschäft unterstützt, wer nicht Kritiker ist, wer nicht sich will. Nach dem Spielgang spielen kann jeder, der in sich sehen und hören kann, der sich außer sich stellt, der vorbehaltlos den

Spielgang geht, der mit den anderen Spielern in Gemeinschaft lebt“.

Von Schreyers weltanschaulich-religiösem Sendungsbewußtsein (das ihn später zum Katholizismus konvertieren ließ) haben sich Allende-Blin und seine Spieler gottlob nicht infizieren lassen. So darf der „Nichteingeweihte“ wenigstens aus kühler Distanz die beiden Masken bewundern, monumentale Konstruktionen aus geometrischen Flächen und Kuben, auf die wohl symbolische Farbsignale gemalt sind, und auch ihre ebenso konstruktivistischen Bewegungen. Wenige Gesten und Schritte nur schreibt der „Spielgang“ vor; weniger „Werktraue“ hätte da doch wohl mehr Effekt machen können. So ging das gewagte Experiment zwar nicht schief, von der erhofften Aktualität der Schreyerschen Bühnenästhetik konnte es jedoch kaum überzeugen.

Nach der Pause dann: Arnold Schönbergs Melodramen-Zyklus „Pierrot lunaire“ nach dreimal sieben Gedichten von Albert Giraud. Auch hier eine

nicht eben glücklich ausgewählte Interpretin. Den konzisen musikalischen Formulierungen des Instrumentalensembles (Leitung: Juan-Pablo Izquierdo) hat Gisela Saur-Kontarskys Sprechgesang kaum mehr entgegenzusetzen als leicht hysterische Exaltation. Sie müßte die Stimme als ein in Färbung und Akzentuierung des Tons differenzierbares Instrument behandeln und den Wortklang einschwingen lassen in den kompositorisch so präzise definierten Klangraum. Statt dessen quält sich Gisela Saur-Kontarsky mit der lyrischen Ekstase der Verse und stört durch seltsame Betonungen und Gliederungen die Dialektik der musikalischen Ensembles.

■ Gleichwohl: Schönbergs Gegenwart, die ungebrochene Aktualität seiner künstlerischen Mittel und Inhalte hätte nicht überzeugender unter Beweis gestellt werden können als durch diese Konfrontation des „Pierrot lunaire“ mit dem nurmehr historisch reizvollen „Mann“ von Lothar Schreyer. DIETRICH STEINBECK

AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN
PRESSE-ARCHIV

Spandauer Volksblatt vom 24.9.1974, S.7

Eine musikalische Zufallsmaschine

Musik und Sprache im Aufbruch zur Moderne bei den Berliner Festwochen

Das Berliner Festwochenprogramm mit seiner Tendenz, „das kulturelle Angebot Berlins exemplarisch zu ergänzen und nicht zuletzt das künstlerische Eigenpotential der Stadt zu aktivieren“ (Serator Werner Stein) und „einen kulturhistorischen Überblick von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu bieten“, der „zu einem geistigen Abenteuer und Vergnügen“ werden soll (Festspielleiter Ulrich Eckhardt), bot schon in den ersten Wochen fast ein Zuviel des Interessanten in Theater, Oper, Konzert und „Manifestationen“. Wer ungewöhnliche Programme erleben und kaum an anderer Stelle aufgeführte Kompositionen hören wollte, wer Information suchte, die das Bild der künstlerischen Entwicklung in der dokumentierten Epoche vervollständigen könnte, mußte auf so manche Glanzpunkte des allgemeinen Programms verzichten. Etwa auf Beethovens Neunte mit den Berliner Philharmonikern unter Karl Böhm, das Robert-Schumann-Programm des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters unter der Leitung von Dietrich Fischer-Dieskau, den wir besonders als Schumann-Dirigenten bereits schätzengelernet hatten, den Chopin-Klavierabend von Stefan Askenase, den Liederabend von Gundula Janowitz mit einem Debussy-Liszt-Programm und ein interessantes zusammengestelltes Konzert des Pariser Rundfunkorchesters mit Gilbert Amy als Dirigenten und Georges Pludermacher als Solopianisten. Zur Zeit dieser Konzerte gab es Veranstaltungen, die in ihrer Art kaum wiederholbar sind.

Von besonderem Interesse waren zwei originelle Programme, die Juan Allende-Blin unter dem Titel „Musik und Sprache“ zusammengestellt hatte, mit der Tendenz, die „Wegé, Nebenwege und Umwege“ zu demonstrieren, die zu Schönbergs „Pierrot lunaire“ führen. Das Werk war während der Festwochen zweimal zu hören: in einem Konzert in der Deutschen Oper und am zweiten Abend des „Musik und Sprache“-Programms. Im Opernhaus lag allerdings der Schwerpunkt des Konzerts auf der konzertanten Aufführung des Monodramas „Erwartung“, von Colette Lorand erregend gesungen und vom Opernorchester unter der Leitung von Gerd Albrecht gluvoll gespielt. „Pierrot lunaire“, heute wie eh und je für Rezitatorin oder Sängerin problematisch (vor allem, da Arnold Schönberg selbst im Laufe der Jahre seine Anweisungen für die Interpretation verschiedentlich geändert, korrigiert hat), wurde von der großen

Schauspielerin Joana Maria Gorvin blaß und farblos vorgetragen: wohl in der Absicht, alles Pathetische und Skurrile zu vermeiden, gab es kaum Differenzierungen zwischen den einzelnen Stücken des vielfarbigen Werkes; ebenso indifferent klang das kleine Instrumentalensemble von Mitgliedern des Opernorchesters.

In der Akademie der Künste — auch schon durch den kleineren Rahmen für das Kammermusikalische des Werkes eher prädestiniert — erlebte man mit Gisela Saur-Kontarsky eine Interpretation, wie sie dem heutigen Geschmack und wohl auch den späteren Intentionen Schönbergs entsprechend nahezu ideal genannt werden kann: hier wurde die ganze Palette der rezitatorischen und auch der instrumentalen Farben realisiert, Skurriles stand neben Morbidem, Scherz neben Expression, Ironie neben Pathetik: vielleicht kann wirklich eine aus dem Kabarettistischen kommende Künstlerin dem merkwürdigen Stil dieses immer wieder unter neuen Aspekten faszinierenden Werkes am ehesten gerecht werden. Juan Pablo Izquierdo dirigierte das inspiriert musizierende Instrumentalensemble.

Dem Sprechgesang in „Pierrot lunaire“ wurde das „Klangsprechen“ gegenübergestellt, das der nur noch selten genannte Autor und Künstler Lothar Schreyer (Jahrgang 1886) in seinem Bühnenwerk „Mann“ (1916) postuliert hat: „Das Bühnenwerk gestaltet das Gesicht mit den Mitteln Farbe, Form, Ton, Bewegung“, schrieb Schreyer 1915. „Die Bewegung färbt die Form. Der Ton bewegt die Farbform.“ Das von den Städtischen Bühnen in Bielefeld nach einer Berliner Aufführung von 1920 rekonstruierte „Bühnenspiel“ wurde nun mit den Sprechern Michael Holm (Mann) und Gerda-Katharina Kramer (Erde) vorgeführt, bewies sich aber doch in den sich viele Male wiederholenden „Wort-, Musik- und Geräusch-Tonreihen“, intoniert vom „Mann“ in einer überlebensgroßen sich bewegendem „Ganzmaske“ und von der „Erde“ in einer noch größeren vielfarbigen Gestalt, als schwer durchdenkbar, da alizu langwierig in Konzeption und Elaborierung der Gedanken.

Ebenso musikalisch und historisch interessant war das andere, der Gegenüberstellung von „Musik und Sprache“ gewidmete Programm, aber leider enttäuschte die Präsentation. Die musikalische Folge führte von Eric Saties „Café-Concert“-Chansons aus dem Jahre 1900 — in Tonfall und Stil kaum von heutigen Pariser Chansons unter-

scheidbar — über Francis Poulencs parodistisch-amüsante „Cocardes“ nach Gedichten von Jean Cocteau (1919) zu Debussys „Chansons de Bilitis“-Melodramen (1901) und Maurice Ravels Mallarmé-Gesängen (1913); eingeschoben in diese französische Dokumentation waren drei der „Brettli-Lieder“ von Arnold Schönberg (1901). Die als Interpretin neuer Musik oft bewunderte Sopranistin Josephine Nendick überzeugte in keinem einzigen Stück dieses interessanten Programms: die gerade hier so wesentliche Diktion war undeutlich, die vokale Realisation blieb läßlich; Gernot Kahl leitete das kleine, amüsant musizierende Ensemble.

Was Diktion, Mienenspiel, Musikalität und Stilgefühl bedeuten können, bewies dann Blandine Ebinger in textlich und musikalisch bezaubernden, teilweise auch sehr nachdenklich stimmenden Chansons von Friedrich Hollaender. Die jugendfrische Meisterdisease wurde im überfüllten Saal auch von den vielen Jugendlichen jubelt, die nichts von der großen Zeit des Berliner Kabarets mit Holländer-Nelson-Ebinger in jenen legendären zwanziger und frühen dreißiger Jahren wissen — einer Zeit, aus welcher die Schallplattenindustrie noch viel zu wenige Beispiele wiederveröffentlicht hat.

Der Zeit um die Jahrhundertwende und Werken aus den ersten zwanzig Jahren unseres Jahrhunderts waren verschiedene Programme gewidmet. Hans Zender dirigierte die Berliner Philharmoniker in einem Konzert mit Werken von Gustav Mahler (Adagio aus der zehnten Sinfonie), Schönberg, Webern und Alban Berg. Anja Silja fehlte die expressive Wärme der frühen romantischen Schönberg-Lieder op. 8, doch gab sie den „Wozzeck“-Exzerpten dieselbe ergreifende Interpretation wie in ihrer Salzburger Bühnendarstellung der Oper. Hans Zenders großartige musikalische und stilistische Deutung fand ihren Höhepunkt in Anton Weberns Fünf Stücken für Orchester aus dem Jahre 1913. Lieder von Charles Ives aus den Jahren 1896 bis 1921 sang im Konzertsaal der Amerika-Gedenkbibliothek William Pearson mit Werner Genuit am Klavier; so wurde des 100. Geburtstages des interessanten, auch im Liedschaffen sehr vielseitigen amerikanischen Komponisten gedacht — die Interpretation hätte nicht eindrucksvoller sein können. „Schönbergs Umkreis um die Jahrhundertwende“ nannte sich ein Kammerkonzert mit Werken von Karl Goldmark, Franz Schreker und Alexander Zemlinsky. Hier hörte man teilweise sehr schöne, in ihrer Art einfallsreiche Musik.

Unter den „Avantgardisten“ von gestern und heute wurde in einem Programm „Sixty-three Years of Swimming Lessons“ an Kurt Schwitters an die „Futuristen“, an Marcel Duchamp erinnert, Stücke von Harley Gaber, Luis de Pablo und John Cage vorgeführt und die von Gernot Schmitz gebaute „Zufallsmaschine“ demonstriert. Nachdem man die den Faschismus vorbereitende futuristische Manifeste Fortunato Deperos und Marinettis (um 1910) geschluckt hatte, lag der Schwer-

punkt auf virtuoson Beweisen durch den Schlagzeuger Jan Williams, was man alles an Tönen und Klängen mit Kuhglocken, Schlägen und Fingern erzeugen kann, ohne daß sich musikalisches oder ästhetisches Vergnügen einstellt. Doch gehörte die „Manifestation“, die zweimal vor überfülltem Kammeraal vorgeführt wurde, zum Bild der zu dokumentierenden Epoche. Aus natürlich ganz anderer Sicht gehörte dazu auch ein Kirchenkonzert mit der Programmfolge „Musica Nova Sacra“ (geplant und ausgeführt unter der Leitung von

FRANKFURTER
ALLGEMEINE ZEITUNG,
4.10.74

Frank M. Beyer und Peter Schwarz) mit Werken von Strawinsky, Hindemith, Zemlinsky, Webern und Peter Ruzicka.
PETER GRADENWITZ