

„Das Schloß“ in Berlin

fänger des Frankfurter Musikpreises, ist auch sein eigener Librettist. Er hat seinen neun Bildern in knapp dreieinhalb Stunden (bei einer Pause) Max Brods Dramatisierung zugrunde gelegt und sie mit Zitaten aus dem „Schloß“ und anderen Werken Kafkas ergänzt. Wie schon zuvor im „Lear“ (1978) und in „Troades“ (1986), den größten Erfolgen unter seinen bisherigen fünf Opern, zeigt sich Reimann auch diesmal wieder als virtuoser Beherrscher des musikdramatischen Genres: Wie er bereits von den ersten Takten an Klangräu-

den Instrumentation noch intensiviert wird. K. (gesungen von Wolfgang Schöne, der seine Rolle mit imponierender Ausdauer erfüllt), der Fremde, verkörpert musikalische Normalität. Neben ihm bringt Reimann Operntypen auf die Bühne, etwa den lyrischen Tenor in der Figur des Barnabas, ohne in Plattitüden abzugleiten. Mit den großen Intervallsprüngen ist die Partie der Wirtin Isoldé Elchlepp auf den Leib geschrieben. Vieles, was nicht mit Worten erklingt, sagt Reimann durch Musik, beispielsweise durch die Vokalisieren der Olga, einer Schwester des Barnabas. Anderes illustriert das Wort, etwa die fahlen Klänge in den höchsten Lagen des Orchesters während einer Liebesszene (ausdrucksvoll Adrianne Pieczonka), als der Darstellung von unendlicher Leere, wonach beim Auftauchen der beiden koboldhaften Gehilfen (mit darstellerischer Virtuosität: Bengt-Ola Morgny und Ralf Lukas) Reimann gekonnt in die musikalische Sprache des Komödiantischen wechselt.

Der Regisseur Willy Decker greift die verschlüsselte Kommunikation geradezu enthusiastisch auf. Selten erlebt man eine Personenführung, die sich so sehr am musikalischen Geschehen orientiert wie hier. Wolfgang Gussmann (Ausstattung) hat eine schwarze Bühne geschaffen, die durch einen von Bild zu Bild rotierenden bühnenhohen Zylinder auf der Drehscheibe beherrscht wird, in dessen Inneres kein Eindringen ist. Irgendwo dort liegt das Schloß, unerreichbar und nah zugleich. Vor dieser mit Schneeflocken besetzten Rundwand werden spärliche Utensilien plazierte, mal ein Tisch, mal ein Bett; in ihr befinden sich Türen, hinter denen die Bürokratie regiert. In dieser surrealistisch verfremdeten Bühnenwelt ist kein Platz für aktuelle Bezüge; mit ihrer ästhetisierenden, wenn nicht gar verharmlosend glatten Konzeption nehmen Decker und sein Ausstatter eine extreme Gegenposition zu Regisseuren wie John Dew oder Peter Sellars ein.

Die musikalische Leitung lag in den Händen von Michael Border, wie Decker und Gussmann gleichfalls ein Wunschkandidat des Komponisten. Noch nicht al-



Foto: Kranichphoto Berlin

Für die 42. Berliner Festwochen setzte der Komponist Aribert Reimann die literarische Vorlage von Kafkas „Schloß“ um. Der Fremde, K., (Wolfgang Schöne, links) in der surrealistisch verfremdeten Bühnenwelt von Wolfgang Gussmann.

Mit der Uraufführung von Aribert Reimanns Oper „Das Schloß“ nach Franz Kafkas unvollendetem Roman wurden die 42. Berliner Festwochen mit ungeahnt aktuellem Bezug eröffnet. „Sie sind nichts. Leider aber sind sie doch etwas, ein Fremder...“ Die Worte der Wirtin zu K. sind der Partitur als Motto vorangestellt. Der Fremdenhaß, der sich wieder einmal quer durch Deutschland zieht, ist das Thema dieser Literaturoper, einem Auftragswerk der deutschen Oper Berlin, dessen kompositorische Anfänge in die Wochen vor dem Fall der Mauer zurückreichen.

Reimann, der letztjährige Emp-

me als Symbolträger für Charakterisierungen errichtet, wie er mit bühnenwirksamen Kontrasten operiert und diese musikalisch in Rhythmik und Instrumentierung umsetzt, das erinnert im weitesten Sinne an die musikalische Charakterisierungskunst eines Richard Strauss. Und Reimann orientiert sich immer am Tonfall des gesprochenen Wortes, für ihn hat die Textverständlichkeit den Vorrang, trotz aller kontrapunktischen Verästelungen des rhythmisch vertrackten und dennoch so ungekünstelt klingenden Orchestersatzes. Jeder Protagonist besitzt einen eigenen Tonfall, der durch wiederkehrende Details der begleiten-

les schien am Premierenabend perfekt abzulaufen, etwa daß zweimal die Zwischenmusiken in einer von Reimann nicht notierten Generalpause endeten. Aber so etwas läßt sich sicher seitens der Bühnentechnik (sollte es deren Schuld gewesen sein) noch in den Griff bekommen. Eine Schallplattenaufnahme ist bis jetzt noch nicht vorgesehen, die nächsten Inszenierungen des in Berlin überaus freundlich aufgenommenen Werks stehen indes schon fest: Duisburg/Düsseldorf (Deutsche Oper am Rhein), Bern und Hannover. *Martin Elste*

Zappas „Der gelbe Hai“

Von einem, der auszog, die Hörer das Fürchten zu lehren: Zappa, Tod und Teufel. War der Altmeister des schlechten Geschmacks und deftig platzierten Schocks einst anarchistisch albernd als Chef-Aufwiegler der „Mothers of Invention“ auf Tour, so greift er nun als Geschäftsmann und Multimillionär nach den Sternen der E-Musik. Rockmusik titulierte er neuerdings als „großen Betrug“ und beteuert, bis er 20 geworden sei, nur Kammermusik

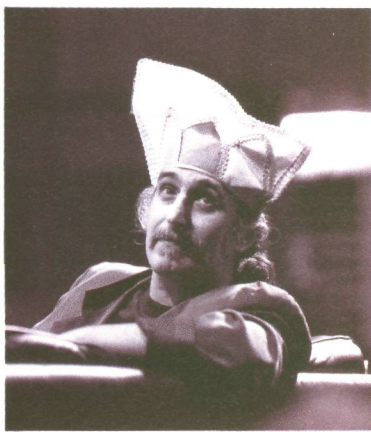


Foto: Hans Jörg Michel

geschrieben zu haben. Dann gibt es da noch die Platte „Boulez conducts Zappa“ (eine Art Weihe in Sachen Neuer Musik) und nun den neuesten Coup: Das „Ensemble Modern“ spielte im Rahmen der „Frankfurt Feste“ Ende September siebzehn kurze Zappa-Stücke, genannt „The Yellow Shark“.

Irgendwann einmal hat ein anonym Fan einen gelben Hai aus einem Surfbrett geschnitzt und das Kunst-Vieh Zappa vor die Tür gestellt. Daher der Konzert-Titel, der das Programm allerdings völlig unberührt läßt. Zu hören bekommt man in locker-launiger Abfolge drei Musik-Kategorien: Witziges, Studien in der Copland-Nachfolge und atonale Höhenflüge.

Die Witze dirigiert der Meister – heißumjubelt – selbst: den „G-Spot Tornado“ (dazu tanzt akrobatisch und etwas einfallslos ein Paar vom kanadischen „La La La Human Steps“-Ballett: Frau erledigt Mann), ein Obdachlosen-Memorial („Food Gathering in Post-Industrial America“) und die Verwitzelung des US-Einreise-Formulars („Welcome to the

United States“). Zappa fungiert hier als Heimat-Müder beim sarkastisch-kabarettistischen Showdown. Der Rest des Programms ist Dirigent Peter Rundel und dem „Ensemble Modern“ überlassen, und die bleiben nichts schuldig, alles stimmt: Brillant-selbstverständliche Musikalität, unschlagbar virtuos, klangsinnlich, elegant. Zappa wandert durch die Stile, sägt witzig am Tango („Be Bop Tango“), denkt Ives und Copland weiter („Dog/Meat“, „Outrage at Valdez“), und in seinen stärksten und radikalsten Stücken, fern vom Festland Tonalität, klingt die gewagtere Moderne an, bis hin zu Xenakis („Times Beach II“).

Geniale Überraschungen gibt es allerdings nicht, und doch bleibt Zappa in seinem Streifzug durch die Stile ganz er selbst: un-amerikanisch unsentimental, rau, handwerklich solide, und nie und nimmer angekränkelt vom postmodernen Jammer- und Einfallslos-Stil à la John Zorn, Sculthorpe und Kollegen.

Kunst steckt da zweifellos drin, und das Publikum – eine Mischung aus eingefleischten Zappa-Jüngern und soliden Konzertgängern – jubelte, jubelte, jubelte. Ein Großteil des Jubels geht natürlich ans „Ensemble Modern“ (wo hört man Neues schon so genial gespielt?), das mit würdigem Humor in einer von PR-Rummel gefährdeten Unternehmung nichts weiter als Musik machte: Triumph, Triumph, der Sieg ist mein.

Reinhard J. Brembeck

Das „ART Projekt“ in München

Irgendetwas müßte da doch dran sein, wenn das große deutsche Nachrichten-Magazin ein bevorstehendes Musikfestival nicht bloß einer kurzen Notiz für würdig befindet, sondern es als „Sensation im Musikgeschäft“ titulierte, wenn eine große deutsche Illustrierte den „Besessenen, der das Unmögliche geschafft hat“ nach Dorian-Gray-Manier in Bild (und Wort)

porträtiert. Drei Jahre will der 28jährige Konzertveranstalter Franz Abraham, Ex-Philosophiestudent und Ex-Nachwuchsrennfahrer, an der Verwirklichung seines „Jugendtraumes“ gearbeitet haben. Ziel des in München veranstalteten „ART Projekt '92“ war es, „Klassik, Jazz, Rock und andere Musikformen gleichberechtigt zu behandeln“. Aber nicht nur die Gren-

zen zwischen E- und U-Musik sollten, zeitgeistelnd, zu Falle gebracht werden. Die sieben als „Künstlerische Leiter“ berufenen Musikerpersönlichkeiten hätten gar mit den von ihnen zusammengestellten Programmen eine „sehr persönliche Antwort auf die Frage 'Was ist Musik?' zu geben.

Zweifelsohne ein interessanter Grundgedanke, den Abraham

Beim ersten Münchener Art Projekt trafen so unterschiedliche musikalische Persönlichkeiten wie der Violinist Gidon Kremer, der Free Jazzler Ornette Coleman und der Komponist Philip Glass (oben) aufeinander. Die als Highlight angekündigte Welturaufführung von Glass' neuem Stück „The Low Symphony“ entpuppte sich jedoch schnell als Enttäuschung.

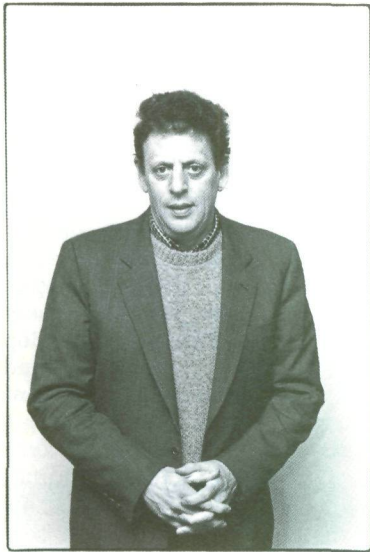


Foto: Peter Pettsch

sich mit Vorschußlorbeeren von einer das Projekt unterstützenden, großen süddeutschen Zeitung versehen und mit einigen, gleich zu Werbezwecken herangezogenen Kurzstatements namhafter Künstler belobhudeln ließ. Hin und her gerissen zwischen intellektuellem Anspruch und offensivem Marketing mußte aber so manches der großangekündigten Ziele des „ART Projekts“ auf der Strecke bleiben. Dem Besucher blieb nichts anderes übrig, als die über 40 Veranstaltungen des zehntägigen Spektakels als lauter Einzelergebnisse zu betrachten. Gidon Kremer unterbrach für das „ART Projekt“ ein „Ruhejahr“ und stellte unter dem Motto „Post Silentium“ Stücke und Interpreten für die Werke von vier Komponisten zusammen: Philip Glass, Luigi Nono, Sofia Gubaidulina und Arvo Pärt. Neben musikalischen Weggenossen wie Tatiana Grindenko, David Geringas, Thomas Demenga oder der Deutschen Kammerphilharmonie unter Dennis Russell Davies brachte Kremer unbekanntere und/oder jüngere Interpreten mit: Elsbeth Moser interpretierte auf dem Bayan (einem russischen Knopfakkordeon) Werke Sofia Gubaidulinas; die Sopranistin Anna Marie Pammer sang so unterschiedliche Stücke wie Arvo Pärts „Es sangen vor langen Jahren“ oder Luigi Nonos sozialkritische Tonbandkomposition „La fabbrica illuminata“. Kremer selbst spielte u.a. Philip Glass' Violinkonzert. Eine Woche vor

seinem Münchener Auftritt hatte Glass bei den Frankfurt Festen jene in Zusammenarbeit mit Robert Wilson entstandene Inszenierung seines Opernerstlings „Einstein on the Beach“ vorgestellt. In München beim „ART Projekt'92“ nutzte er die Gelegenheit, um Künstler des gerade von ihm gegründeten Schallplattenlabels „Point Music“ vorzustellen. Der junge Komponist John Moran bot Häppchen aus drei seiner Opern, Uakti gab Kostproben ihrer Mixtur von brasilianischer Musik und Modern Jazz. Als Highlight angekündigt war die Welturaufführung der neuesten Komposition des einstigen Minimalismus-Vorreiters: „The Low Symphony“ basiert auf Themen aus dem von Brian Eno und David Bowie 1976 produzierten Pop-Album „Low“. Anfangs war man erstaunt: Das klang ganz und gar nicht nach Glass, sondern eher nach Copland oder Ives. Verglichen mit seinen bekannten Stücken ist in „The Low Symphony“ vieles von dem Drive, von der pulsierenden Urbanität seiner Musik abhanden gekommen, so daß das Werk eher einen lauen Eindruck hinterließ.

Paul Hillier stellte sein neues „Theatre of Voices“-Projekt vor. Einiges davon waren Umarbeitungen von Stücken, die schon zum Repertoire des Hilliard Ensembles gehörten: ein Conductus von Perotin oder mittelalterliche englische Anonyma, die Hillier nunmehr ganz solistisch oder in Begleitung des Ensembles Alcatraz vortrug. Mit von der Partie auch der Organist Christopher

Bowers-Broadbent und eine weitere ausgezeichnete Sopranistin: Susan Narocki. Mit Hilliers Lesung von John Cages „Empty Words (Part 1)“ zu mitternächtlicher Stunde des fünften „ART Projekt“-Tages war dann doch eine Grenze des grenzenlos beabsichtigten Festivals offenkundig.

Der zweite Teil wurde bestritten von Kultfiguren der New Yorker Jazz-Szene wie John Zorn und Arto Lindsay, von den Rock-Musik-Veteranen John Cale und Lou Reed, sowie vom Vater des Free-Jazz, Ornette Coleman. Die brachten ihrerseits auch wieder hierzulande weniger bekannte Künstler mit. Gespannt erwartete man auch den Auftritt von Laurie Anderson – und war davon enttäuscht. Daß dieser zweite Teil des „ART Projekts“ dennoch einen etwas besseren Eindruck hinterließ, liegt nicht zuletzt daran, daß er dieser Art der Festival-Organisation wohl eher entsprach – oder daran, daß „U-Musik“ ohnehin unkritischer betrachtet wird. „Raus aus den Schubladen“ (SZ) kommt man – trotz aller Beteuerungen und schöner Konzepte – in den Niederungen des real existierenden Konzertbetriebs und seiner Marktmechanismen eben doch nicht so leicht. Da hätte schon heftiger an den Institutionen „Konzert“ und „Festival“ gerüttelt werden müssen, als es mit einer wirklich minimalen Diskussion über Minimal Music und Freilicht-Kino mit verschiedenen Musikfilmen beim „ART Projekt“ der Fall war. Von Sensationen weit entfernt.

Werner Bleisteiner

Wende mit Höhepunkten und Altlasten

Es waren die ersten Salzburger Festspiele, für die das neue Direktorium in den künstlerischen und wirtschaftlichen Hauptbelangen bürgen mußte und am Ende mit einiger Genugtuung auch bür-

gen konnte. Präsident Heinrich Wiesmüller, der unauffällige Bankier, hat sich zu einem Grundsatz-Moderator entwickelt. Gérard Mortier ist es gelungen, einem guten Teil der von ihm seit Dienstantritt in Umlauf

gebrachten (Europa-)Visionen programmatische Wirklichkeit zu verleihen. Auf dem Konzertssektor sind – dank der Um- und Übersicht von Hans Landesmann – einige Leitlinien und Schwerpunkte mit didaktisch-sinngebenden Wechselbeziehungen zum Musiktheater herausgearbeitet worden. Und Peter Stein, der dem Schauspiel neuen Schwung zu verleihen hatte, darf mit dem Erreichten im großen und ganzen zufrieden sein („Julius Caesar“). Die Festspiele sind in und um Salzburg wieder ein kontroverses Thema. Freilich nicht nur, wie in den letzten Jahren der Karajan-Ära, im Hinblick auf Führungsstrukturen, intern und extern ausgetragene Machtkämpfe und künstlerische Ausgrenzungspolitik. Die zeitgenössische Musik, die Präsenz bedeutender, aber für Salzburg bislang nicht tragbarer Interpreten wie Harnoncourt zeigt deutlich, daß man sich vom schicken Einerlei der konzertanten Industrie-Dienstleistung etwas absetzen vermag, auch wenn – wie Mortier es ein wenig fadenscheinig beklagt – ein Büstenhalter im Schaufenster nach wie vor nicht ohne ein Studer- oder Muti-Portrait begutachtet werden kann. Die Innenstadt ist tatsächlich ein Büro- und Werbezentrum von

Polygram und Co. Und auf dem Heckfenster der städtischen Busse heißt die DG ihre Künstler willkommen. Daß es der betreffenden Firma prompt gelang, ihr hochproblematisches Pianisten-Findelkind Ugorski für den erkrankten Weissenberg zu platzieren, spricht einstweilen ebenso wenig für Mortiers Anti-Mafia-Kompetenz wie eine Programmheft-Dramaturgie, die es mitunter nicht fertigbringt, den (unvollständig abgedruckten) Werken mehr zuzuordnen als nur eine Inseraten-Seite. So geschehen anlässlich des Klavierabends von Maurizio Pollini, dessen brennend-präzise Wiedergabe der Zweiten Sonate von Boulez zu den eindrucksvollsten Passagen dieses Salzburger Sommers gehörte.

Zwei programmatische Hauptschienen waren für diese fünf, mit Terminen bis zur Erschöpfung vollgestopften Wochen gelegt worden. Eine quer durch die französische Literatur mit Messiaens kapitalen „franziskanschen Szenen“ gleichsam als sakralen Kopfbahnhof und mit Pierre Boulez in einer Serie von Konzerten des Pariser „Ensemble Inter Contemporain“, des Los Angeles Philharmonic Orchestra und der Wiener Philharmoniker als dirigentischem und komposi-

torischem Zugführer „in residence“. Die andere führte zu den Eigentümlichkeiten des tschechischen Komponisten Leoš Janáček, dessen Oper „Aus einem Totenhaus“ in der sehr, sehr gepflegten Inszenierung von Klaus Michael Grüber einer fein verdüsterten „Jenufa“ gleichkam – von Claudio Abbado und den Wiener Philharmonikern in dieser Weise mitgetragen und letzten Endes im leidvollen Kern nur ungenügend getroffen. Wie viel mehr an Schmerz, an Dulden und (rund sechs Stunden!) hinausgezögerter Gnade strahlte da Peter Sellars' modernistisch-medial aufgezogene „Franziskus“-Reportage auf ein zweifellos verstörtes, aber doch vielfach tief getroffenes Publikum ab. Sellars schien die im Text verbürgte Leidensbereitschaft des Heiligen experimentell auch auf den Zuschauer anwenden zu wollen – mit einem monströsen Aufbau von aktualisierend gespeisten Fernsehmonitoren und einer riesigen Neonleuchtwand (Bühnenbild: Georges Tsypin), mit dem man, je nach Laune und Denkungsart, die Allgegenwart des Bedrohenden oder auch nur den Versuch erblicken konnte, diesen Sakral-Grünen, monumentalen „Jedermann“ in unsere Zeit zu transferieren. José van Dam in der Titelpartie und Dawn Upshaw als „singender Engel“ ragten aus einer insgesamt modellhaften Ensembleleistung heraus. In diesem Stück hatte das Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen die stärkste Phase im Verlauf seiner Festspielpräsenz. Salonen als „Kaiserwalzer“- und Mahler-Dirigent (Nr. 4) ließ empfindliche Fehleinschätzungen dieser Musiksprachen erkennen – im Unterschied zu Simon Rattle, der mit den Birmingham-Sinfonikern Mahlers rekonstruierte „Zehnte“ gleichsam mit dem Siegel der Echtheit zu versehen verstand.

Nicht weniger dicht und plausibel in allen musikalischen und szenischen Akzentsetzungen fiel die neue „Salome“ in der Inszenierung von Luc Bondy und unter der Leitung von Christoph von Dohnányi aus. Mit hervorragenden, dabei keineswegs übermäßig berühmten Sängern wurde eine düstere Familiensaga auf

Vor Fernsehmonitoren und einer riesigen Neonleuchtwand inszenierte Peter Sellars Olivier Messiaens „Saint François d'Assise“. José van Dam als Franziskus und Dawn Upshaw als Engel boten glänzende Leistungen. Esa-Pekka Salonen dirigierte den Arnold Schönberg Chor und das Los Angeles Philharmonic Orchestra.



Foto: Salzburger Festspiele/Abisag Tiltmann

die von Erich Wonder eingedunkelte Bühne gezerrt. Dohnányi ließ die Wiener krachen und toben. Der Aktionsspielraum des Herrscherpaares (Hanna Schwarz, Kenneth Riegel) war deutlich erweitert und auf die unzensierte Schamlosigkeit der Salome (Catherine Malfitano) zugeschnitten, die ihren Tanz als bewegte Verwerflichkeit anlegen durfte und mit respektablen stimmlichen Mitteln ihre sinnverwirrte Unnachgiebigkeit ausleben konnte.

Die „Titus“-Novität stand, wie in den Tageszeitungen genüßlich ausgebadet, unter dem unglücklichen Stern von Meinungsvielfalt ohne Kompromißbereitschaft. Riccardo Muti war kurz vor der Premiere aus dem eisig-symbolgeladenen Herrmann-Unternehmen ausgestiegen. Musikalische Dejustierung durch Regie-Beharren lauteten, grob zusammengefaßt, seine Vorwürfe an die Brüsseler Salzburg-Dependance. Er, der in Salzburg noch mit der dürftigen Brenner-

Version gut leben konnte, zeigte nun Flagge. Aber es dürfte nicht nur diese „Titus-Geometrie“ gewesen sein, die ihm die Lust und den Raum zum Atmen zu nehmen drohte. Muti ist in Salzburg ja als Nachfolger Karajans angetreten, als Primus unter möglichst wenigen „pares“. Diese Rechnung dürfte aber mit Mortier und unter den insgesamt neuen Voraussetzungen nicht ganz aufgehen. Immerhin: das Haus im Grünland nahe dem karajanschen Anwesen steht bereits ...

Mit diesem „Titus“, den der pfiffige, risikobereite Gustav Kuhn übernahm und mit zunehmender Sicherheit auch über die Zeit brachte, sind aber nicht nur die Altlasten der Festspiele, sondern auch mögliche neue Probleme angesprochen. Mortiers enges, entschieden enges Verhältnis zu den Herrmanns und zu Sylvain Cambreling, der eine vehement durchschnittliche Matinee mit dem erlahmenden Mozarteum-Orchester absolvierte, eröffnet eine neue Perspektive von

Freunderlwirtschaft. Die altbewährte „Finta“ wurde wieder aufgewärmt, und im kommenden Jahr soll Cambreling einen „Lucio Silla“ dirigieren (allerdings mit Peter Mussbach als Regisseur). Hier wäre vielleicht ein wenig abzubremesen im Sinne eines Qualitätsempfindens, das im Konzertbereich auch dürftige Darbietungen wie Bruno Caninos Janáček-Spiel oder die recht bläßlichen Trio-Verlautbarungen der Formation A. Schiff-Shiokawa-Pergamenschikow zu registrieren bereit ist. Daß die Gastkonzerte der St. Petersburger Philharmoniker (Jansons) und des Cleveland Orchestra, soweit ich sie hören konnte, nicht an die besten Leistungen der Wiener (Dvořák-Konzert mit Yo-Yo Ma) und der Berliner (Debussy, Ravel unter Abbado) herankamen, schien ein Publikum zu bestätigen, das sich gerade in Salzburg ganz auf diese beiden philharmonischen Metropolen eingerichtet hat.

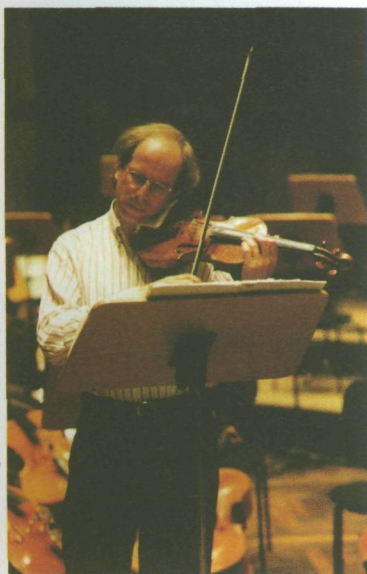
Peter Cossé

Auf den Spuren eines Vergessenen

Wieder ist Gidon Kremer fündig geworden. Stets auf der Suche nach Repertoire-Novitäten, stieß er im Londoner Verlagshaus Boosey und Hawkes auf ein kurzes Duo für Flöte und Violine mit dem Titel „La flute à travers le violon“. Ein Fund, der nicht ohne Folgen blieb. Denn bereits im selben Jahr, beim Lockenhaus-Festival 1988, führten Irena Grafenauer und Gidon Kremer das zwar leichtgewichtige, aber inspiriert originelle Stück mit großem Erfolg auf (zu hören in der Lockenhaus Collection, Vol. 8, Philips CD 434 039-2). Arthur Lourié, der Name des Komponisten, war Interpreten und Hörern gleichermaßen unbekannt. Was verbarg sich hinter diesem Namen, dem viele Musiklexika nicht eine Zeile widmen? Ein Komponist, der so niveauvoll schreiben konnte, mußte noch

Bedeutenderes hinterlassen haben. Louriés musikalisches Erbe wiederzubeleben und dem vergessenen Komponisten posthum Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wurde zu Kremers persönlichem Anliegen. Er forschte in Bibliotheken und Archiven, sichtete den Nachlaß, studierte Tagebücher, hörte private Tonaufnahmen und befragte Personen, die Lourié noch persönlich gekannt haben. Der 100. Geburtstag des Komponisten bot schließlich den geeigneten Anlaß, das vorläufige Ergebnis dieser Recherchen einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. In Franz Xaver Ohnesorg, dem Direktor der Kölner Philharmonie, fand Kremer einen Verbündeten: Ende Juni wurde der Konzertsaal am Rhein zum Schauplatz eines würdigen Lourié-Portraits, eines von der „Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nord-

rhein-Westfalen“ großzügig unterstützten Festivals mit Konzerten und einer Ausstellung im Foyer. Hier hatte das Publikum auch die Möglichkeit, einen höchst informativen Dokumentarfilm zu sehen, den Kremer zusammen mit Eline Flipse und dem holländischen Fernsehen drehte – Schlaglichter auf die Biographie eines Außenseiters, auf ein von Tragik überschattetes Künstlerleben. Arthur Lourié, der sich aus Verehrung für van Gogh mit zweitem Vornamen Vincent nannte, wurde am 14. Mai 1892 in St. Petersburg geboren. Er studierte von 1909 bis 1916 am dortigen Konservatorium und nahm zusätzlich Kompositionsunterricht bei Glasunow. Er beherrschte das Klavier virtuos, Prokofieff vergleichbar, begeisterte sich für die Ideen der Revolution ebenso wie für moderne Malerei, Literatur



Gidon Kremer ist die Wiederentdeckung eines Vergessenen zu verdanken: Der Komponist Arthur Lourie galt als prägende Gestalt der St. Petersburger Futuristen und emigrierte später über Berlin und Paris in die USA. Dort starb er 1966, von der Musikwelt völlig unbeachtet.

und Philosophie. Wichtige Anregungen empfing er von Busoni, vor allem aber von Debussy, der besonders aus den frühen Werken spricht. Eine prägende Gestalt war Lourié in den Kreisen der Petersburger Futuristen. Der Zeit voraus, auf der Suche nach radikal neuen Lösungen, experimentierte er in jungen Jahren mit Vierteltönen und einem eigenen Tonsatzsystem, das zwölftönige und nichtzwölftönige Komplexe gegenüberstellt. Diesen dodekaphonischen, bereits auf Schönberg hinweisenden Ansatz gab Lourié bald wieder auf, er besann sich auf traditionelle Formen und Ausdrucksweisen, etwa die archaische Einfachheit orthodoxer Kirchengesänge und bekämpfte später gar frühere Standpunkte. Neben zukunftsweisendem Denken, das viele kompositorische Strömungen bis hin zur „Minimal music“ vorausahnte, steht in Louriés Schaffen die bewußte Hinwendung zu melodischem Ausdruck.

Die Position eines „Musikkommissars“ in Lenins Regierung bekleidete Lourié bis 1922, dem Jahr seiner Emigration, zu der er sich aus Enttäuschung über die nachrevolutionären Entwicklungen entschloß. Über Berlin, wo er Busoni und Varèse traf, gelangte er nach Paris und schloß Freundschaft mit dem katholischen Philosophen Jacques Maritain, mit James Joyce und Igor Strawinsky, von dem er sich später jedoch distanzierte. Mitten in den Proben zu seiner ersten Oper „Das Fest während der Pest“ muß-

te Lourié, der jüdischer Herkunft war, vor der einmarschierenden deutschen Wehrmacht fliehen. Mit seiner Emigration in die USA geriet Lourié ins Abseits, Freunde und Gönner wie Maritain und Koussevitzky sicherten seine Existenz. Er starb am 13. Oktober 1966 in Princeton, N.J., ohne daß die Musikwelt davon Notiz nahm. „Besonders fasziniert mich“, hebt Kremer hervor, „daß sich hier ein Musiker selbst treu geblieben ist, ungeachtet der schwierigen Umstände, unter denen er lebte, daß er in der Musik eine eigene Stimme hatte und nicht das Oberflächliche suchte. Ihm war der Sinn der Aussage viel wichtiger als der mögliche Erfolg. Lourié ist ein faszinierendes Beispiel dafür, daß man auch fern der Heimat ein russischer Komponist bleiben kann. Durch den Verzicht auf die Assimilierung mußte er sehr vieles erliden. Aber er hat diese Leiden in Kauf genommen und ist seinem Glauben im religiösen Sinne sowie auch seinem Glauben an die Urkraft der Musik treu geblieben. Es war jetzt wichtig, einen Impuls zu schaffen, daß man sich überhaupt an den Namen Lourié erinnert“. Nur ein Bruchteil aus Louriés stilistisch und qualitativ äußerst heterogenem Schaffen konnte in Köln geboten werden: u.a. Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen, ausgeführt vorwiegend von Lockenhaus-Kräften, Chorwerke mit dem Kammerchor St. Petersburg und die deutsche Erstaufführung der zweiten. Sinfonie „Korméja“ (1939) mit dem Orchester der Beethovenhalle Bonn unter Leitung von Dennis Russell Davies. Zu den Höhepunkten des Festivals gehörte sicherlich auch Kremers Interpretation des „Concerto da Camera“ (1947) für Violine solo und Streicher.

Die Deutsche Kammerphilharmonie glänzte in diesem diffizilen, eigenwillig nach barocken Formschemata gearbeiteten Stück an allen Pulten. Kremer sieht hier Louriés Originalität in besonderer Weise bestätigt: „Es steht für sich, dieses Werk, wie Lourié für sich steht. Ich kenne kein anderes Stück, das diese Struktur hat, das die Streicher so maximal solistisch einsetzt und sich so vielseitig der Farb- und Ausdrucksmöglichkeiten der Streichinstrumente bzw. der Violine bedient. Heifetz hat sich für das Werk interessiert, es aber nicht aufgeführt. Francescatti wollte es spielen. Auch dazu kam es nicht, wie ich aus Louriés Tagebüchern erfahren habe. Aber vor mir gab es noch andere Geiger, die es dann doch gespielt haben“. Kurz vor der Kölner Aufführung hat die Deutsche Grammophon die Komposition in Wiesbaden aufgezeichnet. In Kopplung mit zwei weiteren Kompositionen Louriés, „A little Chamber Music“ (1924) für Streicher und „Little Gidding“ (1945) für Tenorsolo und zehn Instrumente nach Gedichten von T.S. Eliot, wird es nächstes Jahr auf CD erscheinen (die solistische

Als vorzüglich disponiert erwies sich die Deutsche Kammerphilharmonie bei der Aufführung von Arthur Louries „Concerto da Camera“ von 1947.



Foto: Michael W. Frank

Version in Quintettbesetzung ist bereits in der Lockenhaus Collection enthalten). In der Kölner Philharmonie steht bereits das nächste Lourié-Ereignis vor der Tür: die konzertante Welturaufführung der Oper „Der Mohr Peters des Großen“ am 9. Dezember diesen Jahres, die gemeinsam mit der städtischen Oper Bonn realisiert wird.

Norbert Hornig