

festwochen

4 7. B E R L I N E R

1 9 9 7

PATRIMONIO UC

Sonderkonzert zum Abschluß
der Ausstellung Deutschlandbilder
12. Januar 1998



47. BERLINER FESTWOCHE 1997

SONDERKONZERT ZUM ABSCHLUSS DER AUSSTELLUNG ›DEUTSCHLANDBILDER‹

12. Januar 1998 20 Uhr Kammermusiksaal der Philharmonie

MUSIKFABRIK *Landesensemble NRW*

KLAUS LINDER *Leitung*

REINER HOLTHAUS *Bariton*

Claude Debussy
1862-1918

Prélude à l'après-midi d'un faune (1892)
Bearbeitung für Kammerensemble von
Arnold Schönberg

Erich Itor Kahn
1905-1956

— *Actus tragicus (1946)* —

PATRIMONIO UC

Anton Webern
1883-1945

— *Konzert für neun Instrumente Opus 24 (1934)*
Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag
I Etwas lebhaft – Viertel ca. 80
II Sehr langsam – Halbe ca. 40
III Sehr rasch – Halbe ca. 120

Pause

Juan Allende-Blin
geb. 1928

Walter Mehring – ein Wintermärchen
Imaginäre Szene für Bariton
und Kammerorchester (1994)
Blandine Ebinger gewidmet
– *Uraufführung* –
Auftragswerk der Berliner Festspiele

„Der warme Wind
bemüht sich noch
um Zusammenhänge,
der Katholik.“
Bertolt Brecht:
Der erste Psalm

I. Erste Begegnung

Als ich 1972 Ulrich Eckhardt kennenlernte war er noch Kulturreferent in Bonn, hatte aber schon einen Fuß in Berlin, um dort die Berliner Festspiele zu leiten. Er bat mich, ein Programm zu Ehren des hundertsten Geburtstags von Max Reger zu gestalten, das noch in Bonn aufgeführt wurde. Es wurde ein Klavierabend mit Werken, die um 1910 entstanden sind: Busoni, Schönberg, Satie, Debussy und Ives waren vertreten; von Max Reger hatte ich seine „Episoden“ Opus 115 ausgesucht. Das Programmheft wurde ein umfangreiches Buch mit Dokumenten des Jahres 1910, welche die Umgebung Max Regers konturierten. Von einem futuristischen Manifest von Francesco Balilla Pratella bis zu einem Artikel von Leo Trotzki; vom Vorwort der Harmonielehre Schönbergs bis zu Auszügen der Tagebücher von Max Pechstein und Paul Klee. Auch Gedichte waren dort zu lesen: von Else Lasker-Schüler und Jakob van Hoddis, von Guillaume Apollinaire, Ezra Pound und Velimir Chlebnikov. In einem Brief vom Mai 1910 an Claude Debussy bat Gabriel Fauré, für zwei Konzerte der „Société Musicale Indépendante“, er möge einige seiner Lieder und seiner seeben komponierten Préludes dort vorstellen. Auszüge aus Kafkas Tagebüchern sowie Texte über Aleksandr Skrjabin und Wassily Kandinsky, aus dem Almanach „Der blaue Reiter“ entnommen, vervollständigten ein Bild der Situation um 1910. Meine erste Begegnung mit Ulrich Eckhardt fand also vor einem Vierteljahrhundert statt.

II. Ein Programm komponieren

Als ich den Auftrag erhielt, ein Werk für die Berliner Festwochen zu komponieren, nahm ich den Bezug zu dieser Stadt ernst. Meine Gouvernante in Santiago de Chile, wo ich geboren und aufgewachsen bin, war eine Berlinerin, die ihre Heimat verlassen mußte, weil sie ein Kind von einem Juden erwartete. Durch Freunde meiner Eltern hatte ich in jungen Jahren Schallplatten von Ernst Busch, Lotte Lenya und Blandine Ebinger kennengelernt; sie hatten mich fasziniert. Auch waren mir die Gedichte Walter Mehrings früh bekannt, als ich Spuren von Dada in Berlin entdeckte. Dada und das dortige Cabaret, Friedrich Holländer und Blandine Ebinger, diese Konstellation hatte Berührungspunkte mit Arnold Schönberg und seinem „Pierrot lunaire“.

Die Fortsetzung der Zusammenarbeit mit Ulrich Eckhardt, die mit Max Reger in Bonn begonnen hatte, ging nach Berlin über, um hier ein Jahr später das Centenarium von Arnold Schönberg zu feiern. Und zu den Berliner Festwochen 1974 brachte ich eben den „Pierrot lunaire“ mit den „Liedern eines armen Mädchens“ von Friedrich Holländer zusammen, jene Lieder, die Blandine und nur Blandine so genial interpretieren konnte. Ihr Erfolg war fulminant. Plötzlich hatte Berlin nach über vierzig Jahren seine Blandine wiederentdeckt.

Dabei gewann ich eine herzliche Freundschaft zu dieser einzigartigen Frau. Ich komponierte auch für sie, zum Beispiel das „Rätsellied“ nach einem Gedicht von Walter Mehring. Und so lernte ich in München diesen Dichter durch Blandine Ebinger kennen. Ich meinte, der Auftrag der Berliner Festwochen konnte jetzt nur durch die Vertonung eines Gedichtes von Walter Mehring eingelöst werden; das Werk mußte ich Blandine widmen. Aus dieser Perspektive stellte ich mir Berlin vor. Beim Lesen der „Ode an Berlin“ erklang in meiner Erinnerung die Stimme meiner Gouvernante. Die war aber tot. Blandine rezitierte mir das Gedicht auf Band. Ihr unnachahmlicher Berliner Tonfall begleitet mich noch immer. Auf diesem Hintergrund entstand „Walter Mehring – ein Wintermärchen“. Nun hatte ich „carte blanche“, um ein Programm zu entwickeln, das sinnvolle Zusammenhänge mit meiner Komposition herstellen sollte.

Mein wichtigster Kompositionslehrer war mein Onkel P. H. Allende-Saron gewesen, ein Freund und Kenner Claude Debussys. Durch diesen Onkel hatte ich nicht nur dessen Werke gründlich studiert, sondern auch die Handschrift Debussys aus seinen Briefen immer wieder bewundert. Mein Onkel schenkte mir zu meinem 15. Geburtstag die Partitur vom „Pierrot lunaire“. Das erste Stück des Programms war also schnell getroffen: „Prélude à l'après-midi d'un faune“ in der Bearbeitung für Kammerensemble von Arnold Schönberg. (Wir wissen heute, daß diese Bearbeitung von einem Schönberg-Schüler, Benno Sachs, nach den Anweisungen seines Lehrers realisiert wurde.) Anton Webern hat im Dezember 1908 in Berlin „Pelléas et Mélisande“ von Debussy gehört; er war so begeistert, daß er die Aufführung der Oper ein zweites Mal besuchte. Webern schrieb an Schönberg: „Der Schluß gehört zum Schönsten was es gibt. Und die Instrumentation. O herrlich. Ich war weg.“



*Blandine Ebinger
Fotografie um 1930*

Nach dem Studium bei meinem Onkel nahm ich, noch in Santiago de Chile, Unterricht bei Fré Focke, einem Webern-Schüler. Durch ihn lernte ich die Expressivität von Weberns Musiksprache kennen mit seiner Vorliebe für eine fließende Zeitgestaltung voller Nuancen. So fand ich es logisch, das Konzert für neun Instrumente Opus 24 von Anton Webern dem „Prélude“ Debussys folgen zu lassen.

Immer noch in Santiago, fand ich 1950 in einer Buchhandlung den soeben in Paris erschienenen Band von René Leibowitz „Introduction à la musique de douze sons“. Hierin entdeckte ich an einem kleinen Beispiel die Musik von Erich Itor Kahn. Ich verfolgte seine Spuren, bis ich nach einigen Jahren sein gesamtes Werk und seine enorme Bedeutung überschauen konnte. Als Pianist war Kahn schon sehr früh ein exemplarischer Interpret von Debussy, von Schönberg – er hat unter dem Beifall des Komponisten sein Opus 33a uraufgeführt – und von Webern.

PATRIMONIO UC

III. Die Werke

Die unverwechselbare Rhythmik des „Prélude à l'après-midi d'un faune“ scheint inkompatibel mit der Musiksprache Anton Weberns zu sein. Dieser Eindruck ist jedoch trügerisch. Wer solche Gedanken hegt, liest falsch; Webern differenziert nicht nur die rhythmischen Werte, sondern ebenso das Tempo. Sein Zeitmaß schwankt ständig. Debussy dagegen läßt innerhalb der stabileren Tempi besonders die Flöte verschlungene Zeitwerte spielen, die den melodischen Strom wie in freier Rede steuern. Es sind zwei unterschiedliche Arten, die Zeit zu gliedern, die aber zu einer vergleichbaren Lebendigkeit führen. Die tonale Struktur des „Prélude“ artikuliert seinen Klangdiskurs wie die Zwölftonreihe jeden Satz des Konzertes. Bei beiden Kompositionen schimmern die alten Strukturen durch: bei Debussy eine komplexe Liedform mit Durchführungen wie in der Sonatenform und bei Webern die Sonatenform aus der Tradition Beethovens. Bei Debussy spielen die harmonischen Funktionen der Tonika, der Subdominante und der Dominante sowie ihre Erweiterungen eine entscheidende Rolle; sie entfernen sich zwar von ihren bekannten Anwendungen, aber sie bleiben erkennbar. Bei Webern sind es die gezielten Transpositionen der Reihe, welche den Diskurs deutlich artikulieren. Beide Komponisten vermeiden jedwede wörtliche Wiederholung; sie tendieren zu einer ständigen Verwandlung ihrer

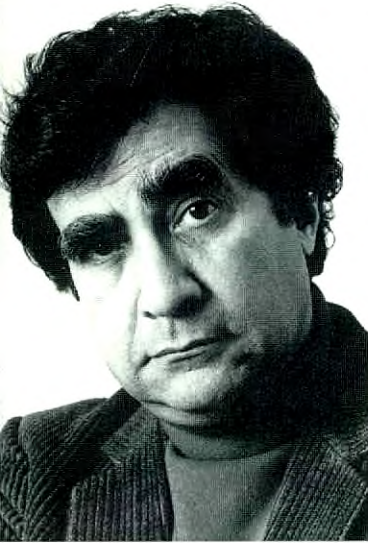
Klangsprache. Das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ in einer reduzierten Instrumentierung zu hören, erlaubt uns, es neu wahrzunehmen.

Nach der Uraufführung des „Actus tragicus“, den Kahns Freund René Leibowitz am 29. Januar 1947 in Paris dirigiert hatte, wurde das Werk danach in Brüssel und Venedig und unter Jascha Horenstein in Tel Aviv gespielt. Hans Rosbaud, der 1929 in Frankfurt am Main Erich Itor Kahn als seinen engsten Mitarbeiter engagiert hatte, führte schon damals einige seiner Kompositionen wie die „Präludien zur Nacht“ auf. Seit 1947 war der unterbrochene Kontakt zwischen ihnen wiederhergestellt worden. Und Rosbaud bat Kahn, ihm neue Partituren zu schicken. So nahm er mit dem Symphonieorchester des Südwestfunks die „Symphonies bretonnes“ auf, ein Werk, das in Frankreich entstanden war. Diese Aufnahme wurde nach dem Tode Rosbauds leider gelöscht. Für das IGM-Weltmusikfest 1955, das in Baden-Baden stattfand, wählte Hans Rosbaud auch ein Werk von Kahn aus; es war der „Actus tragicus“. Auch diese Aufnahme wurde im Südwestfunk gelöscht. Zu dieser Aufführung kam Erich Itor Kahn nach Baden-Baden; es war sein erster Besuch Deutschlands, nachdem er von hier aus vertrieben worden war. Bald darauf starb er 1956 in New York.

Zu der Baden-Badener Aufführung schrieb Kahn folgenden Text: „Der Titel des Werkes - von J.S. Bach entliehen - hat keinerlei literarische Bezogenheit, sondern will nur kennzeichnen, was im Grunde ein rein inner-musikalischer Vorgang ist: das kontrastierende musikalische Material wird so sehr ineinander verwoben und gegeneinander ausgespielt, daß es sich am Ende gegenseitig aufreibt – ein wahrer tragischer Vorgang. Die Tragik ist aber nicht dramatisch dargestellt, sondern spielt sich ganz in einer lyrischen Sphäre ab. Die Komposition bedient sich der Zwölftontechnik. Gegen Ende des Stückes erscheint eines der Themen in tonaler Harmonik, sozusagen in einem letzten Versuch, sich zu konsolidieren, was aber von anderen Stimmen verworfen, gleichsam aufgelöst wird. Das Stück ist einsätzig, das Grundtempo langsam. Die Schreibweise ist rein solistisch, Tuttis werden nicht verwendet. Die Struktur ist die eines verzweigten Rondos in deutlichen, ziemlich kurzen Sektionen, die u.a. eine Art langsamer Marsch und eine Kadenz einschließen. Die Hauptteile finden ihre Kontraste im steten Wechsel von deklamatorischen und liedhaften Elementen.“

Habakuk Traber

EXIL-BERLIN



Juan Allende-Blin

Juan Allende-Blin wurde in Santiago de Chile geboren, sein Vater stammte aus Spanien, die Mutter aus Paris, erzogen wurde er von einer Gouvernante aus Berlin, er wuchs dreisprachig auf. Jung begann er seine akademische Ausbildung. Erziehung, häusliche Atmosphäre und Studium vermittelten ihm früh schon einen weiten Horizont, zu dem ganz selbstverständlich die Moderne gehörte, die Kunst, die von den Nationalsozialisten als entartet bezeichnet und verbannt worden war. Allende-Blin kam 1951 nach Deutschland. Er brachte hohe Erwartungen mit. Nach dem Ende des Faschismus hoffte er, hier die Musik wiederzufinden, die einst verfemt und verfolgt worden war. Seine Erwartungen wichen rasch der Ernüchterung, die Werke eines Arnold Schönberg, so mußte er feststellen, fristeten auch nach 1950 eine Randexistenz in den Konzertprogrammen, Komponisten wie Stefan Wolpe schienen gänzlich aus dem Gedächtnis getilgt.

Aus der Hoffnung des damals 23jährigen wurde Spurensuche, aus der Spurensicherung schließlich künstlerische Initiative auch über das eigene Komponieren hinaus. Seit 46 Jahren lebt Juan Allende-Blin nunmehr hauptsächlich in Deutschland. Er hat hier manches bewegt, vieles in die Erinnerung zurückgerufen, was sonst wohl in der Vergessenheit geblieben wäre.

Berlin, emigriert

PATRIMONIO UC

Wenn Spötter Heimatgedanken hegen, muß einiges geschehen sein. Aber so war Berlin in den viel verkündeten zwanziger Jahren, Lokalkolorit und Weltläufigkeit gingen eine einzigartige urbane Mischung ein. Nur ein Mythos blieb davon übrig, keine abrufbare Wirklichkeit mehr. Die alte Metropolenherrlichkeit ist hin, sie kommt nicht wieder; was einmal Berlin hieß, wurde in alle Winde zerstreut, es lebte ein bißchen in New York, ein bißchen in Los Angeles, ein klein wenig in Tel Aviv oder irgendwo in Brasilien und Argentinien weiter. Die Großstadt, die kurze Zeit den Inbegriff einer Epoche verkörperte, wurde braun, mit dicker harter Schale. Ganz innen blieb sie noch ein kleines bißchen bunt. Die Nationalsozialisten haben Berlin kulturell in Trümmer gelegt. Die meisten Dichter und Musiker, die vor 70 Jahren mit spitzer Zunge ihr kessles Lob auf die deutsche Weltstadt ausgaben, sahen sich 1933 zu Unmenschen erklärt und mußten, wenn ihnen ihr Leben lieb war, die Koffer packen. Die Nazis brauchten die Hauptstadt zur Repräsentation, zur Darstellung ihres

innenpolitischen Sieges, aber sie liebten sie nicht. Die wahren Berlin-Patrioten wurden zum größten Teil vertrieben und trafen sich, wenn sie Glück hatten, irgendwo weit weg im Exil wieder.

Und sie konnten's auch dort nicht lassen. Kuriose Situation: Da werden Leute weggejagt und geben dann noch Liebeserklärungen ab.

Walter Mehring zum Beispiel. Noch 1933 schrieb er seine *Ode an Berlin*, ein Gedicht unter Freunden, in der Mundart, die nur Berliner beherrschen. Juan Allende-Blin lernte Walter Mehring, den herzlichen und beherzten Spötter, noch persönlich kennen. Das war 1976. Das Treffen hatte eine längere Vor- und eine nachhaltige Wirkungsgeschichte.

PATRIMONIO UC

Walter Mehring – Ein Wintermärchen

Die *Imaginäre Szene Walter Mehring – Ein Wintermärchen* erinnert an drei Größen der Berliner Kulturgeschichte: an Blandine Ebinger, deren Gedenken sie gewidmet ist, an Walter Mehring, von dem der Text stammt, und an den *Pierrot lunaire* mit seinem radikalen, expressiven Avantgardismus. Vom *Pierrot* übernahm Allende-Blin den Sprechgesang, der als stimmliche Ausdrucksform dominiert, am Vorbild von Schönbergs frühen Werken orientiert sich die Zusammenstellung des Instrumentalensembles, das einer relativen großen Bläsergruppe (sie erreicht fast Kapellenbesetzung) nur wenig Streicher zugesellt: Das rauht den Gesamtklang auf, verlangt von jedem ein sensibles, „hörendes“ Musizieren. An Schönberg ist die kompromißlose Haltung des Avantgardismus geschult, der musikalisch und strukturell den Einspruch gegen alle Simplifikationen und Verdummungsversuche aufrechterhält, sich keinen Gewohnheiten fügt und dem Hörer keine Eselsbrücken baut, weil er nicht mit Eseln rechnet.

Von Walter Mehring erhielt der Komponist, der in Deutschland die verschütteten Traditionen verdrängter Musik wieder freilegte, literarische Auskunft über das Exil, über die Fremdheit, über die Nöte, und mehr noch, über die Würde der Emigranten, die anfänglich noch das Gefühl einer Berlin-Diaspora miteinander verband. Diese Sehnsucht legte sich allerdings bei den Exilierten im Laufe der Zeit, sie starb schließlich unter dem Crescendo der Grausamkeit in Deutschland.



Walter Mehring

Nicht oft haben ja die musikalische Avantgarde und die literarische Satire zusammengefunden. Bei den Dadaisten, bei Stefan Wolpe und seiner Schwitters-Anna-Blume kam eine kurze Koalition der Aufsässigen zustande, und bei Mehring, dessen früher melancholisch-bissiger Großstadtexpressionismus von dem frisch hochschulgeprüften Werner Richard Heymann recht avanciert vertont wurde (später wechselte der Freund, der gute Freund ins populäre Fach). Mehring dichtete meist in einer Sprache, die der Musik Platz läßt; er schrieb oft, als hörte er mit einem Ohr noch auf seine Kommentatoren; er hat Sprachpausen einkomponiert, in denen man nachdenken darf.

Den Anfang in Allende-Blins *Imaginärer Szene* macht die Musik, ohne Sprache, ohne Text. Es dauert fast bis zur Mitte des Stückes, ehe das erste Wort fällt. Der Sänger beteiligt sich zwar schon früher, doch er summt auf klingende Konsonanten, handelt als Teil des Instrumentalensembles, zwischen dessen verschiedenen Klanggruppen (Bläsern und Streichern) er durch sein Timbre vermittelt. Langsam lösen sich aus den gesummen Tönen die ersten Silben, die ersten Worte, die ersten Zeilen des Gedichts. Von Strophe zu Strophe erscheint die Zeit gedrängter, die Prologe werden kürzer, die letzte Strophe ist rein im Duktus des Redens vorzutragen, ohne irgendeine instrumentale Aktion dazwischen. Das entspricht der Textdramaturgie des negativen Höhepunktes. Wie wichtig Schweigen, Stille, Innehalten sind, das demonstrieren die Generalpausen, die das Stück gliedern, die leise ausgehaltenen Klänge, in die Impulse und kurze, aber allmählich immer konsistentere Motivfetzen fahren, und die Strecken, in denen sich Klänge und Texturen langsam aufbauen und ihr Ereignistempo allmählich der Wahrnehmbarkeit des Rhythmus annähern.

Allende-Blins Szene nach Mehring ist engagierte Musik. Ihre Argumente zieht sie aus dem Blick auf die Geschichte, deren unerfüllte Versprechen und vertane Chancen. Der Titel *Wintermärchen* steht seit Heinrich Heine für den Inbegriff der Literatur aus dem Exil, des Dichtens aus der Fremde. Die Abrechnung mit den herrschenden Verhältnissen mischt sich mit der Utopie von einer besseren Welt, und beides erhält seinen besonderen Tonfall durch die Hoffnung, daß sich alles, alles wenden läßt, durch das Reden „entre nous“. Das ist der produktive Zwiespalt des Emigranten beim Nachdenken über das Land,

dessen Kultur er sich zugehörig fühlt, und das ihn dennoch verbannte. Nur ein einziges Mal, in der *Ode an Berlin*, hat Walter Mehring die Liebeserklärung des Verstoßenen abgegeben, später ging er auf angemessen schroffe Distanz.

Musikalisch bündelt Allende-Blin die Erfahrungen der Avantgarde, die als Geisteshaltung und kompositorische Technik selbst schon Tradition hat. Er organisiert, in der Entwicklungslinie von Schönberg über Webern und die Nachkriegsmoderne, das Tonmaterial mit einer in sich spiegelsymmetrischen Reihe. Er erweitert das Klangspektrum der Instrumente durch Spielweisen, die noch bis Schönberg und Berg keine Berücksichtigung gefunden hatten, zum Beispiel durch Multiphone, durch Mehrklänge, die durch bestimmte Blas- und Grifftechniken bewirkt werden. Im Prozeß der Zeit gestaltet er den Übergang von formbildenden zu rhythmischen Gliederungen, von der großen zur Detailstruktur. Er erinnert an eine Gattung, die zwischen Musik und Theater steht und die seit dem *Pierrot* immer wieder Schlüsselwerke der modernen Ästhetik hervorgebracht hat. Allende-Blins Stück ist eine imaginäre Szene. Sie soll sich in der Vorstellung bilden und dadurch wirken, sie ist auf Gedankenarbeit, nicht auf Bühneneffekte aus.

PATRIMONIO UC

Konstellationen

Das Programm des heutigen Konzerts ist selbst eine Komposition, ein imaginäres Drama in zwei Akten, ein Werk in zwei großen Abschnitten: im ersten ist ein Stück Geschichte unseres Jahrhunderts im buchstäblichen Sinn des Wortes komponiert, nämlich zusammengestellt und in erhellende Konstellation gebracht; der zweite zieht aus den Linien, die der erste exponierte, die Konsequenz und erweitert sie durch den Blick in die Literatur. Der erste Teil enthält nicht nur Werke, die Juan Allende-Blins künstlerische Entwicklung geprägt haben, er beleuchtet auch Stationen der europäischen Moderne: Claude Debussy, der wußte, wie die Zeit vergeht, und wie sie schwingt, Anton Webern, hinter dessen strenger Konstruktion oft die Expressivität der Werke vergessen wird, und Erich Itor Kahn, dessen Werk heute, mehr als 40 Jahre nach seinem Tod, in Berlin wohl zum ersten Mal gehört wird. Ein Wintermärchen.

Walter Mehring

ODE AN BERLIN

„Ausgebürgert wurden wegen Untreue und Landesverrats
aus dem Deutschen Reich: ... „
– Namensliste des Reichsgesetzanzeigers – M bis Z – 1934

Manchmal berliner ick aus'm Traume –
Und soo' ne Träne kullert mir auf't Schemisett.
Ick höre ümmassu:

„Nu sind wa frei im deutschen Raume!“
Ne, Emil; nich, det ick Dir flaume,
Aber Emil, angter nanu (entre nous):
Jloobst'n det? Jloobst'n det?

PATRIMONIO UC

I.
Ihr Spreethener;
rauh, mit defter Plauze:

Wir kenn'n uns doch – mir kommt ihr doch nich doof.
Der helle Deez – die wunderkesse Schnauze –
Der vierte Hinterhof mit Feez und Schwoof –
die ‚jriene Minna' – und die Mutta Jrien –
Und sonntachs nach de Müggelberje peesen –
Mir wollt a wat assähln von fremden Wesen?

Mir nich, Berlin!

Mir nich, Berlin!

Ick war doch imma mang eich mang mit Herz und Breejen!
Det ist der Dank – is das der Dank?
Von wejen!

2.
Ihr duften Pankejöhr'n – Ihr frechen Bollen!
Wir jing'n uns doch ins jleiche Freibad aal'n.
– Een Kissken, Schatz! – Herr Oba, noch swee Mollen!
Der Mond da drob'n – der konnte uns wat mal'n!
Det war doch soo! – wir hatten doch wat los,
Wenn wir zwei in de Lausekiste pennten.
Jetzt quatschte wat von fremden Elementen?
Na, sach ma bloß!
Na, sach ma bloß!
War ick nich ümma mang dir mang mit Seele, Leib und Breej'n?
Det is der Dank – is das dein Dank?
Von wejen! _____

PATRIMONIO UC

3.
Ihr Bowkes – und ihr blauen Abführmittel: _____
Jetzt bin ick Neese, wenn's nach Treptow jeht?
Nu brillt Ihr: Heil? und looft im braunen Kittel?
Wat denn! Da hat wohl eener dran jedreht?
Ick weeß doch, wo de Ferdeäppel bliehn -
Ick stand doch du und du mit jedem Zossen.
Mir habt ihr aus de Innung ausjeschlossen?
Sach ma, Berlin,
Schämste dir nich?
Ick bleibe mang dir mang mit Schnauze, Herz und Breejen!
Wat is dein Dank – das is dein Dank?
Von wejen!

ERICH ITOR KAHN



Erich Itor Kahn wurde 1905 in Rimbach (Odenwald) geboren. Er studierte Klavier und Komposition am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main. Der Dirigent Hans Rosbaud - damals musikalischer Leiter von Radio Frankfurt - holte 1928 Kahn als Pianisten und engsten Mitarbeiter an diesen Sender. Zu der Zeit lud Rosbaud bedeutende Komponisten ein, ihre Orchesterwerke selbst vorzustellen. Zu ihnen gehörten Arnold Schönberg, Anton Webern, Béla Bartok, Igor Stravinsky, Albert Roussel. Und Kahn war immer bei den Einstudierungen dabei. In dieser Umgebung wurden auch die ersten Kompositionen Kahns aufgeführt. Radio Frankfurt brachte z.B. seine „Präludien zur Nacht“ für Orchester und die „Leichte Nachtmusik“ für Streichtrio. In sehr jungen Jahren verwendete Kahn in seinen frühen Kompositionen Modi in der Art von Reihen, ohne damals die Schönbergsche Zwölftontechnik zu kennen. Daraus entwickelte er später eine Technik der zwölftönigen Reihen mit begrenzten Permutationen. 1927 schreibt Kahn die „Leichte Nachtmusik“ für Streichtrio und 1931 die „Vier Stücke nach alten deutschen Mariengedichten“, in denen er die Zwölftontechnik mit Permutationen schon meisterlich handhabt. Adorno schrieb einen Kommentar zur Sendung der „Leichten Nachtmusik“, die im Radio am 6. November 1930 übertragen wurde. Er analysierte hier die sechs kurzen Sätze des Werkes und unterstrich dabei, daß diese Musik „unter strengster Vermeidung jeglicher Wiederholung angelegt“ ist; sein Urteil gipfelt in der Äußerung: „Mir scheint dies Stück besonders aussichtsreich.“

1933 wurde Erich Itor Kahn als Jude von seinem Posten entlassen und mußte mit seiner Frau ins Exil. Das Ehepaar ließ sich in Paris nieder. In seinem Buch über Kahn schreibt René Leibowitz, „der einzige in Paris lebende Musiker, der mit dem Werk von Schönberg und seinen wichtigsten Schülern vertraut war“ sei um 1936 Kahn gewesen. Er vermittelte die Schönbergsche Tradition an Leibowitz und dieser wiederum an eine jüngere französische Komponistengeneration.

In Paris entstanden „Drei Madrigale“ für gemischten Chor, die „Rapsodie hassidique“ für Männerchor und Bläser, die Inventionen und eine Gruppe von Bagatellen für Klavier. Die konsequente Musiksprache Kahns verhinderte jede Aufführung im Paris der 30er Jahre. Die Bagatellen für Klavier, die er als einen umfangreichen Zyklus von drei mal sechs Stücken geplant

hatte, und den er nicht vollenden konnte, knüpfte an die „Vier Stücke nach alten deutschen Mariengedichten“ an. Besonders in der Leibowitz gewidmeten Bagatelle, die er 1940 zwischen zwei Aufenthalten in Internierungslagern komponierte, entwickelt Kahn eine höchst differenzierte Sprache: der subtile Rhythmus, die Klangfarben, die durch die Ausnutzung der ganzen Klaviatur entstehen, die unterschiedlichen Anschlagsarten und Lautstärken, die Anwendung von Zwölftonreihen mit begrenzten Permutationen erzeugen eine Musik, die ebenso phantasie reich wie genau durchdacht ist. Während dieser Zeit begann Kahn eine „Nenia judaeis qui hac aetate perierunt“ für Violoncello und Klavier, die er erst in New York vollendete. Als die deutschen Truppen 1940 Frankreich überfielen, wurden Kahn und seine Frau interniert. Erst im Mai 1941 konnten sie in die USA emigrieren. In New York bauten sie sich eine neue Existenz auf. Dort sind weitere wichtige Werke entstanden wie der „Actus tragicus“ für zehn Instrumente (1946), die „Music for ten Instruments and Soprano“ (1953), ein Streichquartett (1953) sowie die „Four Nocturnes“ für Sopran und Klavier (1954). Erich Itor Kahn starb am 5. März 1956 in New York.

J. A.-B.



Klaus Linder

Klaus Linder wurde 1982 Kompositionsschüler von Juan Allende-Blin. Er ist ein freier Komponist. Zu seinen Werken gehören „Requiebro“ (1988) für zwei Klaviere in Vierteltonabstand, uraufgeführt von Gertrud Schneider und Tomas Bächli in Zürich; „Paysages divers“ (1987) für Streichtrio – uraufgeführt von Mitgliedern des Kölner Leonardo-Quartetts. Das Werk „Les ponts prolongés“ (1991) entstand als Auftrag von „Musik der Jahrhunderte“ in Stuttgart und wurde vom Ensemble Modern in Santiago de Chile uraufgeführt. Ein Kompositionsauftrag der Petrikirche Hamburg war „Résonances“ für Violine und Orgel. „En traduisant Herschkowitz“ (1993) für Orgel wurde hingegen von Gerd Zacher in Moskau uraufgeführt. Außer Komponieren und Dirigieren rezipiert Klaus Linder hin und wieder Lautpoesie, besonders russische.



Reiner Holthaus

Reiner Holthaus studierte Gesang bei Werner Lechte in Düsseldorf. Weitere Studien führten ihn zunächst in die Niederlande. Hier sang er Solopartien in Konzerten und Rundfunkaufnahmen und machte sich im Oratorienfach sowie als Lied-Interpret einen Namen. 1990 gewann er den ersten Preis der „Erna Sporenberg-Vocalistenpresentatie“ in den Niederlanden. Mit Tan Crone (Amsterdam) gab der Bariton dort wie auch in Deutschland zahlreiche Liederabende; es folgten Aufnahmen verschiedener Liederzyklen sowie diverse CD-Produktionen. Sein Repertoire erstreckt sich über das Traditionelle seines Faches hinaus auch auf Werke zeitgenössischer Komponisten. Reiner Holthaus sang unter anderem mit dem Klangforum Wien, dem Ensemble Intercontemporain Paris, den Neuen Vocalisten Stuttgart und dem Ensemble Modern Frankfurt. Unlängst wirkte er bei der Aufführung von Karlheinz Stockhausens Mikrophonie II mit.

MusikFabrik

Landesensemble NRW

Seit ihrem Debüt 1991 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik ist die Musik Fabrik regelmäßig bei allen wichtigen Festivals der zeitgenössischen Musik vertreten. Durch die selbstbestimmte Struktur des Ensembles steht sein Name für eine ständig sich entwickelnde musikalische und programmatische Arbeit. Die MusikFabrik realisiert exemplarische Interpretationen der Musik des 20. Jahrhunderts und vergibt Kompositionsaufträge. Interdisziplinäre Projekte, die die Musik mit anderen Kunstgattungen wie Live-Elektronik, Tanztheater, Musiktheater oder Installationen vereinen, bilden einen weiteren Schwerpunkt. Das Ensemble arbeitet regelmäßig mit den Dirigenten und Komponisten Earle Brown, Vinko Globokar, Peter Eötvös, Christobal Halffter, Nikolaus A. Huber, Mauricio Kagel, Bernhard Kontarsky, Helmut Lachenmann, Diego Masson, Jonathan Nott, Peter Rundel, Oswald Sallaberger, Manfred



PATRIMONIO UC

Trojahn, Lothar Zagrosek und Hans Zender zusammen. Die MusikFabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Düsseldorf unterstützt.

Helen Bledsoe, Flöte
Rudolf Döbler, Flöte
Peter Veale, Oboe
Jasna Brendstätter, Oboe*
Sibylle Hahn, Englischhorn*
Ina Stock, Englischhorn*
Nándor Götz,
Klarinette/Baßklarinette
Klaus Korte, Tenorsaxophon*
Veit Scholz, Fagott*
Ilka Wagner, Kontrafagott*

Jan Babinec, Horn
Markus Weißer, Horn
Melvyn Poore, Euphonium
Marco Blaauw, Trompete
Bruce Collings, Posaune

Tobias Liebezeit, Schlagzeug*
Paulo Alvares,
Klavier/Harmonium
Ulrich Löffler,
Klavier/Harmonium

Tomoko Kiba, Violine
Kirsten Harms, Violine*
Marina Ascherson, Viola*
Jane Oldham, Viola*
Gregory Johns, Violoncello
Alexander Scheierle,
Violoncello*
Heinrich Schkrobol,
Kontrabaß
Miriam Shalinsky, Kontrabaß*

*Gäste

47. Berliner Festwochen
1997 – Sonderkonzert



Intendant
Prof. Dr. Ulrich Eckhardt
Konzerte Dirk Nabering
Mitarbeit
Edda von Gerlach
Leslie Scheschonka
Christiane Stiewe
Programmheftredaktion
Bernd Krüger
Guttaborg Kreissl
Gesamtherstellung
Enka-Druck GmbH Berlin
© 1998
Berliner Festspiele GmbH



Es ist nicht gestattet, Bild-
und Tonaufzeichnungsgeräte
mit in den Saal zu nehmen.



