

Kein Platz in der ersten Reihe?

Nach landläufiger Zählweise hat **Wolfgang Amadeus Mozart** 18 Klaviersonaten komponiert. Rechnet man die vielen Kompositionsarbeiten des Wunderkindes dazu, kommt man locker auf die doppelte Zahl. Ingo Harden setzt die Reihe der Werkbeschreibungen und CD-Empfehlungen zum Mozart-Jahr mit einem **Überblick über die Klaviersonaten** des Jubilars fort.

Ein knappes halbes Dutzend von ihnen gehört zu den viel gespielten Sonaten der Wiener Klassik, das Variationsthema der A-Dur-Sonate und ihr „Alla turca“-Finale besitzen sogar eine Popularität wie nur noch die Anfangstakte der „Kleinen Nachtmusik“, der Figaro-Ouvertüre oder des Vogelfänger-Liedes. Aufs Ganze gesehen stehen Mozarts Klaviersonaten aber deutlich im Schatten seiner Sinfonien und vor allem seiner Opern und Klavierkonzerte.

Worauf gründet sich diese Bewertung, wenn andererseits ein Mozartianer wie Bernhard Paumgartner sie als „wunderbare Gebilde einer so genialen als gewichtslosen Kunst“ rühmt und man ihm beim Anhören der 18 x 3 Sätze auf Schritt und Tritt applaudieren möchte? Sie werden, so resümierte Alfred Brendel 1991 in seinem FAZ-Artikel „Mozart für die Klavierstunde“, chronisch unterschätzt als „Unterrichtsmaterial für Klavierschüler, als dem Zeitgeschmack huldigende Nebenwerke für den Hausgebrauch, in denen Mozart es den Spielern und sich selbst leichtgemacht habe“, und sie seien dem „Bedürfnis nach Übersicht und Vereinfachung“ der Riesenmenge historischen Materials zum Opfer gefallen: Wie Bach primär als „der“ Komponist von Orgelmusik und Fugen abgestempelt sei, Haydn vorab als Schöpfer des Streichquartetts gelte und Beethoven als Sinfoniker, so ragten aus Mozarts Schaffen seine Opern und Konzerte heraus. Da bleibe dann für seine Sonaten kein Platz mehr in der ersten Reihe.

Ein wichtiger, aber gewiss nicht der einzige Grund. Auch ist von Einfluss, dass

der zeitliche Abstand von über 200 Jahren, der uns inzwischen von ihrer Entstehung trennt, bei Mozarts Klaviersonaten stärker zu Buche schlägt als in anderen Gattungen. Klangfarben und Volumina der Klaviere haben sich seither noch drastischer gewandelt als bei Blas- und Streichinstrumenten. Spielt man Mozart heute auf einem 2,75 Meter großen Konzertflügel, kann die schlanke, manchmal filigrane Satzweise seiner Sonaten leicht plakativ vergrößert und dynamisch vergrößert erscheinen.

Mozart berichtete 1777 aus Mannheim, dass er sich bei einer Improvisation mächtig ins Zeug gelegt und mit einem der neuen Fortepianos „ein richtiges Getöse und Lärm“ erzeugt habe. Aber dieser „Lärm“ eines frühen Hammerflügels steht natürlich weit hinter dem eines 100.000-Euro-Nachfolgers zurück. Wer darauf die Konturen von Mozarts Musik

bel mit seinem viel zitierten paradoxen Bonmot, Mozart sei für Anfänger/Dilettanten/Schüler zu leicht und für Musiker/Künstler/Profis zu schwer ...

Und weiter: Das junge Salzburger Genie wuchs in eine gänzlich andere musikalische Welt hinein. Aufklärung und Rousseaus Forderung „Zurück zur Natur“ hatten die Musik einfacher, eingängiger, auch schlichter und schlanker werden lassen, sie zielte stärker denn je darauf ab, im Hörer Empfindungen zu wecken, „das Herz zu rühren“, wie Carl Philipp Emanuel Bach es nannte. Wie wichtig dieser Transport von Emotionen gerade für Mozart war und blieb, lässt sich ablesen an einer brieflichen Bemerkung über Muzio Clementi, mit dem er sich in einem Wettspiel gemessen hatte. Der Italiener, berichtete er anerkennend, verfüge über „viele Fertigkeiten in der rechten Hand“. Aber er habe „keinen

„Geschmack“ und „Empfindung“ waren Mozart am Klavier wichtig

in ein sinnvolles Verhältnis zu ihrer kompositorischen Machart bringen will, kann normalerweise nicht „frei von der Leber weg“ loslegen, sondern wird seinen Spielapparat auf die eine oder andere Art „künstlich“ bremsen müssen, um eine angemessene klangliche Proportionierung zu erzielen. Folge: Die künstlerisch befriedigende Umsetzung von Mozarts Solo-Klaviermusik bereitet oft mehr Probleme als deren manuelle Realisierung – darauf zielte schon Artur Schna-

Kreuzer Geschmack noch Empfindung“. Und damit, kann man Unausgesprochenes oder ihm Selbstverständliches ergänzen, habe es ihm am Wichtigsten des Musizierens gefehlt.

Sonaten waren im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts noch keinen festen Normen unterworfen. Sogar die Besetzung war flexibel. Vor allem im Hinblick auf den damals sich bildenden und schnell wachsenden „Markt“ von Hausmusik



Vierhändig an den Tasten: Nannerl und Wolfgang Amadeus mit Vater Leopold und – auf dem Bild an der Wand – Mutter Anna Maria Mozart auf einem Ölgemälde von Johann Nepomuk della Croce 1780/81.

treibenden Amateuren erschienen viele Sonaten mit einer zusätzlichen Geigen- oder Flötenstimme, die „ad libitum“ – nach Belieben – als Begleitung mitgespielt werden konnte. An diese Praxis hielt auch Mozart sich in seinen ersten Sonaten, die zwischen 1763 und 1765 in Paris, London und den Haag erschienen – erste Drucke eines Knaben „agé de sept (huit) ans“.

Die Gesamtaufnahmen klammern sie als Schülerarbeiten weitgehend aus. Ein Beispiel der (auch für Duo- und sogar Trioaufführung eingerichteten) A-Dur-Sonate KV 12, der dritten der frühen Londoner Serie op. 3, bietet Siegbert Rampe in seiner anlaufenden historisierenden Gesamteinspielung sämtlicher Mozart-Klavierwerke. Nur Christoph Eschenbach setzte sich in seinem (schönen) frühen DG-Zyklus für die beiden Sonaten KV 46d und e von 1768 ein.

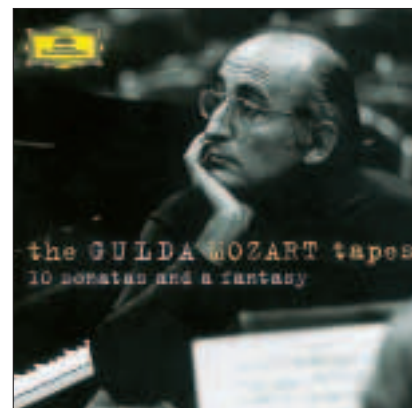
Mit den ersten „erwachsenen“ Sonaten ließ Mozart sich noch mehr Zeit als mit der Komposition seines ersten eigenen,

sich nicht mehr auf fremdes Material stützenden Klavierkonzerts: Sie entstanden Anfang 1775 im zeitlichen Umfeld seiner Münchner Opera buffa „La finta giardiniera“. Er hat die sechs Werke KV 279-284 in den folgenden Jahren oft und gerne privat und öffentlich aufgeführt. Es sind durchweg liebenswürdige Zeugnisse früher Meisterschaft, die oft noch die Vorbilder des Neunzehnjährigen reflektieren: witzig Haydnisches, virtuos Italienisches, anheimelnd Wienerisches, vor allem die „singenden Allegros“ des Londoner Bach Johann Christian. Größtes Werk der Reihe ist die abschließende D-Dur-Sonate, nach dem Besteller als „Dürnitz-Sonate“ bekannt, ein fast konzertant ausladender Dreisätzer.

Die nächsten Sonaten sind ein Produkt der großen Paris-Reise 1777/78, zwei von ihnen entstanden in Mannheim, wo Mozart für die „ganz artig Clavier“ spielende Tochter des Konzertmeisters Christian Cannabich die C-Dur-Sonate KV 309 schrieb und sie der „Mademoiselle Rosa“

auch gleich eintrichterte. Sie und die D-Dur-Sonate KV 311 sind virtuos angelegt mit einigen Anleihen beim „Mannheimer gout“ der großen dynamischen Walzen und Überraschungsakzente. Die Pariser a-Moll-Sonate KV 310 hat man wegen ihres ungewöhnlich ernsten Tons als Reflex auf den unerwarteten Tod der Mutter gedeutet. Eine Vermutung. Auf jeden Fall aber bildet sie ausdrucksmäßig und kompositorisch den bisherigen Höhepunkt im Sonatenschaffen Mozarts.

Die nächste Dreiergruppe, neueren Forschungen zufolge während eines Salzburg-Aufenthalts im Sommer 1783 zu Papier gebracht, wirkt wie eine modellhafte Kollektion wichtiger Sonatentypen der Zeit, nämlich einem Stück „Gesellschaftskunst“ (KV 330), einer Art Charaktersonate, die durch ihr abschließendes Rondo alla turca einen exotischen Akzent erhält (KV 331), und der „konzertanten“ F-Dur-Sonate (KV 332). Wohl als ein Nachzügler entstand, ein Parallelfall zur „Linzer“ Sinfonie, wäh-



rend oder kurz nach der Rückreise von Salzburg nach Wien dann noch die B-Dur-Sonate KV 333; sie wirkt in ihrer milden Verbindlichkeit wie ein Abschiedsgruß an den früh verstorbenen Londoner Bach.

Danach wurden nur noch fünf Sonaten fertig, die meisten wohl gedacht als Unterrichtsstoff für Schülerinnen Mozarts. Doch sind sie bis auf die „kleine Klavier Sonate für anfangler“ KV 545 alles andere als Anfängerstücke. Vor allem die c-Moll-Sonate KV 457, der Mozart sieben Monate später eine große Fantasie in gleicher Tonart voranstellte, übertrifft in Aufriss, Durchführung und passionierter Expressivität alles Vorangegangene – ein

erster Niederschlag der Beschäftigung mit der Musik von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, Händel und anderen „alten Meistern“.

Spuren dieser Auseinandersetzung prägen deutlich auch die zur Vervollständigung des Rondos KV 494 komponierte F-Dur-Sonate KV 533 mit ihren kanonischen Stimmführungen, ebenso die spielerisch sich jagenden Sechzehntelfiguren der „Jagdsouate“ KV 576. Frei von allen neu entdeckten Künsten ist nur

genau genommen eine stenografische Verkürzung dessen, was der Komponist innerlich gehört hat. Aber wolle man dies nachempfinden, würde interpretatorischer Willkür Tür und Tor geöffnet. Daher sei es besser, sich auf das (vermeintlich) „Objektive“ zu beschränken und nichts als das überlieferte Notenbild (im Notenverständnis von heute) wiedergeben. Diese Idee einer „werktreuen Sachlichkeit“, im Einklang mit den Idealen der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts ent-

Kann „werktreue Sachlichkeit“ das Wesentliche treffen?

Foto: FF-Archiv



Empfindung in homöopathischer Dosierung: Ingrid Haebler.

die B-Dur-Sonate KV 570, die Alfred Einstein der gelassenen Gelöstheit ihres Tones wegen eines „der seligsten Werke Mozarts“ nannte.

Aus Mozarts letzter Zeit haben sich neben dem Satzfragment g-Moll KV 312 nur noch einige Anfänge von Sonaten erhalten. Mozart nahm sie damals in Angriff, um sich aus seiner wachsenden finanziellen Notlage zu befreien, kam aber nicht mehr zu ihrer Ausarbeitung.

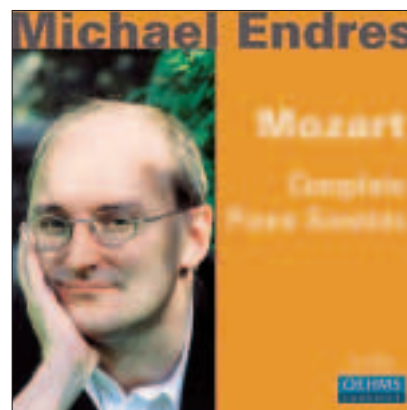
Mit wessen interpretatorischer Hilfe sollte man sich in die Welt der Mozart-Sonaten einhören? Fast jeder der rund zwei Dutzend Gesamtaufnahmen, die derzeit kursieren, kann man zugestehen, dass sie auf die eine oder andere Weise „werkdienlich“ ist. Nur – was bedeutet Werkdienlichkeit?

Verbreitet herrscht seit dem frühen 20. Jahrhundert die Ansicht, man solle sich auf die Wiedergabe dessen beschränken, was die Komponisten schwarz auf weiß in Noten fixiert haben. Zwar ist Notation

wickelt, hatte ihre hohe Zeit in den 1930er bis 1950er Jahren und findet als Rückzug auf das Sichere (und Messbare) bis heute ihre Gefolgschaft, nicht zuletzt in Hochschulkreisen.

Dem steht die Meinung gegenüber, dass solche Art Sachlichkeit eben gerade nicht das Wesentliche von Musik herausdestilliere, sondern lebendige musikalische Organismen als klingende Skelette vorführe. Besser sei es daher, aus den Noten den Geist des Komponierten (ja sogar die Klangbilder der Entstehungszeit) zu erschließen, auch wenn da zwangsläufig die Subjektivität der Vermittler ins Spiel komme. Allerdings müsse man in Kauf nehmen, dass es immer nur Annäherungen an das ursprünglich Gemeinte geben könne. Aber museale Restauration sei ohnehin nie Musizierzweck, Musik werde immer für das Hier und Heute gemacht.

Dass weder eine der beiden Überzeugungen noch irgendeine Position zwischen den Extremen die volle und ganze Wahrheit für sich beanspruchen kann,



dürfte sich herumgesprochen haben. Was für den Hörer am Ende zählt, ist ja ohnehin nicht stilistische Orientierung oder museale Rekonstruktion, sondern der künstlerische Eindruck, der erzielt wird – von ideologischen oder lokalpatriotischen Voreingenommenheiten einigermaßen ungetrübte Aufnahmebereitschaft vorausgesetzt.

Im Folgenden geht es (fast) nur um Gesamteinspielungen. Dass das Spektrum durch Einbeziehung von Einzelaufnahmen Schnabels, Haskils, Kempffs, Brendels und anderer zusätzliche Glanzlichter erhielt, versteht sich. Aber sie sind nicht das Thema.

Um bei denen anzufangen, die Mozart weitgehend frei von allen „persönlichen“ Akzenten und historischen Bindungen als „absolute“ Musik dargestellt und sich selber ganz zurückgenommen haben: Karl Engel leistet in seiner um 1980 produzierten Teldec-Serie Vorbildliches an klarer Proportionierung und Ausgewogenheit. In dieser Hinsicht ist die einst

scher Herbheit und Strenge, seine (und seiner Generation!) stilistische Entscheidung wird bis heute oft als musikalische Dünneblütigkeit missdetet. Doch verstand er es unaufdringlich und unaufwendig, auf dem Klavier Melodien plastisch vorzutragen, das mozartische Linienspiel bruchlos und zwingend nachzuzeichnen – nach Leon Fleisher die herausforderndste und höchste Aufgabe für jeden Spieler eines Instruments mit Hammermechanik. Diese Qualität sichert Seemanns Aufnahmen bei aller Sprödigkeit des Ausdrucks bleibenden Wert.

Walter Gieseking hat in seinen späten Jahren neben viel Bach für EMI noch den gesamten Solo-Mozart eingespielt. Er war generationsgerecht und zeitkonform ein Vertreter objektivierender Werktreue, und seine Aufnahmen zeichnen Mozarts Musik bemerkenswert schlank, sehr ausgeglichen und durchsichtig im Klang nach. Wer Gieseking noch aus dem Konzertsaal kennt und damals von ihm packende, ja mitreißende Eindrücke mit

Carl Seemann ist ganz auf „das Dauernde“ eingeschworen

viel gescholtene Einspielung unanfechtbar. Problematisch bleibt sie durch ihren unentflammt neutralen Ton. Ihr Wert erschöpft sich in der sozusagen planen klanglichen Dokumentation des Notentextes.

Ebenfalls ganz auf „das Dauernde“ eingeschworen war Carl Seemann bei seinen Mozart-Aufzeichnungen der Jahre 1952 bis 1954, die kürzlich von der DG neu aufgelegt wurden. Seemanns Spiel stand schon damals im Ruf norddeut-

nach Hause nahm, wird von seinem glatten, musikalisch oft wie unbeteiligten Diskus-Mozart enttäuscht sein. Später Geborene rühmen ihn nicht selten als abgeklärt und „apollinisch“.

Von Friedrich Gulda legte DG kürzlich eine halbe Gesamtaufnahme mit zehn Sonaten vor. Die halbprivate Aufzeichnung von 1980, als sensationelle Entdeckung angepriesen, folgt ästhetisch dem Modell präziser, nichts als die Noten bietender moderner Sachlichkeit. Doch lässt



Lyrisch erfüllt im Ton: Christian Zacharias.



Überzeugend eigenständig: Mitsuko Uchida.

Foto: Esser & Strauss/EMI

Foto: Christian Steiner/Philips Classics Productions



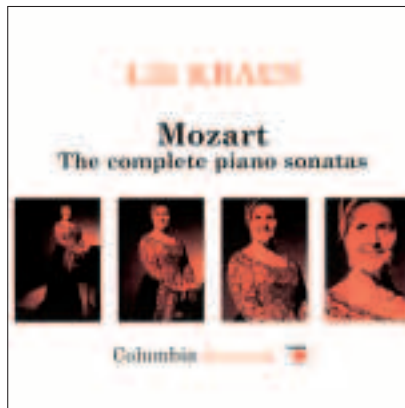
sich kaum ein größerer Gegensatz vorstellen als zum Mozart Giesekings. Denn Gulda hat seine Darstellungen mit geradezu berstender Intensität aufgeladen:

Chronologie

der im Text genannten Gesamtaufnahmen

Jahreszahlen = Beginn der Aufzeichnungen
Zahlen in Klammern = Zahl der CDs/ungefährer derzeitiger Preis pro CD in Euro
Schwarzer Punkt = Empfehlung des Autors (zur stilistischen Orientierung siehe aber Text!)

- Carl Seemann** (+ ausgewählte Stücke); DG/Universal 1952 (5 CD/8 Euro)
- Walter Gieseking** (+ alle Solowerke); EMI 1953 (8/7,5)
- Ingrid Haebler** (+ Variationen, Stücke); Philips 1963 (12/5) •
- Glenn Gould** (+ 2 Fantasien); CBS/Sony 1965 (4/9,5)
- Lili Kraus** (+ 2 Fantasien, ohne KV 533/494); CBS/Sony 1967 (4/6) •
- Maria João Pires**; Erato (heute bei Brilliant) 1974 (4/2,5)
- Karl Engel** (mit Violinsonaten); Teldec/Warner 1982 (12/3,5)
- Paul Badura-Skoda** (+ Stücke); Naïve/HM 1979/80 (6/7)
- Andras Schiff**; Decca/Universal 1980 (5/7)
- Mitsuko Uchida**; Philips/Universal 1983 (5/7)
- Christian Zacharias**; EMI 1984 (nur noch über Import)
- Daniel Barenboim**; (+ Variationen, Stücke); EMI 1985 (8/8,5) •
- Ingrid Haebler**; Denon 1986 (nur noch über Import)
- Maria João Pires**; DG/Universal 1990 (6/15) •
- Ronald Brautigam** (+ Variationen); BIS/Klassik-Center 1996 (10/7) •
- Michael Endres**; Arte Nova/Oehms 1998 (5/9)



eine pianistisch imponierend perfekte, aber geradlinig-eingleisige und laute Transportation der Musik ins 20. Jahrhundert.

Ein zweites Kontrastpaar ähnlich Gieseking und Gulda bilden Svjatoslav Richter und Glenn Gould. Von Richter gibt es auf Philips nur eine unvollständige Reihe von Einzelaufnahmen, die ich aber in diesen Zusammenhang hineinnehme, weil sie traditionelle denkmalhafte Klassik in Reinkultur bieten: ernst, groß im Ton, streng und entrückt, ganz auf Objektivität der Darstellung zielend, ruhig (aber in Presto-Sätzen manchmal „modern“ rasend). Altmodisch, wenn man so will, aber eindrucksvoll und von Gewicht.

Dagegen der exzentrische Kanadier: Ahistorisch von den Noten als einziger Instanz ausgehend und wie besessen auf die Polyphonie Bachs fixiert, musste er

dernsachlichen Stils ist die Zahl derer, die bei aller Werktreue doch nicht völlig den historischen Hintergrund ausklammern mochten, die Mozarts Musik nicht nüchtern strukturbetont exekutierten, sondern ihr auch zu „sprechen“, Empfindungen zu äußern erlaubten. In quasi homöopathischer Dosierung bringt Ingrid Haebler dies – neben schlanker Sauberkeit – in ihre Wiedergaben ein, sehr dezent im frühen Philips-Zyklus der 1960er Jahre, mit etwas kräftigeren Farben und freier in der Diktion in ihrem digitalen Denon-Remake.

Ähnlich „mozartisch“ stilvoll und schlank im Klang trotz modernen Instruments, aber im Ausdruck und in den Mitteln um einiges freier die Eurodisc-Serie Paul Badura-Skoda von 1979/80. Mit ihr erreicht unsere Tour d'horizon das breite stilistische Mittelfeld der Mozart-Interpretationen, die gern als „natürlich“ bezeichnet werden. Dieser Stil, der eine Balance zwischen Struktur und Ausdruck zu erreichen sucht, indem er in den Rahmen strenger Werktreue dezent flexible Tempi, sprechende Diktion und Expressivität einbringt, wird von der Mehrheit der Mozart-Pianisten und Pianistinnen bis heute praktiziert und findet sich auch unter den Gesamtaufnahmen am häufigsten. Vier von ihnen verdienen besondere Aufmerksamkeit.

Daniel Barenboims EMI-Serie von 1985 überzeugt durch schlanke, aber ent-

Besaß ein gebrochenes Verhältnis zu Mozart: Glenn Gould

ein gebrochenes Verhältnis zu Mozart und seiner homophonen Schreibweise haben. In seinen CBS-Aufnahmen aus den Jahren 1965 bis 1974 überkompensierte Gould diesen „Mangel“, indem er Mozarts Sonaten nun wenigstens den Stil seines Bach-Spiels überstülpte. Mit teilweise grotesk verzerrenden oder lehrmeisterlich übertriebenen Ergebnissen, zwischen denen man aber auch auf manch klangschön gespieltes, intensiv erfülltes und betörend „gesungenes“ Andante stößt.

Stärker als die Anhänger eines „überzeitlich“ gedachten, in Wahrheit mo-

schiedene Formung und agile Lebendigkeit, ist allerdings nicht ganz frei von Zügen routiniert-macherischen Könnertums. Bei ähnlicher Beweglichkeit deutlich weicher in den Umrissen und lyrisch erfüllter im Ton ist der ungefähr gleichzeitig (und wiederum für EMI) entstandene Zyklus mit Christian Zacharias. Der junge Deutsche brachte damals besonders im Piano sehr viele Farben in sein Spiel ein, das im Ganzen eher leger als autoritativ mit dem Text verfährt.

Ebenfalls Mitte der 1980er Jahre begann Mitsuko Uchida für Philips ihr Mozart-Projekt, das nach einem noch recht konventionellen Start zu überzeugender



Eigenständigkeit wuchs. Merkmal ihrer Interpretation ist die Verbindung von sprudelnder Formulierungsgewandtheit mit einer intimen „Heimlichkeit“ des Tons: ein Mozart, der einige frühromantische Züge einbringt und sich damit schon deutlich von der lange Zeit dominierenden klassisch-werktreuen Auffassung entfernt hat.

Weniger interessiert am traditionell perlenden Mozart-Glanz zeigte sich auch Michael Endres in seiner 1998er Einspielung für Arte Nova (heute bei Oehms). Ebenso wenig ist (trotz guter Dynamik) klangliche Intensität seine Sache. Tempo, Beweglichkeit und Differenziertheit seines Spiels lassen dagegen keine Wünsche offen, wertvoll ist seine Interpretation vor allem durch die Fülle fantasievoll ausgehörter Details.

Einen entscheidenden Schwenk der Mozart-Interpretation von objektivierender Werktreue zu ausdrucksvoller „Klangrede“, um einen von Harnoncourt wiederbelebten Ausdruck des 18. Jahrhunderts aufzugreifen, zeigt die gelöste, rhythmisch schwingende und emotional erfüllte, im Ganzen sicherlich etwas einseitig weiche Decca-Einspielung von András Schiff: Als sie 1981 erschien, wurde sie als wichtiger Schritt bei der Überwindung einer mittlerweile akademisch verhärteten Klassizität empfunden, als Durchbruch zu einer freieren und lebensvolleren, schlicht musikalischeren Deutung, die nun auch in den Klaviersonaten den Dramatiker Mozart erkennen lässt.

Schon ein paar Jahre früher, 1974/75, hatte die junge Portugiesin Maris João Pires mit ihrer frühen, in Japan entstandenen Digitaleinspielung für Erato denselben Weg eingeschlagen: Im Ton run-

der, spontaner expressiv, dabei traumhaft sicher in der Proportionierung der Sätze. Fünfzehn Jahre später spielte sie für die DG den Zyklus zum zweiten Mal ein: in ihrer Expressivität jetzt noch weit ungestümer, manchmal fast rau, aggressiv und laut – als gelte es die Begleitmusik zum „Amadeus“-Film.

Wie ein Stil und Expression gleich eindringlich zur Geltung bringender Mozart sich anhören kann, war damals indessen schon längst zu Protokoll gegeben: Lili Kraus, nach dem Krieg in den USA als First Lady des Mozart-Spiels gefeiert, war 1967/68 im Zusammenhang mit ihrem letzten New Yorker Sonatenzyklus von CBS zur Aufzeichnung ins Studio gebeten worden. Die Aufnahmen verbinden den perlenden Ton der geborenen Mozartianerin mit perfektem Formsinn und ausschwingender singender Gestaltung. Einwände im Detail sind hier wie überall möglich, aber im Wesentlichen gelang Kraus mit ihrem Mozart fast so etwas wie eine Quadratur des Kreises.

Ein Blick noch auf die Serien mit historischem Instrumentarium. Wem die getetzten Forte-Attacken eines Gulda, auch eines Jandó oder der zweiten Pires-Aufnahme Mozarts Musik grobkörnig auf Großbildformat aufzublasen erscheinen, wird vom Volumen einer Hammerflügel-Aufzeichnung auf jeden Fall nicht enttäuscht sein. Ob er dafür das strengere, anfangs sicherlich gewöhnungsbedürftige Timbre der alten Instrumente in Kauf nehmen will, ist eine andere Frage. Trotz schätzenswerter Bemühungen von Malcolm Bilson, Alexei Lubimov und Joos van Immerseel ist die erste Wahl die 1996 für BIS entstandene Einspielung mit Ronald Brautigam. Der Niederländer spielt

die Sonaten weniger geistreich oder charmant als vielmehr konzentriert, fast „beethovensisch“ streng.

Ein zweiter Zyklus, der sämtliche Soloklavierwerke umfassen soll, ist bei MDG mit Siegbert Rampe in Arbeit: interessant, weil Rampe neben Fortepiano auch Cembalo und Clavichord einsetzt und sich in den bisher erschienenen vier Folgen als ein radikal expressiver, harte Akzente und Brüche nicht scheuender Mozart-Spieler zu erkennen gibt. ■



Eröffnete neue Mozart-Wege: András Schiff.



Erste Wahl bei den Aufnahmen auf „historischen“ Instrumenten: Ronald Brautigam.

Foto: Peter Schaaf/Columbia Artists Management Inc.

Foto: PR