

Mit Flügelschuhen von Fred Astaire



Virtuose Technik oder bildschöne Stimme? Bei den meisten Rossini-Tenören der letzten zwanzig Jahre gab es nur dieses Entweder/Oder. Beides zusammen ist gerade in diesem Fach äußerst selten. Schon deshalb ist der Peruaner **Juan Diego Flórez** heute die große Ausnahme. Jürgen Kesting traf den Sänger nach einer Aufführung von Rossinis „Italiana“ in Wien.

Er ist nicht nur schlank. Er bewegt sich auch so gespannt-gelöst wie ein Tänzer. Wenn er von den Liebesqualen des Roderigo in Rossinis „Otello“ in immer erregter sich forttrankenden Verzerrungen kündigt (in der Reprise von „Ah, come mai non senti“, Track 2, ab 5:05), sich in ein Delirium der Figuren hineinsteigert, bekommt seine Stimme Flügelschuhe gleich jenen, die Fred Astaire zum Schweben brachten.

Und wie für den Leichtfüßigen in „Königliche Hochzeit“ (1951) die Decke des Zimmers zur Tanzfläche unter seinen Füßen wurde, scheinen auch für die Stimme von Juan Diego Flórez bei den Vokal-Choreographien Rossinis die Gesetze der Schwerkraft so wenig zu gelten wie beim Höhenflug seiner Karriere. Im März hat der junge Peruaner in London als Elvino der Amina von Elena Kelessidi den Ring der Treue übergestreift; im April besingt er in New York als Conte Almaviva die Morgenröte für Vesselina Kasarova; im Mai wird sein Elvino in Wien auf eine neue Verlobte (Nathalie Dessay) eifersüchtig sein; im Juni endlich wird er, nach einem zwischenzeitlichen Abstecher nach Japan, seine Rosina-Vesselina noch einmal erobern müssen: am Teatro alla Scala,

Foto: Decca / Universal

dessen Chef ihn als seinen Sohn betrachtet. „Vergiss nie“, so hat Maestro Muti gesagt, „dass du hier an der Scala geboren worden bist.“

Zwar hat er nicht an der Scala debütiert, dort aber inzwischen in acht Produktionen gesungen. In Mailand hat er auch ein Recital mit Arien und Szenen von Rossini aufgenommen – allerdings mit dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe

Keine Angst vorm Platten-Hören

Verdi unter Riccardo Chailly, der für Rossini, wie man seit der Aufnahme von „La Cenerentola“ mit Cecilia Bartoli weiß, ein wunderbar leichtes und doch nie zu lockeres Händchen hat.

Am Tag nach einer Aufführung von Rossinis „Italiana“ in Wien: Flórez absolviert das übliche Pensum von Interviews. Wenn man ihn fragt, ob Peru den neuen Pavarotti hervorgebracht habe, freut er sich zwar ob des Kompliments und bezeichnet Pavarotti und Alfredo Kraus als seine Vorbilder. Aber er fügt gleich hinzu, dass er selber sich völlig anders höre. „Nicht bei Aufführungen, sondern auf Bändern. So oft es ging, habe ich mich aufgenommen, beim Üben im Zimmer, bei der Einstudierung in Proberäumen und bei Aufführungen. Ich möchte meine Stimme so objektiv hören wie nur möglich, wie ein Zuschauer im Theater.“

Und wie hört er selber seine Stimme? Was würde er schreiben, wenn er über Juan Diego Flórez schreiben müsste? „Meine Stimme erwärmt sich während des Passaggio und blüht auf in der Höhe.

Sie hat die Elastizität für acrobatics. Sie hat auch dunklere und pathetische Farben, und die sind bei Rossini nicht weniger wichtig als die Agilität.“ Er singt, seine Stimme der Größe des holzgetäfelten Salons im Wiener Hotel Bristol anpassend, einige Phrasen aus Almavivas „Cessa di più resistere“ und sagt lächelnd, dass diese Zwanzig-Noten-pro-Sekunde-Passagen musikalisch eigentlich doch furchtbar simpel seien – wenn man sie nur etüdenhaft singe. „Technische Virtuosität ist Voraussetzung, aber sie ist nur das Mittel und nicht der Zweck“.

Der Zauber von Rossinis Musik werde erst spürbar, wenn sie bei der Aufführung „in gewisser Weise noch einmal komponiert wird“, wie es einst Fernando de Lucia getan hat. Natürlich kennt er die Aufnahmen von Carusos neapolitanischem Vorgänger, die Platten von Alessandro Bonci und Ferruccio Tagliavini; aber sicher weiß er, wie Gigli seine Mezza Voce gebildet und wie Nicolai Gedda seine Voix mixte eingesetzt hat. Er lächelt über jene, die sich angeblich nicht beeinflussen lassen wollen, um erst ihre „eigene künstlerische Persönlichkeit“ zu entwickeln. „Wie soll ich mich einschätzen, wenn ich die Meister nicht schätze? Oder wenn ich nichts weiß über die Sänger, für die die Rossini geschrieben hat?“

Und genau das war während der vergangenen achtzig Jahre das Problem, wann immer es um die Beurteilung von Tenören ging, die Rossini sangen: Wie haben die Sänger damals geklungen, bevor sie sich den völlig neuen Anforderungen Giuseppe Verdis stellen mussten? Der verzierte Stil setzt eine Technik der vokalen Produktion voraus, die nicht kompatibel ist mit der Musik des „compositore con il casco“ – des Komponisten mit dem Helm, wie Rossini über Verdi sagte. Es ist schlechthin unmöglich, „Di quella pira“ zu trompeten und dem High-Speed-Tempo des Rondos von „Cessa di più resistere“ mit seinen elaborierten Variationen gerecht zu werden. Verzierte Partien wurden in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts entweder für hohe Soprane oder Mezzos (Musicos) in „travesti“-Rollen geschrieben. Wagner hat sie in seinem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ als „weibliche Kastraten“ bezeichnet. Paradox? Nein, denn er hat nicht auf die geschlechtliche Ambiguität der



Foto: AKG

Fred Astaire in „Königliche Hochzeit“ (1951).

Kastraten oder der Diven hingewiesen, sondern darauf, dass in „Koloratur-Partien“ die stilistische Manier der Kastraten ihre Fortsetzung fand. Hingegen wurde der Tenor-Virtuose nach 1850 für die aktuelle Opern-Produktion nicht mehr gebraucht. Ein Blick in die Annalen der Scala zeigt, dass Rossinis Opern im ausgehenden 19. Jahrhundert – abgesehen vom „Barbiere“ – immer seltener gespielt wurden. Ins Repertoire der Met wurden sie erst gar nicht aufgenommen.

Zwar blieb die Partie des Conte Almaviva im Repertoire von Sängern wie Alessandro Bonci und Giuseppe Anselmi, und Fernando de Lucia hat aus ihr sogar eine bezaubernde Spezialität gemacht; vergebens aber sucht man im Platten-Repertoire aller nach 1850 geborenen italienischen Tenöre die hochfliegenden Partien des Rossini-Repertoires. Für Caruso,

Biographie

Gebohren am 13. Januar 1973 in Lima. Studium am Conservatorio Nacional de Lima und am Curtis Institute von Philadelphia. 1995 Besuch der Sommerkurse von Marilyn Horne in Santa Barbara. 1996 Debüt beim Rossini-Festival in Pesaro (Ernesto in „Ricciardo e Zoraide“), Einspringen für Bruce Ford als Corradino in „Matilde di Shabran“, Debüts beim Wexford-Festival (Meyerbeers „L'Etoile du Nord“ und Donizettis „Don Pasquale“) und an der Mailänder Scala (Glücks „Armide“). Seither Gastspiele an vielen europäischen und amerikanischen Bühnen, vor allem in Rossini-Partien.

Termine

16., 19., 22., 25., 28. März, 1. April
London (Covent Garden), La Sonnambula
11., 15., 19. April
New York (Met), Il Barbiere di Siviglia
4., 8., 13., 16. Mai
Wien (Staatsoper), La Sonnambula
20., 22., 24., 26., 28. Juni, 2., 3., 12., 16., 18. Juli
Mailand (Scala), Il Barbiere di Siviglia
27. und 29. August
Salzburger Festspiele, La Donna del Lago

Martinelli, Pertile, Merli, Gigli, Björling, del Monaco, di Stefano, Corelli, Bergonzi e tutti quanti wurde die Musik Rossinis stilistisch zu einer Fremdsprache. Und das bedeutet zugleich, dass diese weder technisch noch stimmlich in der Lage gewesen wären, die verzierten Partien zu singen.

Die wenigen, die sich daran anlässlich des einen oder anderen Revivals versuchten, kamen über ein Radebrechen nicht hinaus. Ein grausames Beispiel ist der Mitschnitt von Rossinis „Armida“, in der Maria Callas eine Lehrstunde im verzierten Gesang erteilt und ihre Partner dessen Grammatik verhunzen. Tenöre wie Cesare Valletti und Ugo Benelli konnten zwar in empfindsamen Kantilenen überzeugen, weniger aber in verzierten Passagen; und als Luigi Alva unter Claudio Abbado Partien wie Almaviva und Ramiro nach der kritischen Neuausgabe von Alberto Zedda singen musste, verfing er sich in den Auszierungen wie in einem Spinnennetz. Nicht anders erging es Francisco Araiza, der eigentlich eine ideale Stimme für Almaviva oder Idreno („Semiramide“) hatte. Wirklich singulär unter den modernen Tenören war – nach dem Urteil der Rossini-Autorität schlechthin: von Philip Gossett – der Amerikaner Rockwell Blake. Er bewältigte die weitesten Sprünge über ein Intervall von vierzehn Tönen, glitt geschmeidig durch Zwei-Oktaven-Passagen und konnte „vier separate Noten

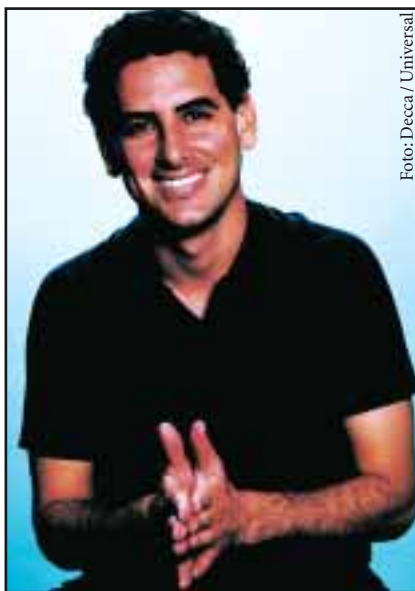


Foto: Decca / Universal

auf einen Schlag bei einem Metronom-Tempo von 142“ bilden. Hätte dieses einzigartige technische Können nur eine Entsprechung gefunden in der Schönheit der Stimme.

Rossinis Musik verlangt einen Ton, der mal dolce klingt und mal dolente, und sie verlangt eine Manier, die den ornamentalen Zauber, den rhythmischen Schwung, den sanften Charme, aber auch das sublime Pathos von Melodien zur Geltung bringt, die im tiefsinnigen Deutschland als flache Tändeleien verworfen worden sind (hoffentlich müssen diese lustfeindlichen Kritiker, wie Heinrich Heine drohte, im Him-

Aufnahme mit Cecilia B. gibt? Oder mit Vesselina Kasarova, mit der er schon für BMG eine sensationelle Aufnahme gemacht hat, nämlich das Duett Otello/Roderigo (Kasarova singt die Malibran-Version der Titelpartie)?

Über dreißig Partien hat Flórez bisher gesungen, aber keine von Mozart. Er gibt zu, dass er zum Beispiel den Ramiro in „La Cenerentola“ dem Ferrando in „Così fan tutte“ vorzieht. Eine Einladung der Covent Garden Opera London für Mozarts „Mitridate“ hat er ausgeschlagen, weil ihm die Rolle zu tief liegt. Verdi muss – von Fenton in „Falstaff“ abgesehen – noch warten. Ebenso Gounods Roméo, Massenet's Werther („das ist für einen dramatischen Tenor“) und die meisten französischen Partien – mit der Ausnahme von Tonio in Donizettis „La Fille du Régiment“: Da hat Flórez mit seinen neun hohen Cs dem Londoner Publikum einen „jour de fête“ beschert wie vor drei Jahrzehnten Big Pavarotti. Auf Elvino in „Son-nambula“ soll bald Arturo in „I Puritani“ folgen. Ja, auch das ominöse F, das Rubini bei der Uraufführung gesungen hat, wäre in seiner Reichweite. Beim „Warming-up“ ist er in der Scala in die vokalen Stratosphären aufgestiegen und hat das G über dem hohen C gesungen. Ob er es in der Aufführung macht, weiß er (noch) nicht: „Solche Töne und ihr Klang gehören längst nicht mehr zu unserer Erfahrungs-

welt, das Publikum müsste sich erst wieder daran gewöhnen.“

Eines der großen Probleme sieht er darin, dass „viele Operndirigenten nichts so wenig lieben wie Stimmen“.

Außerdem sei der Belcanto – der verzierte und der elegische Stil – mit den heutigen musikalischen Zeitvorstellungen nicht leicht zu vereinbaren, vor allem nicht mit einem metrischen Musizieren. Im lyrischen Abschnitt nach dem Maestoso-Beginn von Almavivas „Cessa“-Arie etwa müsse der Sänger Zeit zum Atmen haben – und der Puls der Empfindung müsse das Tempo bestimmen, nicht der Schlag des Dirigenten. „Wenn der Dirigent dem Sänger keine Zeit zum Phrasieren gibt – und mit Phrasieren meine ich: die Empfindung der Figur zum Leben zu bringen –, dann wird die Musik von Rossini oder Bellini nicht lebendig.“

CD-Hinweise

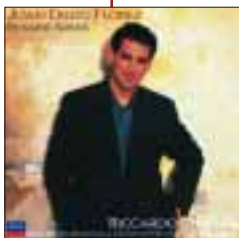
Rossini Arias (Semiramide, Otello, Il Barbiere di Siviglia, La gazza ladra, L'italiana in Algeri, Zelmira, La donna del lago, La Cenerentola); Orchestra Sinfonica e Coro di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly Decca/Universal CD 470 024-2

Rossini, La Cenerentola (Don Ramiro) Ganassi, de Candia, Praticò u. a., Teatro Comunale di Bologna, Rizzi Rossini Opera Festival 2 CD

Rossini, Semiramide (Idreno) Gruberova, Manca di Nissa, D'Arcangelo u. a., RSO Wien, Panni; Nightingale/Koch 3 CD 207013

Rossini Cantatas Vol. 2 Bartoli, Orchestra e coro filharmonico della Scala, Chailly; Decca/Universal CD 466 328-2

Rossini Duets (La Cenerentola, Otello, Armida); Kasarova RCA/BMG 74321 57131 2



„Viele Dirigenten lieben nichts weniger als Stimmen“

mel nur die Fugen von Bach hören).

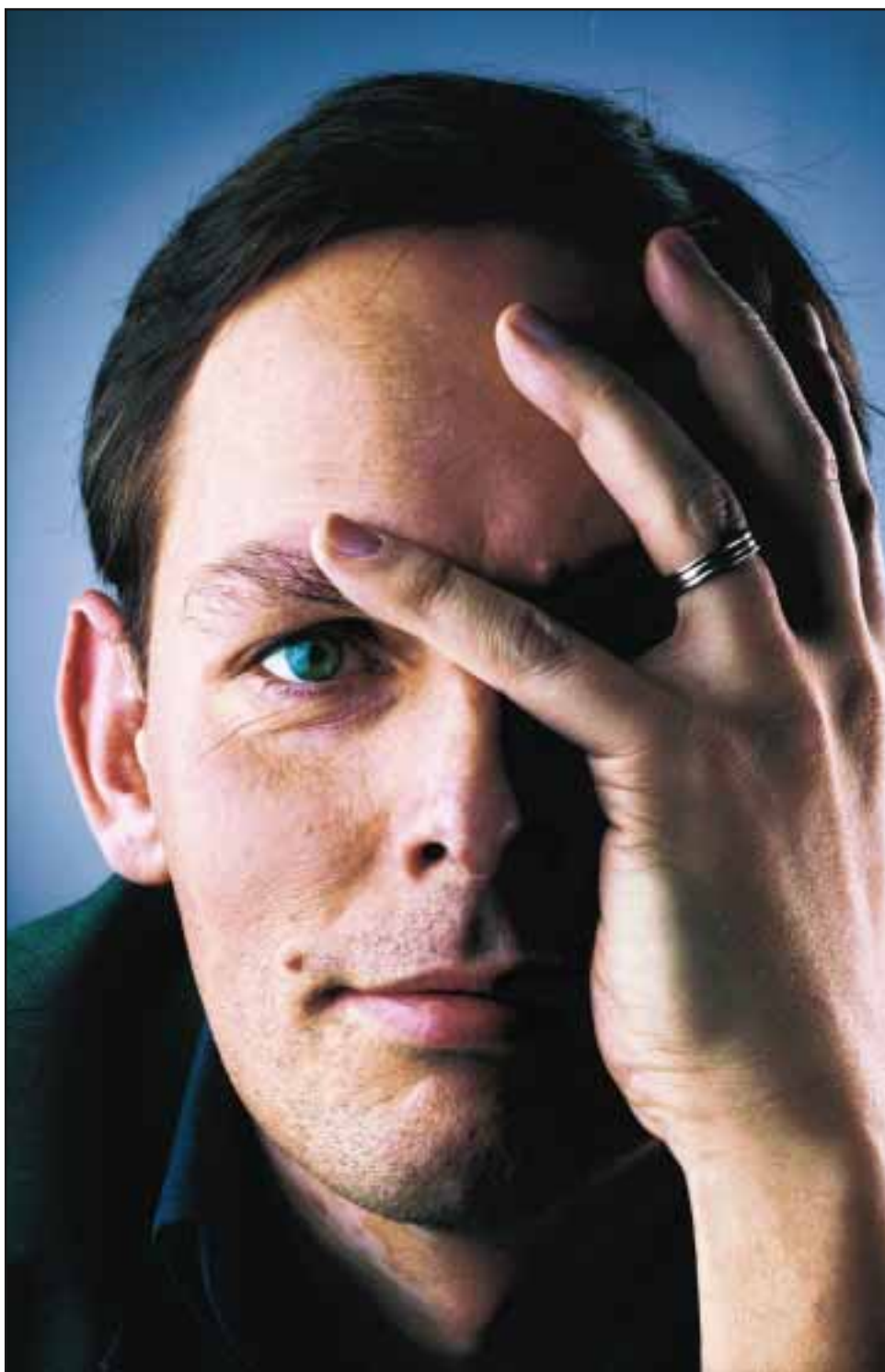
Da bei Rossini die Fioritura oder die Vokalise essentielles Mittel des Ausdrucks und nicht nur Dekor ist, kommt seine Musik nur zu sich in jener Anmut der Artistik, die, wie der Tanz von Fred Astaire, ohne die künstlerische Attitüde auskommt. Flórez' Singen ist nicht nur geläufig, es hat choreographische Eleganz. Fiorituren mit ihren vertrackten Variationen führt er mit der physischen Bewegungs-Intelligenz des Körper-Virtuosen aus. Selbst in der hohen und der höchsten Lage wird die Stimme nicht so steif wie bei einigen seiner Kollegen, sein Tenor klingt silbrig und doch seidig. Ob's bald eine

Die Liebe zum Hammerflügel

Im letzten Jahr veröffentlichte Celestial Harmonies zeitgleich zwei CDs von **Nikolaus Lahusen**. Und plötzlich stand der Pianist im Rampenlicht: als wunderbarer Schubert-Interpret und als Entdecker des litauischen Komponisten Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. Nun besuchte Nikolaus Lahusen die Burg Veynau und sprach mit Gregor Willmes über die Wurzeln und die Fortsetzung beider Projekte.

Der Hammerflügel ist aus dem Musikleben nicht mehr wegzudenken. Im Konzertsaal ist er zwar noch die Ausnahme, weil dort fast immer nur ein moderner Flügel steht. Doch was den CD-Markt angeht, haben Pianisten wie Paul Badura-Skoda oder Andreas Staier wesentlich dazu beigetragen, dass sich der Hammerflügel vom Exoten zum zwar älteren, aber fast schon wieder gleichberechtigten Bruder des schwarz lackierten Riesen entwickelt hat.

Nikolaus Lahusen greift je nach Repertoire auf beide Instrumente zurück. So legt er gerade die zweite CD mit Klaviermusik von Schubert auf dem Hammerflügel vor. Im Konzertsaal wiederum ist er nicht darauf festgelegt. „Ich hatte zuerst sogar die Idee, die B-Dur-Sonate einmal auf einem modernen Flügel und dann auf einem Hammerflügel aufzunehmen, um die Unterschiede aufzuzeigen“, sagt Lahusen. „Und den ersten Satz der ‚Gasteiner‘ kann ich im Konzertsaal wesentlich einfacher und überzeugender auf dem modernen Instrument darstellen. Die Musik hat schon diesen Beethovenschen Charakter, und das bekommt für mich auf dem Ham-



CD-Hinweise

Burgmüller, Klavierkonzert Nr. 1;
Schumann, Konzertstücke op. 92 und
op. 134; Philharmonisches Staatsorchester
Halle, Heribert Beissel
Koch-Schwann CD 3-1794-2

Ciurlionis, Sämtliche Werke für Klavier
Vol. 1: Präludien, Fugen u. a.

Celestial Harmonies/Naxos
CD 13184-2

Ciurlionis, Sämtliche
Werke für Klavier Vol. 2:

Präludien, Mazurken,
Walzer, Polkas u. a.
Celestial Harmonies/Naxos
CD 13185-2

Orff, Schulwerk Vol. 3: C.
Orff, Klavier-Übung (1934),
Bordunübungen; G. Orff,
Kleine Klavierstücke (1954);
mit Wilfried Hiller

Celestial Harmonies/Naxos
CD 13106-2

Shubert, 3 Klavierstücke
D 946, Sonate B-Dur D 960
Celestial Harmonies/Naxos
CD 13195-2

Neu

Shubert, 34 Valses sentimentales D 779,
Sonate D-Dur „Gasteiner“ D 850,
Ungarische Melodie D 817
Celestial Harmonies/Naxos CD 13221-2

merflügel eine andere Farbe. Die ganze Sonate wiederum ...“ Die ganze D-Dur-Sonate hat er nun auf jenem Hammerflügel von Conrad Graf aus dem Jahre 1835 verewigt, der schon seiner Schallplattenpreis-gekrönten Darstellung der B-Dur-Sonate eine ganz besondere Note verliehen hat. Denn mir ist kaum eine Schubert-CD bekannt, in der Interpretation und Instrument sich so überzeugend gegenseitig durchdringen wie in dieser.

Shubert und der Hammerflügel – dahinter verbirgt sich für Lahusen eine Liebesgeschichte. Als Lahusen erstmals Instrumente von Edwin Beunk kennen lernte, machte es Klick: „Ich sollte bei einer Kammermusik-Tour zwischendurch Klavierstücke von Haydn und Beethoven spielen. Als ich jedoch in Enschede die Flügel ausprobierte, war mir in diesem Moment klar, dass die Kombination von Schubert und diesen Hammerflügeln für mich ein einmaliges Erlebnis war.“

Rund zwei Jahre später gab er in der Bremer Glocke den ersten sehr erfolgreichen Soloabend auf dem Hammerflügel

mit Schuberts B-Dur-Sonate am Schluss. Danach wollte Lahusen die letzte Schubert-Sonate unbedingt auf dem historischen Instrument aufnehmen. Aber die Reaktion der meisten Produzenten war eindeutig: „Nein. Um Gottes willen. Bitte nicht der Hammerflügel. Ach, das will doch keiner hören.“ Nur einige kleinere Labels zeigten sich interessiert, „aber zu finanziellen Konditionen, die für mich uninteressant waren, weil ich als freischaffender Künstler immer noch das Gefühl habe, trotz aller Begeisterung auch von meiner Arbeit leben zu müssen“.

Nur bei Eckart Rahn, dem Chef des amerikanischen Labels Celestial Harmonies, fand Lahusen ein offenes Ohr: „Er hat wirklich gespürt, dass in meiner Penetranz etwas war, das zeigte, dass mich das wirklich unglaublich betrifft. Dann haben wir diese erste Schubert-CD gemacht. Und es hat mich wahnsinnig beglückt, dass diese Liebe, die ich zu diesem Instrument und dieser Musik habe, auch über ein Medium wie die CD vermittelbar ist.“

Ganz wichtig sind bei dem Hammerflügel von Conrad Graf neben dem unterschiedlichen Registerklang die vier Pedale, die dem Pianisten eine klangliche Flexibilität geben, die man besonders an Lahusens Interpretation der Valses sentimentales bewundern kann. Das rechte und das linke Pedal funktionieren im Prinzip wie bei modernen Instrumenten: Sie dämpfen den Klang etwas oder verlängern ihn. Besonders wichtig seien aber die beiden mittleren Pedale: „Die bewegen einen Filz, der sich zwischen den Hammer und die Saite schieben kann. Der Leder-

vorgesehen, auf dem auch Andreas Staier und viele andere meiner Kollegen Aufnahmen gemacht haben. Den hat Beunk dann aber abgegeben. Und ich bekam den Conrad Graf, welchen er bis dahin sehr ungern verliehen hatte, weil das ein sehr wertvolles Instrument ist.“ Es gebe von Graf nur relativ wenige Flügel, die so gut erhalten waren. „Da kommen sonst oft nur ein paar Holzfetzen an, aus denen er das Instrument erst wieder kreieren muss.“

Lahusen befürchtet allerdings, dass dieser Graf „nicht mehr lange für Aufnahmen zur Verfügung steht, weil er ins Museum geht. Man kann so ein Instrument auch nicht ständig nach München fahren und dort drei Tage platzieren. Die Aufnahmen sind dann weder für den Tonmeister noch für den Pianisten noch für den Stimmer ein Vergnügen. Weil das Instrument sehr sensibel ist und sich sehr oft verstimmt. So kann man den ersten Satz wunderbar auf einen Bogen spielen, aber plötzlich sind da ein Ges und ein B vollkommen verstimmt. Das muss rausgeschnitten werden. Und es muss nachgestimmt werden. Dann versucht man erneut, den großen Bogen zu finden. Das ist wahnsinnig aufreibend, was vor allem an der Zeit liegt, die der Stimmer braucht. Warten ist anstrengender als zu spielen.“

Der Hammerflügel hat Lahusens Verhältnis zur Interpretation ganz allgemein verändert. „Die Suche nach Klangfarben stand für mich früher hinter der Darstellung der Form. Heute ist sie für mich absolut gleichwertig. Der Moment, in dem ich den Hammerflügel kennen gelernt habe, war insofern wegweisend für meinen künstlerischen Lebensweg, als es mich heute auch auf dem modernen Flügel viel mehr reizt, verschiedene Klänge zu formen.“

Zurzeit ist Lahusen auf der Suche nach dem idealen Instrument für ein Schubert/Liszt-Programm. Einen sehr guten Erard habe er bereits ausprobiert. Aber auch ein neuer Fazioli komme in Frage: „Weil dieser einerseits einem Steinway ebenbürtig ist. Darüber hinaus besitzt er aber auch ein viertes Pedal. Zwar nicht mit der Filzverschiebung, aber mit einem sehr komplizierten System, bei dem sich sogar die ganze Tastatur ein bisschen nach unten bewegt, damit der Hammer die Saite anders trifft, so dass man die Möglichkeit zu einem größeren Registerwechsel hat.“

Vier Pedale sorgen für Abwechslung

kopf trifft so nicht direkt die Saite, sondern den Filz und dieser dann die Saite. Es gibt einen leichten, ziemlich dünnen Filz, der macht die erste Klangverschiebung, und einen dickeren Filz. Das klingt dann wirklich wie eine Harfe oder ein Zimbal, manchmal sogar wie ein Cembalo, so dass man kaum noch erkennt, dass es ein Hammerflügel ist.“

Der Conrad Graf-Hammerflügel war für Edwin Beunk wie für Nikolaus Lahusen ein Glücksfall: „Zunächst war für die Schubert-Aufnahme der Johann Fritz

Eckart Rahn hat Lahusen nicht nur auf das Schubert/Liszt-Programm gebracht, sondern ihn auch auf den litauischen Komponisten Mikalojus Konstantinas Ciurlionis (1875-1911) aufmerksam gemacht. „Rahn hatte eine Ausstellung mit Bildern von Ciurlionis gesehen und im Katalog gelesen, dass er ein großartiger Komponist gewesen sein soll. Er hat erfahren, dass es sehr viel Klaviermusik gegeben hat und Wilfried Hiller danach befragt.“

Der Komponist vermittelte den Kontakt zu Lahusen und fand im Archiv des

Ciurlionis: Künstler und Komponist

Bayerischen Rundfunks einen ganz frisch erschienenen Band mit Noten, die Landsbergis, der frühere Präsident Litauens, herausgegeben hatte. „Als ich die Noten damals bekam, habe ich ziemlich lange gezögert. Ich fand das sehr interessant, aber ich fühlte mich in dieser Welt noch ziemlich fremd.“ Erst im Laufe der Zeit hat Lahusen bemerkt, „wie faszinierend dieser Komponist ist“. Im Jahr 2000 schließlich – nach der ersten CD – reiste er nach Litauen zu Feierlichkeiten zu Ciurlionis' 125. Geburtstag, „und als ich in die Manuskripte sah, habe ich gemerkt, was für ein Potential sich dahinter verbirgt“.

Am Anfang sei Ciurlionis für ihn vor allem ein Komponist gewesen, „der sich in Richtung Schönberg bewegt. Und die Fugen erinnerten mich von der Konstruktion auch an Bach/ Busoni. Also habe ich diese auf der ersten CD auch sehr streng gespielt, aber auch die Variationen und die frühen Werke habe ich im Hinblick auf polyphone Schichten interpretiert, weil sich diese Polyphonie vom Anfangsstück bis zu den späten Werken durchgezogen hat. Das hat mich fasziniert.“ Allerdings versteht Lahusen nach der zweiten CD, die sich stärker mit frühen Werken von Ciurlionis beschäftigt, auch, warum Ciurlionis in Litauen etwas in die Salonecke gedrückt werde, nämlich weil die noch an Chopin orientierten Mazurken, Walzer und Polkas die populärere, die einfacher zu rezipierende Musik sei. „Aber die richtig starken Werke, die im Konzert unheimlich Eindruck machen, das sind seine späten Präludien. Die Präludien op. 33 etwa sind absolut erstklassige Musik.“

Ciurlionis, der in Warschau und Leipzig studierte, hat rund 170 Klavierwerke geschaffen. Doch länger als fünf Minuten sind wahrscheinlich nicht mehr als zehn. „Vielleicht auch 15“, meint Lahusen, „weil einige Fugen sehr langsam sind“. 170 Stücke in einer Gesamteinspielung abwechslungsreich zu präsentieren – das ist eine Herausforderung. Lahusen hat sich entschieden, die Stücke in kleinen Suiten zusammenzustellen. Ciurlionis selbst konnte die Probleme einer Gesamteinspielung natürlich nicht voraussehen. Er konnte sich wahrscheinlich kaum vorstellen, dass einmal mehrere seiner Stücke in einem Konzert am Stück gespielt würden. „Am Anfang, als er in Warschau studierte, hat er sicherlich noch gehofft, dass er ein Komponist wird wie jeder andere. Und er hat einige Werke in einer Art Eigenverlag herausgegeben. Das sind – glaube ich – die ersten vier Opus-Zahlen.“ Später, so Lahusen, habe er überhaupt keine Hoffnung mehr gehabt, dass irgend etwas herausgegeben, geschweige denn aufgeführt werde. „Er hat nur noch in eine Art Skizzenbücher notiert, die ich im letzten Jahr in Litauen gesehen habe. Was wirklich sehr erschütternd ist: Man blättert kleine Heftchen durch und erkennt, dass die Noten meistens bis zur Reprise reichen, weil er seine Präludien doch meistens sehr klassisch in ABA-Form geschrieben hat. Und wenn der A-Teil wiederholt werden muss, hat er abgebrochen.“ Da entstehe die Frage: „Soll man den A-Teil komplett wiederholen, soll man ihn kürzen? Es stehen kaum Zeichen in den Noten, am Anfang vielleicht eine Dynamik, dann vielleicht noch irgend etwas Herausragendes, wenn zum Beispiel ein großes Crescendo kommen soll.“ Auch zur Phrasierung finde man nur ganz wenig. „Das ist ein Komponist, der einem im Nachhinein unglaubliche Freiheiten gibt, wenn auch tragisch und unfreiwillig.“

Tragisch und unfreiwillig – diese Adjektive lassen sich auch auf den Pianisten selbst anwenden. So zwang ihn tragisch und unfreiwillig eine schwere Krankheit vor einiger Zeit, für ein Jahr das Konzertieren zu unterbrechen. Doch Lahusen zieht selbst daraus einen Gewinn: „Das war sehr wichtig für mich. Denn ich bin plötzlich aus den festgefahrenen Strukturen von Engagement, Üben, Konzert

herausgekommen und konnte überlegen: Was will ich eigentlich? Was ist mir wichtig? Ein Jahr Klavier zu spielen, nur weil ich Musik machen möchte, nicht weil ich morgen oder in zwei Wochen ein Konzert habe – das hat mir unglaublich die Augen geöffnet. So dass ich versuche, mich immer weiter von dem Stress zu befreien, den der Konzertalltag bringen kann. Das Wichtigste ist, dass ich an dem Abend, um den es geht, wirklich offen bin, um ein Werk durch mich hindurchströmen und zum Publikum kommen zu lassen.“ ■



Foto: Markus Biebricher

Biographie

Nikolaus Lahusen wurde 1960 in Bremen geboren, wuchs von 1962 bis 1975 in Mexiko auf, bevor die Familie nach Deutschland zurückkehrte. „Der Flügel gehört seit dem sechsten Lebensjahr in mein Leben, als mein Vater einen geerbten Weinberg verkaufte und sich einen alten Steinway dafür kaufte.“ Ersten Unterricht erhielt er vom Vater, später arbeitete er mit einem Jazz-Pianisten. Erst als er nach Deutschland zurückkehrte, „stürzte ich mich ganz ins Klavier“. Lahusen studierte bei Edith Picht-Axenfeld in Freiburg und bei Boris Bloch in Essen. Besonders wichtig sind ihm darüber hinaus die künstlerischen Begegnungen mit Christoph Eschenbach und Bruno Leonardo Gelber. Erste CDs nahm Lahusen für Aulos (Brahms, nicht mehr greifbar) und für Koch (Burgmüller und Schumann sowie Hummel, Letztere nicht mehr greifbar) auf. 1997 stellte er unter dem Titel „Brahms, der Fortschrittliche“ zyklisch das Klavierwerk von Brahms mit Werken der Zweiten Wiener Schule im Konzertsaal vor. Für Celestial Harmonies hat er mittlerweile vier CDs aufgenommen, weitere sind geplant.