

Folge 114: Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54

Das etwas andere *Konzert*

Schumanns Klavierkonzert ist der Inbegriff des romantischen Klavierkonzerts. Eine Orientierungshilfe im diskografischen Dschungel.

Von Ingo Harden

Ich kann kein Concert schreiben für den Virtuosen, ich muss auf etwas Anderes sinnen.“ Es gibt kaum einen Konzertführer und kaum einen Begleittext zu einer Neuaufnahme von Robert Schumanns einzigem Klavierkonzert, in dem dieser Satz nicht zitiert wird. Zu finden ist er in einem Brief vom 26. Januar 1839, in dem der knapp 30-jährige Komponist auf den Wunsch seiner frühberühmten Verlobten Clara Wieck reagierte, ihr für den eigenen Gebrauch ein großes orchestrales Vortragsstück zu komponieren. Worauf Schumann damals zu „sinnen“ begann, zeigte ein paar Jahre später sein a-Moll-Konzert op. 54 – es wurde zum Inbegriff des romantischen Klavierkonzerts und gehört bis heute zu den beliebtesten und meistgespielten Werken der Gattung.

Schon 1905 erschien eine erste Aufnahme auf einer Welte-Rolle. Für Klavier solo

Dementsprechend reich ist das Angebot an Tonaufzeichnungen. Schon als Welte 1905 seine ersten Klavierrollen veröffentlichte, war eine Aufnahme des ersten Satzes dabei – naturgemäß, spricht: systembedingt in einer Fassung für Klavier solo. 1922/23 absolvierte dann Alfred Cortot vor dem Trichter den anscheinend

ersten Plattenmitschnitt aller drei Sätze des Werkes, und nachdem ein paar Jahre später die elektrische Aufnahmetechnik mit ihren Mikrofonen und Verstärkern die Musikaufzeichnung mit orchestralem Ensemble wesentlich erleichtert hatte, riss der Reigen neuer Produktionen von Schumanns op. 54 nicht mehr ab. 1964 konnte Jürgen Meyer-Josten im FONO FORUM 22 Aufnahmen des deutschen Katalogs vergleichend ins Visier nehmen, inzwischen liegt das Angebot im dreistelligen Bereich.

Dank weiterer aufnahme- und herstellungstechnischer Fortschritte erscheinen mittlerweile neben laufenden Neuproduktionen viele der älteren Aufnahmen in digital (oft glänzend) restaurierter Wiederauflage, dazu kommt eine rapide wachsende Zahl von Übernahmen rundfunkeigener Produktionen und privater Konzertmitschnitte. So sind heute beispielsweise allein von Cortot weitere drei Aufnahmen aus den Jahren 1927, 1934 und 1951 im Umlauf, von Sviatoslaw Richter stehen derzeit fünf, von der Argerich sieben, von Michelangeli neun und von Arrau sogar zehn verschiedene Interpretationen zur Auswahl.

Welche Aufnahme für die eigene Sammlung wählen, mit welcher anfangen? Dieser knappe Streifzug durch nahezu einhundert Jahre dokumentierter Interpretationsgeschichte will nicht die vermeintlich „Besten“ auflisten. Er greift stattdessen zu erster Orientierung vierzehn (hochrangige) Aufnahmen heraus, die in etwa das stilistische Terrain abste-



1839 schuf Joseph Kriehuber in Wien diese Lithografie Schumanns. Zwei Jahre später komponierte er seine einsätzige „Phantasie“, die er 1845 um zwei Sätze zu einem „klassischen“ Klavierkonzert erweiterte.

cken, auf dem sich die Auseinandersetzung mit Schumanns a-Moll-Konzert bisher abgespielt hat.

An erster Stelle muss eine der ganz frühen, 1928 entstandenen Aufnahmen des Schumann-Konzerts stehen. Denn die Solistin, **Fanny Davies**, war noch eine Schülerin der 1896 gestorbenen Clara Wieck-Schumann. Ob und wie weit ihre Darstellung die „originale“ Schumann-Tradition weiterreicht, kann

allerdings nur vermutet werden – meist übernehmen die Jungen von ihren Lehrern ja eher Kunstmoral als eine konkrete „Handschrift“. Doch die Aufnahme mit der damals 66-jährigen Engländerin zeigt auf jeden Fall entschlossenen Zugriff, der weder Sentimentalitäten noch Überschwang und schon gar nicht Effekthascherei kennt; störend allerdings Davies' Manier, permanent Begleitakorde verhuscht zu arpeggieren.

Eine ganz andere Welt eröffnen die Schumann-Interpretationen von **Alfred Cortot**. Der Franzose inszeniert den Solopart in seinen Aufnahmen als hochromantisches Drama: Oktavierte, altmodisch donnernde Bässe, reiche Agogik und fluktuierende Tempi führen nicht selten zu stummfilmhaft expressionistischer Übertreibung – am auffälligsten im Auftakt zum Finalsatz. Andererseits setzt Cortot seine unbestreitbar über-

legene Pianistik zu einer sucherischen, höchst sensibel differenzierenden Nachzeichnung des musikalischen Geschehens ein.

Stilistisch war sein heute selbstherrlich wirkender Umgang mit Schumanns Musik schon damals ein Auslaufmodell. Die Zwischenkriegsjahre verlangten statt rhetorischer Emphase zunehmend nach Sachlichkeit, erwarteten vom ausführenden Musiker, sich zurückzunehmen und „nichts als die Noten“ zu spielen – dies aber möglichst perfekt. Dieser Trend bestimmte dann im folgenden Jahrzehnt das Bild fast aller Neuproduktionen – wie zum Beispiel 1942 die Aufnahme mit dem 22-jährigen Ausnahmetalent **Arturo Benedetti Michelangeli**: am neuen Perfektionsideal orientiert, jugendlich ernst und geschliffen in Klang, Ausdruck und Form.

Ähnlich in der dienenden Grundeinstellung ist die sechs Jahre jüngere, nach dem frühen Tod des Solisten legendär

gewordene Aufnahme mit **Dinu Lipatti**: Auch sie ist konsequent modern im damaligen Sinn und pianistisch großformatig, dabei freier, leuchtender im Ton und lebendiger im Ausdruck – nicht zuletzt dank der manchmal fast forschenden Assistenz des rasanten „frühen“ Karajan.

In seinem Klavierkonzert verzichtete Schumann auf vordergründige pianistische Showeffekte

Seine entschiedenste Ausprägung fand das neue Stilideal in den USA. So kamen 1946 in der frühesten der drei Einspielungen des Schumann-Konzerts, die **Rudolf Serkin** für die amerikanische Columbia machte, die leisen und romantischen Töne der Musik sicherlich etwas kurz. Aber sie klingt von A bis Z blitzend präsent und dauerintensiv, in der Begleitung durch Eugene Ormandys „Philadelphians“ Toscanini-nah prall und saftig.

Dieser brillante, spieltechnisch hochgestochene Breitwandstil, der verinnerlichter Stimmungshaftigkeit wenig Raum ließ, dominierte „drüben“ bis weit über die 60er-Jahre hinaus. Er prägte Neuaufzeichnungen vom Jungstar **Van Cliburn** bis zu **Martha Argerichs** Washingtoner

Einspielung unter Rostropowitsch, führte allerdings nicht selten zu einem strammen „Durchmarsch“, der Schumanns op. 54 wenigstens im Erscheinungsbild dann doch wieder in die Nähe des alten

„Konzerts für Virtuosen“ rückte. Seine künstlerisch vielleicht schlackenloseste Realisierung fand er in der Einspielung des 32-jährigen **Leon Fleisher** mit dem Cleveland Orchestra unter George Szell: scharf umrissen, mit fast aggressivem Elan, aber zugleich hervorragend ausgewogen. Arthur Rubinstein, gefeierter Grand old man unter den Pianisten seiner Zeit, war zunächst, wie etwa seine William-Steinberg-Aufnahme von 1947 zeigt, durchaus ähnlichen Sinnes, fand

Die Entstehungsgeschichte

Erste Versuche des jungen Schumann, auf den Spuren damals berühmter Virtuosen wie Hummel oder Moscheles ein reich mit Läufen, Passagenwerk und Trillerketten gespicktes Solokonzert zu schreiben, blieben im Skizzenhaften stecken. Auch als er 1839, mittlerweile durch seine Kompositionen zu einigem Ansehen gekommen, einen neuen Anlauf nahm und für Clara Wieck ernsthaft an einem Konzert in d-Moll arbeitete, kam er damit nicht zu Rande.

Erst 1841 entstand das „etwas andere“ Konzert, das er schon lange im Sinn hatte. Die erste Niederschrift brauchte nicht mehr als elf Tage im Mai, eine knappe Woche später lag die Partitur fertig instrumentiert vor – eine „Phantasie“ in a-Moll.

Sie hatte tatsächlich nur noch wenig mit dem damals herrschenden Typ des Virtuosenkonzerts zu tun, war statt dreinur einsätzig, untergliederte diesen einen Satz aber in mehrere Abschnitte in der aus Konzert und Sinfonie vertrauten Folge: An eine konventionelle Sonatensatz-Exposition schließen sich an Stelle der gewohnten Durchführung ein lyrisch verhaltenes „Andantino“ und ein paar Scherzo-nahe Takte

an, bevor ein „Passionato“-Abschnitt zu einer Reprise des Anfangs (plus Solokadenz und Coda) führt.

Ganz neu war eine solche Überlagerung zweier Formen nicht, sie fand sich zum Beispiel schon in Webers Konzertstück f-Moll aus dem „Freischütz“-Jahr 1821 und in Schuberts vierhändiger Fantasie von 1828. Dass überdies in Schumanns „Phantasie“ fast das gesamte thematische Material aus einem einzigen melodischen Grundgedanken entwickelt ist, hatte ebenfalls ein Vorbild, und zwar in Schuberts „Wanderer-Fantasie“ von 1822 (die für Liszt zum Basismodell seiner Sinfonischen Dichtungen wurde).

Weitgehend eigen war dagegen Schumanns konzertante Diktion. Er verzichtete völlig auf damals populäre Thematik oder vordergründige pianistische Showeffekte: Ein bei einem Konzertstück ungewohnt lyrisches Kernthema stößt ein reiches musikalisches Geschehen an, das – sozusagen auf den Spuren Mozarts – das „Clavier ... auf das feinste mit dem Orchester verwebt“, wie Clara, inzwischen Frau Schumann, feststellte, als sie die „Phantasie“ während einer Probe im Leipziger Gewandhaus zum ersten Mal gespielt hatte.

Zu einer öffentlichen Aufführung kam es indessen nicht, und auch Schumanns Hoffnung, das Werk bald gedruckt in Händen zu halten, zerschlug sich: Anfragen bei sechs Verlagen brachten ihm sechs Absagen ein. Bis heute passen knappe Konzertstücke nun einmal schlecht ins übliche Programmschema, das dem Solisten – wenn schon, denn schon – die Zeit für ein mehrsätziges Konzert freihält.

Vier Jahre später zog Schumann die Konsequenz aus dieser Erfahrung und ergänzte seine „Phantasie“ um ein „Concertondo“ als Finale und ein „Intermezzo“ als Mittelsatz zu einem Konzert traditionellen Formats, das dann am 4. Dezember 1845 in Dresden Premiere hatte – natürlich mit Clara am Klavier.

Wie es weiterging, ist rasch erzählt: Auch nach dem frühen Tod ihres Mannes setzte sich Clara bei jeder sich bietenden Gelegenheit für dessen Opus 54 ein. Es wurde schnell beliebt, schon lange vor ihrem eigenen Tod 1896 gehörte es zum Kernrepertoire vieler Pianisten. Und daran hat sich bis heute nichts geändert.

dann aber elf Jahre später, als Siebziger, unter Josef Krips zu einer milden, abgeklärten Reifedarstellung von nobler Schönheit des Tons.

Einen intimeren Umgang mit Schumanns Romantik zeigen am ehesten die Londoner Nachkriegsproduktionen mit **Walter Gieseking** und **Wilhelm Kempff**. In ihnen besticht Gieseking durch sein vergleichslos ebenmäßiges Legato-Spiel, Kempff durch seine unnachahmlich „lichte“ Diktion. Auch sie entrichten der Moderne ihren Tribut durch Verzicht auf interpretatorischen Eigensinn. Aber auf die Darstellung von Gestalten- und Stimmungsvielfalt der drei Sätze ist in diesen Aufnahmen so viel Wert gelegt wie später nur noch selten – am ehesten im auffällig feinsinnig musizierten Erlanger Konzertmitschnitt von 1991 mit **Daniel Barenboim** als Gast der Münchner Philharmoniker unter Celibidache.

Die meisten europäischen Aufnahmen der LP- und der frühen Stereo-Ära – zu nennen sind etwa die hierzulande prominenten Schumann-Interpretationen von **Ashkenazy** über **Brendel** bis **Pollini**, von **Richter** und **Annie Fischer**, aber auch **Peter Rösel** – sind dagegen insgesamt geradliniger musiziert, packen weniger durch entschiedenes Erfassen und Ausspielen des „Romantisch-Pitoresken“, um ein Wort Karl Czernys zu zitieren, als durch professionelle Solidität und hohes spieltechnisches Niveau. Als eine der rundum überzeugendsten dieser sozusagen „Middle of the road“-Deutungen kann sicherlich die 1976 entstandene Prager Aufnahme mit **Ivan Moravec** gelten: Leuchtend im Ton und dynamisch, klar umrissen und bezwingend intensiv.

Eine Änderung der stilistischen Großwetterlage, die in den 70er-Jahren begann und zu einer allmählichen Wiedereinsetzung romantischer Elemente führte, brachte auch dem Schumann-Konzert eine Öffnung des Interpretationsspektrums. Neben Aufnahmen bisherigen Zuschnitts traten vermehrt Darstellungen, die, wie etwa 1983 die Aufnahmen mit **András Schiff** und **Krystian Zimerman**, stärker auf Klang, Farbigkeit und Eloquenz oder auf Versenkung und Intimität setzten. Eine harmonische, zugleich ebenso geschlossene wie schönklingende, ebenso fein differenzierende wie

schwungvolle Darstellung gelang 1991 **Christian Zacharias** in seiner Kölner Aufnahme unter Hans Vonk – sie wirkt wie eine weitgehend gelungene Synthese der wichtigsten bisherigen Interpretationsansätze.

Vergleichsweise wenig konnte die historisch informierte Aufführungspraxis zur Bereicherung der op. 54-Diskografie beitragen. **Andreas Staiers** und Philippe Herreweghes bisher einziger Versuch, Klang und Spiel von 1845 zu rekonstruieren, erbrachte keinen echten Aha-Effekt. Und zwei Jahre zuvor, 1994, gelang es **Martha Argerich** nicht einmal im Verein mit Nikolaus Harnoncourt, zum Beispiel aus dem Dilemma zwischen dem betont lyrischen Charakter des Hauptthemas und Schumanns Tempo-Vorschrift „Allegro appassionato“ einen neuen und voll überzeugenden Ausweg zu finden.

Dagegen gewinnt seit den Jahren um die Wende zum 21. Jahrhundert eine Spielart an Bedeutung, die man als „Schumann light“ bezeichnen könnte: Es handelt sich dabei um Aufnahmen, deren Solisten pianistisch und musikalisch oft erstaunlich gewandt agieren, aber insgesamt mehr auf flüssige Eloquenz als auf Nachdrücklichkeit setzen – **Florian Uhlig** oder **Martin Helmchen** zum Beispiel. Einige Darstellungen dieser Richtung geraten darüber in emotionalen Leerlauf, umgekehrt verstehen es andere, jugendlichen Schwung mit viel Sensibilität zu verbinden, beispielsweise frei und romantisch erfüllt zu musizieren wie **Sophie Pacini** oder locker jungvirtuos und doch fein wie **Jan Lisiecki**.

Unterdessen ging **Evgeny Kissin** in die entgegengesetzte Richtung, er versuchte Schumann auf den Spuren Claudio Arraus mit betont nachdenklicher, gewichtiger Spielweise gerecht zu werden. In der Mehrzahl allerdings verfolgen die derzeitigen Pianisten – stellvertretend lassen sich **Murray Perahia** oder **Leif Ove Andsnes** nennen – die bewährte traditionelle Linie, wie sie von Rubinstein bis Pollini vorgegeben wurde. Dass es auch dabei nach wie vor möglich ist, die Musik unroutiniert und erfüllt klingen zu lassen, zeigt schön ein Londoner Konzertmitschnitt von 2014 mit **Maria João Pires**, der reife Gelassenheit und klangschöne Ausgeglichenheit verbindet. ■

Meilensteine auf CD

1928: **Fanny Davies**; Royal Philharmonic Society, Ernest Ansermet; Dante/Lys.

1934: **Alfred Cortot**; London Philharmonic Orchestra, Landon Ronald; Naxos.

1942: **Arturo Benedetti Michelangeli**; Orchester der Mailänder Scala, Antonio Pedrotti; Warner Classics.

1946: **Rudolf Serkin**; Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy; Sony Classical.

1948: **Dinu Lipatti**; Philharmonia Orchestra, Herbert von Karajan; Warner Classics.

1953: **Walter Gieseking**; Philharmonia Orchestra, Herbert von Karajan; Warner Classics.

1953: **Wilhelm Kempff**; London Symphony Orchestra, Josef Krips; DG.

1958: **Arthur Rubinstein**; RCA Victor Symphony Orchestra, Josef Krips; Sony.

1960: **Leon Fleisher**; Cleveland Orchestra, George Szell; Sony.

1976: **Ivan Moravec**; Tschechische Philharmonie, Vaclav Neumann; Supraphon.

1991: **Daniel Barenboim**; Münchner Philharmoniker, Sergiu Celibidache; EMI/Warner Classics

1991: **Christian Zacharias**; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Hans Vonk; EMI/Warner.

2014: **Maria João Pires**; London Symphony Orchestra, John Eliot Gardiner; LSO.

2015: **Jan Lisiecki**; Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Antonio Pappano; Dt. Grammophon

