

Der Pianist **Alexander Lonquich**

Im Herzen Romantiker

Den Zugang zum Zentrum zu finden, unter der Oberfläche einer zum Teil chaotischen Welt die zentralen Punkten ausfindig zu machen, dies ist für den Pianisten Alexander Lonquich die oberste Aufgabe eines jeden Kunschtchaffenden. Und so ist er, für den die romantische Lebenseinstellung nach wie vor von ungeheurer Aktualität ist, ständig auf der Suche nach Zentralpunkten. Sie sind für ihn ebenso bedeutsam wie der rituelle Zugang zur Musik, der seiner Meinung nach trotz aller neuen Präsentationsformen von Kunst – Happenings, Performances, Multimedia – erhalten bleiben muß: als ein Versammeln um ein Zentrum, als ein Erleben des Kultischen.



bouw Orchestra in der ‚Matthäus-Passion‘ gemacht hat. Es müßte mühelos gehen. Es ist auch unglaublich, wie bei Sandor Végh und der Camerata die Dinge automatisch in diese Richtung laufen, ohne daß er – glaube ich – das bewußt so machen will. Das Problem bei authentischen Aufführungen von Mozart-Konzerten ist wirklich der Klang eines Hammerflügels, der sehr dünn ist. Ich kann mir nicht vorstellen, wie das damals gelöst wurde. Faszinierend beim Originalklang ist besonders die Verantwortung des Einzelnen. Es ist nicht so, daß der Dirigent einen Impuls gibt, und das Orchester folgt dann, sondern das Orchester weiß wirklich, was es zu tun hat. Das ist eine ganz andere Beziehung, die sich in Zukunft da aufbauen wird. Das ist ganz verschieden von dem, was bisher gelaufen ist. Deshalb ist es auch so schwer, in ein großes Sinfonieorchester diesen Klang einzubringen. Man muß da zunächst einmal ziemlich lange bohren. Der Einzelne muß sich im Orchester wichtig fühlen – im richtigen Sinn“. Und das bedeutet für Alexander Lonquich nicht traditionsloses Streben nach Neuerungen, sondern eine homogene Verbindung der im Laufe unseres Jahrhunderts entstandenen Dirigiertradition mit den neuesten Erkenntnissen authentischen Musizierens. Postmoderne Integralität also, ganz im Sinne Jean Gebsters. „Ich glaube, daß man bestimmte Dinge aus den 40er und 50er Jahren wieder aufnehmen muß, wo alles sehr beseelt klang. Das ist das Interessante heute, daß man nach der Pionierarbeit wieder Dinge aufnimmt, die es in den 30er und 40er Jahren beispielsweise bei Bruno Walter gegeben hat, das mit dem Neuen zu verbinden. Das aber ist das Entscheidende bei San-

Es ist vor allem die Musik von Maurice Ravel, die den Pianisten Alexander Lonquich aufgrund ihrer Spannung zwischen präziser Planung und poetischer Grundstimmung fasziniert und die für ihn nach wie vor große Aktualität besitzt.

Seit mehr als zehn Jahren lebt Alexander Lonquich nun schon in Italien, zunächst in einem Haus direkt am Meer, jetzt in Florenz, also dort, wo man den Atem der Renaissance und damit der Antike noch in jeder Gasse, an jeder Piazza zu spüren vermeint. Für ihn, den eher etwas melancholischen, introvertierten Charakter ist das Leben unter der Sonne Italiens in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung: Als lebendige Verbindung zur Antike als einem wichtigen Zentralpunkt in seinem Leben zum einen, als Ausgleich für seine nordisch-depressive Grundhaltung zum anderen. „Das Leben in Italien“, so der Pianist, „hat mir eigentlich den Mut gegeben, offener zu sein, weniger verklemmt. Allerdings war der italienische Einfluß eher in der Vergangenheit bestimmend, im Moment bin ich

pianistisch mehr von Deutschland beeinflusst, bin ich eher auf der Suche nach dunkleren Farben. Was so schön ist im täglichen Leben in Florenz, ist morgens zu erwachen und den berühmten heiteren Himmel vor sich zu sehen. Es hatte zwar praktische Gründe, daß ich damals nach Italien ging, aber ich glaube schon, daß man immer wieder vom Unbewußten gesteuert wird. Ich habe sechs Jahre an der Küste gelebt, habe jeden Tag das Mittelmeer vor mir gesehen, das war ein archetypisches Bild.“

Bei keinem anderen Komponisten sieht Alexander Lonquich dieses Ideal einer Verbindung von Archetypen so mühelos realisiert wie bei Mozart. Ganz besonders wichtig aber scheint ihm in dessen Musik das kammermusikalische Element zu sein – auch in der Orchestermusik. Und so greift

Alexander Lonquich bisweilen selbst zum Taktstock und wird dirigentisch tätig: „Es hat damit angefangen, daß ich unglaublich unzufrieden war mit Dirigenten bei Mozart-Konzerten. Und zwar gar nicht mal so sehr wegen der Qualität, sondern einfach wegen der Beziehung zum Orchester, weil ich damals glaubte, daß da noch jemand zu viel mitspielt. Diese ständigen polyphonen Verschlingungen bei Mozart – das ist ein Spiel, wo alles drin ist: Heiterkeit, Traurigkeit, Dramatik. Und das zusammen ‚spielen‘, im wahrsten Sinne des Wortes, das kann man nur sehr schwer mit einem Dirigenten machen. Allein mit dem Orchester ist es viel einfacher. Es gibt nur ganz wenige Ausnahmen, wo der Dirigent mit dem Solisten und dem Orchester einen Dialog führt. Sandor Végh beispielsweise ist so eine Ausnahme. Die Arbeit mit ihm war eine

ganz große Erfahrung für mich. Auch in der Oper fehlt meist diese Durchdringung, daß Sänger und Orchester absolut gleich phrasieren. Ich habe noch nie eine „Zauberflöte“ gehört, die mich völlig zufriedengestellt hätte. Nach meinen ersten Versuchen als ‚Konzert‘-Dirigent habe ich Geschmack daran gefunden und auch erste Ausflüge in die klassische Sinfonik unternommen. Ich versuche, auch die Sinfonien so kammermusikalisch wie möglich zu machen, also dem Einzelnen mehr Verantwortung zu geben. Ich glaube, daß selbst die Beethoven-Konzerte noch große Kammermusik sind. Die frühen Konzerte vor allen Dingen, das erste kann man mühelos ohne Dirigenten spielen, das dritte geht auch gerade noch.“ Seine dirigentischen Ambitionen will der junge Pianist jedoch keinesfalls nur auf die klassische Sinfonik be-

schränkt wissen, seine Repertoire-Pläne für die Zukunft weisen deutlich in Richtung Romantik. Unter gar keinen Umständen, so schränkt er jedoch gleich wieder ein, will er den Dingen vorgreifen und zu früh etwas machen, dem er noch nicht gewachsen ist: „Das ist eine Sache, die müßte ganz natürlich kommen, da muß man reinwachsen.“

Mit der historischen Aufführungspraxis gedenkt sich Alexander Lonquich sowohl als Pianist als auch als Dirigent in naher Zukunft neues Terrain zu erobern. „Ich würde gerne, auch wenn man nicht auf historischen Instrumenten spielt, zumindest vieles von der authentischen Spielpraxis auf moderne Instrumente übertragen, wie es ja auch Harnoncourt mit dem Concertge-

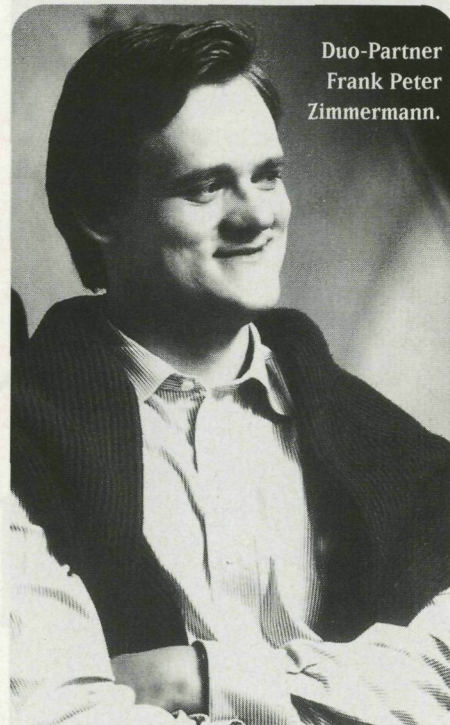
dor Végh: Was er tut, das entspricht natürlich seinem Charakter, das ist auch seine Tradition, und die ist gar nicht so weit weg von dem Ideal authentischen Musizierens. So wie auch – trotz aller Merkwürdigkeiten – die Casals-Aufnahmen der Brandenburgischen Konzerte in gewisser Weise viel näher am barocken Spielideal sind als zum Beispiel die Karl Richter-Aufnahmen. Weil sie einfach rhetorisch sind, das spricht. Also, man darf nicht wieder so ganz von vorne anfangen, das wäre völlig falsch. Man muß die Tradition mit einbeziehen.“

Die große Bedeutung, die der kammermusikalische Aspekt im musikalischen Bewußtsein von Alexander Lonquich einnimmt, findet ihren Wiederhall in seiner Diskographie: Zusammen mit Frank Peter Zimmermann hat er Mozarts Violin-

sonaten eingespielt, die in ihrer tiefen Kenntnis von der historischen Entwicklung dieser Gattung durchaus den Rang von Referenzaufnahmen beanspruchen können. „Wir haben die Stücke nach den Aufnahmen noch sehr oft gespielt, und da waren sie zum Teil schon wieder recht verschieden. Es hat sich etwas entwickelt. Wir haben später noch viel mehr improvisatorisch gearbeitet. Dies wurde vor allem durch die Live-Atmosphäre begünstigt. Wir haben unsere Zusammenarbeit eingestellt, zumindest jetzt für den Moment, es hat sich ein Kreis geschlossen. Aber es war auch sehr interessant, weil er als Geiger klanglich sehr stark in der Klassik verhaftet ist, und ich bin leicht Barock-orientiert. Das Interessante war, daß dabei immer sehr wenig gesprochen und viel musiziert wurde. Es mußte eigentlich immer auf Anhieb klappen. Es war auch auf dem Podium immer sehr spannend. Menschlich sind wir sehr verschieden, wir sind extreme Gegensätze, aber es gab Momente, die man wohl nie vergißt.“

Mehr Gewicht will Alexander Lonquich in diesem Jahr auf solistisches Musizieren und das Spielen in einem größeren Ensemble – im Quartett oder Quintett – legen. Eine Möglichkeit, diesen Wunsch in die Tat umzusetzen bietet ihm das International Musicians Seminar im englischen Cornwall, wohin er jedes Jahr pilgert. „Dort treffen sich etwa 30 bis 40 Musiker aus aller Welt und spielen zwei, drei Wochen zusammen, also so etwa, wie Lockenhaus am Anfang war. Und da arbeitet man auch genau so, wie ich mir das vorstelle: Man hat genug Zeit, ein Quintett zu erarbeiten, oder ein Trio, und am Ende der Woche entscheidet man, ob man es auf einem Konzert spielen will oder nicht. Das wichtigste ist die Probenarbeit. Es ist ein bißchen wie Schönbergs privatmusikalischer Verein. Ja, es ist wirklich eine Wohltat, das einmal im Jahr zu machen. Mein Ideal wäre sowieso, irgendwo auf dem Land einen Ort zu haben, wo man sich gelegentlich mal ein paar Tage zurückziehen könnte, einfach abschalten, um wieder in die Essenz einzudringen. Cornwall ist eine Art Festival, das mir sehr imponiert, das ist sehr isoliert, direkt am Meer, kaum Menschen, und man spielt dann in den Kirchen von Cornwall, geht vielleicht auch nach London hinterher...“

Darin zeigt sich das Bedürfnis von Alexander Lonquich, die Dinge reifen zu lassen. Für seine Lebens- und Karriereplanung war immer wichtig, nichts zu früh anzugehen. Und so kommt es, daß er sich selbst eher als Spätkind sieht. Zwar spielte er bereits als 14-jähriger das Schumann-Klavierkonzert und die Goldberg-Variationen, aber sich selbst als Wunderkind zu bezeichnen, davon ist der am 8.8.1960 in Trier geborene Pianist weit entfernt. Aus seiner heutigen Sicht der Dinge waren es eher nicht-pianistische Einflüsse, die seine Auffassung von Klavierspiel und Musik prägten. Dennoch ist es vor allem seiner Lehrerin Astrid



Duo-Partner
Frank Peter
Zimmermann.

Foto: EMI

Schmidt-Neuhaus, der Nichte des großen russischen Klaviervirtuosen und -pädagogen, zu danken, daß er mit der körperlich-ganzheitlichen Technik der russischen Schule in Berührung kam, der er sich noch am ehesten verpflichtet fühlt. Mit dem Ersten Preis des internationalen Casagrande-Klavierwettbewerbs in Terni fiel für den 16-jährigen Gewinner dann der Startschuß für seine internationale Karriere.

Neben seiner Konzerttätigkeit lehrt Alexander Lonquich heute an der Accademia Pianistica in Imola und an der Mozart Prag-Stiftung, die von Sandor Végh ins Leben gerufen wurde. „Mit meinen Schülern arbeite ich sehr stark am imaginativen Aspekt der Musik. Natürlich muß man sich mit Strukturen beschäftigen und zu ergründen versuchen, wie eine Komposition gemacht ist, was aber ganz wichtig ist, und was Stanislawski bereits in den 20er Jahren mit Schauspielern gemacht hat, ist dieses Einfühlen in eine Rolle. Und das fehlt in der Musik noch heute, dieses Identifizieren mit der Musik. Wenn ich beispielsweise einen Seufzer habe, sollte man sich sofort fragen: ‚Wo habe ich diesen Seufzer schon erlebt, und wann, und wie?‘. Dann wird da viel mehr in die Musik hineingetragen. Und dieses Aus-Bildern-leben, das hat nichts mit Programmusik zu tun. Ich glaube einfach, daß die Musik aus derselben Quelle kommt, wie alle anderen Künste. Das ist ein riesiges Labyrinth, man kann den Eingang überall finden.“ Alexander Lonquich sagt dies, und dabei scheinen seine Gedanken den Worten weit vorauszuweichen. Gleichzeitig aber macht er den Eindruck eines Menschen, der sehr bewußt, vielleicht sogar viel bewußter als viele andere die Gegenwart erlebt, der mit der

Präzision eines Seismographen die Vorgänge in seiner Umgebung wahrnimmt und registriert. Die Musik steht für ihn im Zentrum seines Lebens, und dennoch kann er sich Musik zu machen, ohne an Philosophie, Ästhetik zu denken, nicht vorstellen; er muß ständig rückkoppeln mit den Gegebenheiten seiner Gegenwart. Dies Verwurzelte in der Gegenwart, die Bezogenheit auf den Augenblick ist ein wesentlicher Aspekt seiner Ästhetik. „Es ist wichtig, daß man keine Musik im negativen Sinn als Museumsmusik spielt. Man muß sich immer fragen, bei Schubert, Mozart und auch seltener gespielter Musik: ‚Was sagt uns das heute und warum spiele ich das jetzt im Moment?‘ Und zwar nicht nur intellektuell, sondern existentiell. Ich glaube, daß man in jedem Komponisten etwas entdecken kann, was gerade uns heute betrifft. Als ich beispielsweise mit Schubert in Verbindung kam, da war ich 16, 17 Jahre alt. Es war die Zeit des Kalten Krieges, in den 80er Jahren. Die ganze Welt hatte Angst vor der Atombombe. Und dieser Pessimismus, dieser Fatalismus ist ja auch die Basis für die Musik Schuberts. Deshalb meine ich, daß man eine Schubert-Sonate heute am Rande des Schweigens spielen sollte. Dieses Akzeptieren-Müssen eines Schicksals, dem wir alle unterworfen sind, ist nach wie vor unheimlich aktuell und steht im Gegensatz zur heroischen Einstellung Beethovens. Mozarts d-Moll-Quintett oder sein c-Moll-Klavierkonzert beispielsweise, dieser Totentanz am Ende, das ist wirklich dieses: ‚Jo mei, was kann man machen?‘, dieses: ‚Ach du lieber Augustin!‘. Das begegnet einem ständig. Dieses resignative Lebensgefühl war fast noch mehr in Mode vor zehn Jahren, aber es wird trotzdem aktuell bleiben, denn es entspricht dem Zeitgeist, dem Zeitgefühl. Eigenartigerweise zeigt sich dieses viel passivere, erleidendere Verhältnis vor allem bei den Wiener Komponisten: bei Mozart, Schubert, Brahms – der ja auch sehr stark von Wien beeinflusst war –, aber auch bei Mahler und Berg. In gewisser Weise ist Beethoven weniger aktuell, denn er hat eine so unglaublich mutige, positive Art an Dinge heranzugehen, das ist fast abhanden gekommen im Moment. Ich glaube, das muß man sich wieder erkämpfen.“

Hört man Alexander Lonquichs Schubert-Interpretationen – beispielsweise die der A-Dur-Sonate D 959 –, so findet darin nicht nur Schuberts Ergebnis in ein unabänderliches Schicksal seine Darstellung, es zeigt sich dort auch ganz deutlich ein kämpferisches Element in der Herausarbeitung von Kontrasten, von präzise herausgemeißelten, marmornen Strukturen einerseits, und zarten, lyrisch duftenden Passagen andererseits. „Wenn man bei Schubert die Dynamik ganz genau anschaut, dann wird man feststellen, daß er viele – vielleicht 15, 18 Takte – reines pianissimo schreibt, ohne Crescendi. Und dann kommt plötzlich ein subito crescendo, das einen halben Takt dauert, und dann gibt's fortissimo. Das kann man natürlich beschönigen, das kann man aufweichen,

aber man kann das natürlich auch zeigen. Ich bin einfach ganz sicher, daß diese ganze extreme Dynamik bei Schubert einen Kampf bedeutet gegen etwas, das übermächtig ist, was fast zu groß ist – einen ohnmächtigen Kampf gegen das Schicksal, der eigentlich schon am Anfang verloren ist. Nehmen wir die A-Dur-Sonate, die ja fast wie eine Beethoven-Sonate anfängt, sie hält dann an, bleibt harmonisch offen, dann erst geht's los, dann kommt noch was anderes, und dann muß er wirklich weiterwandern, muß die ganze Landschaft durchwandern, und er weiß eigentlich schon, es gibt kein Ziel, und er dreht sich im Kreis. Es gibt bei Schubert eine langsame Metamorphose der Form, also keine Gegenüberstellung von Themen, sondern das gleiche Thema wird beispielsweise in transformierter Form als zweites Thema gebracht. Er kommt zu ganz eigenen Ergebnissen, schafft durch Wandern einen harmonischen Kreis. Er will, aber er kommt nirgends an, am Ende ist man wieder am Anfang, genau wie in der A-Dur-Sonate: Am Ende ist man wieder im ersten Takt. Ich glaube nicht, daß dies ein Ankunftspunkt ist.“ Natürlich braucht man deswegen die Süße in der Musik nicht zu vergessen. Das gehört dazu. Aber ich glaube nicht, daß es der Hauptaspekt ist.“

Mit einer ganz andersgearteten Emotionalität setzte sich Alexander Lonquich gemeinsam mit Frank Peter Zimmermann in den Werken von Ravel, Debussy, Auric und Milhaud auseinander: „Die französische Musik unterscheidet sich grundlegend vom Egozentrischen der deutschen Musik: In der deutschen Musik ist es mein ‚Ich‘, das sich



Foto: Roberto Masotti, EMI

Am liebsten unternimmt Alexander Lonquich in seinen Konzertprogrammen musikalische „Reisen“ – beispielsweise durch das Werk eines Komponisten – oder baut seine Recitals um ein Thema herum auf, das dramaturgischen Zusammenhalt garantiert.

DISCOGRAPHIE

Alexander Lonquich

Mozart, Rondos D-Dur KV 485 und a-Moll KV 511, Adagio KV 540, Menuett KV 355, Gigue KV 574, Fantasien c-Moll KV 396, d-Moll KV 397 und c-Moll KV 475, Adagio KV 356, Zwölf Variationen über Ah, vous dirai-je, Maman KV 265; (AD: 1990)
EMI CD 7 54247 2

Schubert, Klaviersonate A-Dur D 959, Moments musicaux D 780; (AD: 1993)
EMI CD 5 55129 2

Schumann, Intermezzi op. 4, Novelette op. 21 Nr. 8, Faschingsschwank aus Wien op. 26, Gesänge der Frühe op. 133; (AD: 1991)
EMI CD 7 54542 2

Debussy, Sonate für Violine und Klavier, **Janáček**, Sonate für Violine und Klavier, **Ravel**, Sonate für Violine und Klavier; Frank Peter Zimmermann (Violine); (AD: 1990)
EMI CD 7 54305 2

Auric, Sonate für Violine und Klavier, **Françaix**, Sonatine, **Milhaud**, Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 op. 40, **Poulenc**, Sonate für Violine und Klavier, **Satie**, Choses à droite et à gauche (sans lunettes); Frank Peter Zimmermann (Violine); (AD: 1991)
EMI CD 7 54541 2

Mozart, Die Sonaten für für Violine und Klavier; Frank Peter Zimmermann (Violine); (AD: 1987-1990)
EMI 4 CD 7 63994 2

ausdrückt, das erleidet und das agiert. Dagegen herrscht in französischer Musik eine gewisse Unbeweglichkeit, eine gewisse Passivität. Ich sehe beispielsweise Ravel unheimlich eisig. In ihm ist auch etwas sehr Unbewegliches, was aber auch sehr spanisch, baskisch ist. Es ist ein ganz kaltes Feuer, oder warmes Eis. Es ist jedenfalls eine unglaublich eisige Struktur mit einer wahnsinnigen Farbsensibilität. Es ist etwas Surreales, Surrealistisches. Ich finde es beispielsweise sehr schwer, Ravel auswendig zu lernen, wegen der asymmetrischen Strukturen, die aber ganz genau geplant sind. Das Konzert für die linke Hand zum Beispiel: Das ist ein perverses Spiel mit Rhythmen, Versachtelungen. Was mich wirklich daran fasziniert, ist die Härte, die existentielle Härte. Die Sensibilität bei Debussy ist ganz anders, auch beim späten Debussy, weil alles mehr strukturiert ist, viel mehr als in seinen frühen Werken. Aber nie hat man den Eindruck – wie bei der deutschen Musik – daß Debussy kämpft. Da ist es ganz anders. Denn selbst da, wo Schubert nicht kämpft, wo er auf Kampf verzichtet, ist es immer das leidende ‚Ich‘. Bei Debussy gibt es kein ‚Ich‘. Es gibt auch bei Ravel solche Momente, die sehr stark an die griechische Antike erinnern, also diese Idee, eine Maske zu tragen, und hinter der Maske, da ist alles möglich. Das hat mich immer sehr fasziniert, denn ich bin seit über zehn Jahren ständig in Italien und ganz stark in diesen Konflikt zwischen Mediterranem und Deutschem involviert.“

Alexander Lonquichs Pläne für neue Aufnahmeprojekte, die er gemeinsam mit EMI realisieren will, bewegen sich zwischen Schubert und Schumann. Vor allem Schumanns Zerrissenheit, die vielen Figuren in seiner Musik, das Schizophrene ist es, das nach Alexander Lonquichs Meinung für den heutigen Menschen, der durch die täglich erlebte Spaltung auf der Suche nach Einheit ist, noch unglaubliche Aktualität besitzt: „Und diese Suche nach Einheit äußert sich bei Schumann durch den verzweiferten Willen, zur klassischen Form zurückzukommen. Die ganze Sinfonik ist sehr strukturiert, fast schon wieder pedantisch gearbeitet und steht ganz im Gegensatz zu seiner Phantasie. Trotzdem gelingt es in dieser pedantischen Form der Phantasie immer wieder, durchzubrechen. Und dann diese obsessiven Rhythmen, die sich wiederholen, wo man das Gefühl hat, man muß sich an einem Rhythmus festhalten, um nicht zu fallen – was in seinen frühen Werken ganz selten vorkommt, da gibt es auch eher rezitativische, rhythmisch freie Dinge.“ Neben diesem aktuellen Aspekt ist es ein zutiefst romantisches Lebensgefühl, das Alexander Lonquichs Affinität zu den Werken Schuberts und Schumanns erklärt. Denn seiner Meinung nach ist die Romantik noch zu keinem Ende gekommen, wurde diese Epoche noch nicht zu Ende gedacht und zu Ende gefühlt.

Josef Manhart