

Die ideale Bühne

Mozarts Klavierkonzerte sind die ideale Bühne menschlicher Kommunikation, sie bilden sozusagen eine fiktive Gegenwelt zu seinen Opern, von aller konkreten Handlungs-Äußerlichkeit befreit. Nur jene Pianisten, die diese Nähe zum Musiktheater spüren, werden als Interpreten von Mozarts Klavierkonzerten erfolgreich sein. Von Attila Csampai.

Mozart-Statue auf dem Mozartplatz in Salzburg.



Foto: Tourismus Salzburg GmbH

chen und individuell geprägte Kunstwerke zu komponieren, die bis heute kein Verfallsdatum kennen, sondern auf mysteriöse Weise jung geblieben sind und darum ständiger Neuinterpretation bedürfen. Mit seinen 25 eigenen Klavierkonzerten, die den sieben Pasticcis der Kinderzeit folgten, leistete Mozart auch die quantitative Vorarbeit für den späteren enormen Bedeutungszuwachs der Gattung. Mozart-Biograph Alfred Einstein feierte seine späteren Wiener Klavierkonzerte als „Krönung und Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt“ und stellte sie sogar über seine Sinfonien: „Im Klavierkonzert hat Mozart sozusagen das letzte Wort der Verschmelzung des Konzertanten und des Sinfonischen gesagt“, schreibt Einstein in seinem ästhetisch bahnbrechenden Mozart-Buch von 1945, „eine Verschmelzung zu einer höheren Einheit, über die kein ‚Fortschritt‘ möglich war, weil das Vollkommene eben vollkommen ist.“

In seinen Klavierkonzerten erreicht Mozart tatsächlich jene, wie Bruno Walter es nannte, „ideale“ Synthese von „Kompliziertheit und Klarheit“ einerseits, von solistisch-individuellem Gestus und sinfonisch durchgearbeiteter Struktur andererseits. Die entscheidenden Schritte hierzu vollzieht er in den überaus fruchtbaren und erfolgreichen ersten Wiener Jahren, in denen er zwischen 1784 und 1786 zwölf Klavierkonzerte komponiert und sie größtenteils in eigenen Veranstaltungen, den so genannten „Akademien“, auch selbst dem Publikum vorstellt. Zuvor bereits, als er gerade sein erstes Wiener Klavierkonzert in A-Dur KV 414 fertiggestellt hatte, erläuterte er seinem Vater die neue Konzeption: „die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht“, schreibt Mozart am 28. Dezember 1782, „sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hier und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen ohne zu wissen warum.“

Mozart ist der Schöpfer des modernen Klavierkonzerts. Kein anderer Komponist hat einem kompletten Genre so entscheidend sei-

nen Stempel aufgedrückt und so Bedeutendes geschaffen: Dabei gelang es ihm in nur wenigen Jahren, die Ebene konventioneller Gebrauchsmusik zu durchbre-

Mozarts Klavierkonzerte sind Musterbeispiele für den ästhetischen Begriff des Objektiv-Schönen: einer vom Betrachter (wie vom Schöpfer) völlig losgelösten, hermetischen Gegenwelt der „demokratischen“ Kommunikation zwischen Klaviersolist und Orchesterstimmen und einer aus freien Lebensimpulsen gespeisten Seelenseismographie. Daher ist es auch so schwierig, ja unmöglich, sie in ein festes formales Korsett (wie etwa den ominösen Sonatensatz) zu zwingen: Renommierete Musikverwalter mussten hier bereits kläglich scheitern. In vielen Konzerten gibt es bereits im eröffnenden Orchesterterritorien ein halbes Dutzend verschiedener Themen.

In keinem anderen instrumentalen Genre ist auch die Verwandtschaft zur Oper so evident: Die Klavierkonzerte spannen eine rein instrumentale und darum fiktive Gegenwelt zu seinen Opern auf, bilden gleichsam die ideale – von aller konkreten Handlungs-Äußerlichkeit befreite – Bühne menschlicher Kommunikation, verheimlichen aber nicht die Schattenseiten des Daseins, die Ängste, Leiden und Bedrohungen der menschlichen Seele. In Mozarts Klavierkonzerten erleben wir tatsächlich eine Synthese gegensätzlicher Prinzipien: die Verschmelzung des Opernhaf-Kantablen (und -Impulsiven) mit dem Sinfonisch-Konstruktiven zur höheren Einheit des Konzertanten: die Quadratur des Kreises.

Eine ähnliche Dialektik von Freiheit und Ordnung gibt es nur in seinen großen Opernensembles und -finali der Wiener Zeit. So kann man beispielsweise das gesamte zweite Finale des „Figaro“ als Sin-



Dieser Hammerflügel ist um 1790, also zu Mozarts Zeiten, entstanden.

zweifelhaften Freibrief. Mozarts vermeintliche formale Freiheiten sind stets minutiös „objektiv“ und strukturell abgesichert: Es ist Mozarts tiefes Wissen um die Unberechenbarkeit des menschlichen Lebenskontexts, das seinen Klavierkonzerten eine solche innere Bewegungsfreiheit verleiht.

Eine solche eklatante Verpflanzung von Theaterstrukturen ins Klavierkonzert kann man beispielhaft im Es-Dur-Konzert KV 449 beobachten, das Mozart gewiss nicht ohne Grund als Opus 1 in sein eigenhändiges Werksverzeichnis eingetragen hat. Dieses Konzert eröffnet endgültig die Serie seiner großen Wiener Konzerte, die allesamt die Einsteinsche Kategorie der „Vollkommenheit“ erfüllen: Im Kopfsatz erleben wir eine imaginäre Opernszene, das Klavier und die Orchesterstimmen spielen Theater, mit verteilten Rollen, und überraschen uns

als spannenden Operndialog umgesetzt: Christian Zacharias und Robert Levin sind hier intelligente Ausnahmen.

Für diese Fülle und Vielfalt des wirklichen Lebens, das hier in freien, diskontinuierlichen Impulsen ständig ins musikalische Geschehen eingreift, hatte der große russische Mozart-Enthusiast Georgi Tschitscherin schon 1930 den Begriff „Musik der Weltkräfte“ geprägt: „Die Objektivität der Mozartschen Oper ist an und für sich eindeutig und unbestreitbar“, schreibt Lenins erster Außenminister in seinem berühmten Mozart-Essay, „auf ihrer Bühne tragen die vielfältigsten Gestalten ihr eigenes Leben in sich und schöpfen es auch aus. Im tiefsten Sinne objektiv sind auch die meisten seiner Instrumentalwerke; in ihnen pulsiert das Leben von Welt und Kosmos, Natur und Menschheit, hier gibt es eine Bühne, die ihresgleichen sucht. (...) Die späten Sinfonien sind Vollendung und Höhepunkt des Mozartschen Schaffens. Aber ihr Rahmen, ihre Spannweite werden noch übertroffen von den Klavierkonzerten. Wie Beethovens Sinfonien sind Mozarts Klavierkonzerte jedes für sich eine besondere Welt mit unermesslichem Inhalt, umfassende Poeme mit einer Unzahl von Episoden. Mozarts Konzerte unterscheiden sich von Beethovens Sinfonien durch ihre Objektivität: Ein jedes ist eine sich selbst entfaltende Hymne, in ihnen arbeiten die Energien der Welt und des Lebens, herrscht das Spiel der Elemente, finsterner, lichter, geheimnisumwitterter, anmutiger Kräfte, herrscht Baudelaire's infernalische und himmlische Schönheit, hier die Sonne, da die Nacht, stets betö-

Bei den Klavierkonzerten gelingt Mozart die Quadratur des Kreises

fonie spielen, und zugleich ist es das musikalische Protokoll unberechenbarer Bühnenaktionen. Dieser dem wirklichen Leben abgeschauten Impulsreichtum, diese Flexibilität und Variabilität der Form war und ist akademischen Erbsenzählern bis heute nicht geheuer: Sie bewerteten es als „subjektiven“ Gestus des „Improvisatorischen“ eines in Doppelfunktion Komponist/Interpret agierenden Musikers, und sie gaben damit Armeen von „nachschöpferischen“ Pianisten einen mehr als

auf Schritt und Tritt. So platzt das c-Moll-Seitenthema wie ein ungebetener Gast mit einer heftigen Synkope in die bis dahin friedlich dahinfließenden Anfangstakte, und nur wenig später mischt sich eine Respektperson mit männlicher Herrschergeste ins Geschehen: Als ob der Graf aus dem „Figaro“ sich (um zwei Jahre zu früh) in die „Handlung“ dieses Konzerts verirrt hätte! Nur wenige Pianisten haben freilich das enorme dramatische Potential dieses Satzes erkannt und

Foto: Alan F. Raymond/DG



Historisierend und lebendig: Bilson und Gardiner.

Foto: Philips/Universal



Mozart als ständiger Begleiter: Alfred Brendel.

rend, rätselhaft fast immer, und das alles in der unendlichen Vielfalt der Mozartschen Schattierungskunst.“

Im Grunde erfindet Mozart seine Musik nicht, wie man eine große, zündende Opernmelodie erfindet, noch ist sie aus irgendwelchen motivischen Keimzellen entwickelt, wie es Haydn und Beethoven für die nachfolgenden Generationen vorgeben. Mozart schöpft immer aus dem Ganzen – er verfügt augenblicklich über das gesamte Arsenal musikalischer Formen, Gestalten, Motive, Haltungen und Tonfälle, und er kann seine Kompositionsweise, den strukturellen Prozess sogar mit dem Lebensmotor des Augenblicklichen, von etwas hier und jetzt sich in unserer Gegenwart Ereignenden, ausstaten. Er komponiert, als würde er improvisieren. Diese „Weihe des Augenblicks“, dieses Bewusstsein des Zeitlichen in Mozarts Musik, in der neuen vom subjektiven Zeitbegriff des Barock losgelösten objektiven Chronometrie der Wiener

Klassik (die die ästhetische Trennung von Metrum und Rhythmus postuliert) ist womöglich der entscheidende Motor und die entscheidende Kategorie für Mozarts Zeitlosigkeit, für die aller historischen Erosion trotzende Frische, Jugendlichkeit, den Zauber und die Modernität seiner Musik, die den Zuhörer immer wieder magisch einbindet in eine stets sich erneuernde Gegenwart des Hier und Jetzt.

Die Zeit wird kostbar in Mozarts Musik, und nicht nur seine Opernfiguren, sondern auch die imaginären musikalischen Gestalten in seinen Klavierkonzerten tragen allesamt eine Uhr am Handgelenk: Man ist also als Interpret gut beraten, diese nunmehr streng gemessene musikalische Lebenszeit, diesen Puls des wirklichen Lebens nicht selbstherrlich zu ignorieren oder überheblich zu vergeuden, wie es unzählige Pianisten unter dem Schutzschild der romantischen Rezeption getan haben und noch immer tun. Denn auch das Klavier, Allegorie des neuen, empfindsamen Individuums, muss sich in den sozialen Rahmen des Orchesters einfügen, muss die objektive Zeitordnung der Gesellschaft akzeptieren: „Mozarts Klavierkonzert scheint nie die Grenze des Gesellschaftlichen zu sprengen“, schreibt Einstein, „– wie könnte es das, da ihm ja wesentlich ist, ‚vorgeführt‘ zu werden, da ihm Intimität verwehrt ist! Und doch läßt es sich immer die Türen offen, das Dunkelste und Strahlendste, Ernsteste und Heiterste, Tiefste zu sagen; aus dem ‚Galanten‘ ins Sinfonische vorzustoßen; die Hörerschaft auf eine höhere Ebene zu heben. Die Hörerschaft, die dem Mozartschen Klavierkonzert gewachsen ist, ist die beste, die es gibt.“

Die Interpreten

Aber sind die Pianisten diesen Ansprüchen überhaupt gewachsen, dieser schier unübersehbaren Vielfalt des menschlichen Lebens? Simple Antwort: Nur wenige sind in der Lage, sich hinten anzustellen, das heißt, mit ihrem künstlerischen Ego, ihrem pianistischem Profil zurückzutreten hinter die „objektive“ Wahrheit, Schönheit und Lebensfülle dieser Musik. Es gibt vielfältige Annäherungsversuche, und kongeniale Einzelleistungen. Gemessen an der überquellenden Diskographie sind die wirklichen Sternstunden aber überschaubar. Dies ist umso erstaunli-

cher, als hier die Mozart-Spezialisten weitgehend unter sich sind, da Virtuosen und Selbstdarsteller dieses Terrain eher meiden.

Von den derzeit greifbaren Gesamteinpielungen gibt es immerhin drei Zyklen, die über weite Strecken überzeugen: von Bilson, van Immerseel und Kirschner. Der frühe Komplettszyklus des Schweizer Karl Engel aus den Jahren 1974 bis 1978 ist 2004 wieder aufgelegt worden. Damals als Modellproduktion gefeiert, wirkt er heute doch schon reichlich patiniert und altbacken: Engels harter Bösendorfer und das wenig kultiviert tönende Mozarteum-Orchester verstärken den Eindruck eines akademisch-soliden, aber wenig inspirierten Unternehmens. Dagegen wirkt Alfred Brendels erster, mit Neville Marriners virtuoser Academy of St. Martin produzierter Zyklus aus den frühen Achtzigern wie eine intellektuelle und emotionale Frischzellenkur: eine britisch-humorvolle Entdeckungsreise durch Mozarts exotische Seelenlandschaften. Fast 20 Jahre später hat der mittlerweile geadelte Wahlbrite Brendel acht Konzerte aus der geläuterten Sicht eines 70-Jährigen nachgereicht, diesmal mit Englands Klassik-Methusalem Charles Mackerras am Pult des sensibel „mitfühlenden“ Scottish Chamber Orchestra (Philips). Die asketisch-schlichte, intime Klangrede zweier abgeklärter Mozartianer zielt nunmehr auf das zeitlose Humanum, die Schutzlosigkeit von Mozarts Musik.

Das unerschöpfliche lyrische Potential seiner Klavierkonzerte hatten in den 1980er Jahren zwei weitere Wahl-Londoner in Gesamtaufnahmen mit dem grundsoliden English Chamber Orchestra ausgeleuchtet. Die aus Tokio stammende Mitsuko Uchida ging dabei mit dem Dirigenten Jeffrey Tate an die Grenzen defensiv-zärtlicher Intimität, während der Amerikaner Murray Perahia das ECO vom Flügel aus zu besonderer Kantabilität und fein glänzendem Mozart-Wohlklang animierte. Vom großen Dramatiker Mozart und seinem konzertanten „Welttheater“ war bei beiden wenig zu spüren. András Schiff dagegen versuchte Ende der Achtziger mit Altmeister Sándor Végh und der Salzburger Camerata Academica auf einem Bösendorfer-Flügel Mozarts Geist zu beschwören, verzettelte sich aber zwischen präntiöser Raffinesse und Pedanterie.

Zeitlich parallel zu diesen Nachzüglern der romantischen Aufführungstradition hatte Englands Originalklang-Pionier John Eliot Gardiner von 1982 an den radikalen Bruch mit dieser vollzogen und mit dem Fortepiano-Experten Malcom Bilson bei der Archiv-Produktion Andreas Holschneiders den ersten Schallplattenzyklus auf historischen Originalinstrumenten in Angriff genommen – was bei der weltweiten Mozart-Gemeinde ein geteiltes Echo hervorrief. Für die meiste Aufregung sorgte der für die meisten völlig ungewohnte, cembaloartig zirpende, dünne Klang des Soloinstruments, der die akustische Dominanz der zuvor üblichen Steinway-Konzertflügel praktisch ins Gegenteil einer kaum hörbaren Nebenrolle zu verkehren schien: Zum ersten Mal erklang auch das Orchester – die exzellenten English Baroque Soloists – als demokratisches Kollektiv freier, polyphon aufgefächerter Einzelstimmen. Gardiner hatte, nach 200 Jahren, nicht nur die wunderbare große Dynamik von Mozarts Orchestersatz, sondern auch die dramatische Seele seiner Klavierkonzerte wieder freigelegt. Dass Bilsons Instrumente – aktuelle Kopien von Fortepiani der Mozart-Zeit – stellenweise grenzwertig leise klangen, mag auch an diesen ersten Nachbauten gelegen haben, er selbst legte freilich auch großen Wert auf seriöse Artikulations-Genauigkeit. Während diese wirklich „revolutionäre“, dramatisch akzentuierte Edition nach wie vor erhältlich ist, hat Universal den unvollständigen Konkurrenz-Zyklus mit Christopher Hogwoods Academy of Ancient Music leider aus dem Katalog verbannt, obwohl er in dem amerikanischen Mozart-Forscher und Fortepianovirtuosen Robert Levin einen noch unbekümmerter aufspielenden, fast glamourösen Solisten vorweisen konnte. Levin wechselte nicht nur ständig die Soloinstrumente – und versuchte sich sogar an Mozarts Originalflügel –, sondern er improvisierte stilsicher auch sämtliche Kadenzen, was das Gesamtbild ungemein belebte und mit wechselnden Klangbildern auffrischte.

Mit der einsetzenden Krise des Klassik-Marktes (bzw. der Major Companies) schienen auch die Tage aufwendiger Originalklang-Produktionen gezählt: Bei EMI produzierten Melvyn Tan und Roger Norrington mit seinen London Classical Players um 1990 nur eine Handvoll Mo-

zart-Konzerte, konnten musikalisch aber keine neuen Akzente setzen, während der deutsche Tastenexperte Andreas Staier 1995 und 2000 mit dem zupackenden Concerto-Köln-Ensemble bei Teldec drei „mittlere“ und das genialische Jeunehomme-Konzert in ungemein suggestiven, spannenden Interpretationen vorlegte, die längst eine Fortsetzung verdient hätten. Nur ein Historist hat diesen lautlosen Rückzug des Mozart-Originalklangs überleben können: der streitbare flämische Szene-Star Jos van Immerseel, dessen 1990 und 1991 produzierter Konzert-Zyklus zum Mozartjahr 2006 bei Channel Classics wieder aufgelegt wurde. Es ist wirklich ein funkeln des Schatzkästchen schönster historischer Klangbilder, mit einem manchmal recht eigenwillig auf exzellenten Instrumenten phrasierenden Immerseel und einem von ihm selbst in vielen Jahren zu einem lebendigen Organismus geformten, plastisch und warm spielenden Anima-Eterna-Orchester, das mittlerweile zu den Besten seiner Zunft zählt und bei Liszt und Tschaikowsky angekommen ist.

Von den mit Steinway-Flügeln produzierten Gesamtaufnahmen kann ich besonders die in den 1980er Jahren entstandene von Christian Zacharias empfehlen, für die damals immerhin sechs Orchester und vier Dirigenten aufgeboten wurden, die allerdings aktuell im EMI-Katalog nicht zu finden ist. Bis heute hat dieses Zehnjahresprojekt nichts von seiner Frische, seiner Detailgenauigkeit und seinem auf Wertigkeit angelegten Modellcharakter eingebüßt. Das wechselnde Personal und die lange Entstehungszeit haben Zacharias damals davon abgehalten, alles

Drei überzeugende Zyklen: Bilson, van Immerseel und Kirschnereit

über einen Kamm zu scheren: Ein Vierteljahrhundert später fasziniert noch immer seine Fähigkeit, den ganz besonderen Charakter jedes einzelnen Konzerts präzise und sensibel auszuleuchten, dabei aber auch die Elemente des Spielerischen und des Rhetorisch-Sinnfälligen nicht zu vernachlässigen. Sein zweiter, 2003 in Lausanne in Angriff genommene Konzertzyklus ist bislang über zwei Folgen nicht hinausgekommen. Hier agiert



Foto: Helge Strauss/EMI

Frisch und detailgenau: Christian Zacharias.



Foto: PR

Lichtblick im Mozart-Jahr: Matthias Kirschnereit.

Zacharias zugleich als Solist und (Chef-)Dirigent seines Orchestre de Chambre de Lausanne und wirkt abgeklärter, mehr auf strömenden Wohllaut denn spontanen Impulsreichtum ausgerichtet (MDG).

Drei andere, kürzlich publizierte Zyklen unter Daniel Barenboim, Rudolf Buchbinder und Derek Han dagegen leiden unter dem (bald) lähmenden Eindruck pianistischer Gleichförmigkeit und man-

gelnden intellektuellen Einsatzes: Bei Derek Hans Londoner Projekt aus den Jahren 1992-95 herrschen robuste britische Routine und eine recht aufgesetzt wirkende, monochrome Heiterkeit, während Daniel Barenboim in einem über zwölf Jahre währenden Prozess über bedeutungsvolles, aufdringliches Buchstabieren und das Aufwärmen romantischer Klischees nicht hinauskam – und dies trotz des Beistandes der Berliner Philhar-

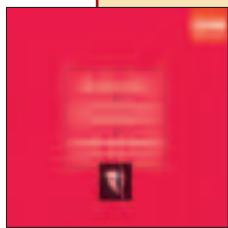
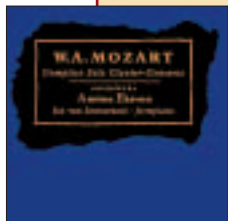
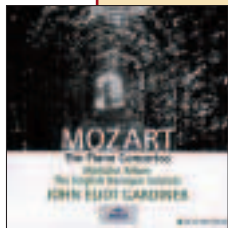
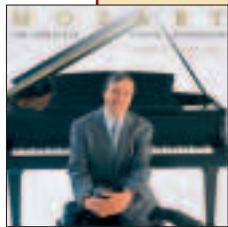
moniker. Barenboim hatte ja bereits zwischen 1967 und 1974 den ersten Stereo-Komplett-Zyklus mit dem English Cham-

CD-Hinweise



Mozart, Klavierkonzerte
(Nur besprochene Gesamtaufnahmen, Reihenfolge nach der Erwähnung im Text)

- Engel, Mozarteum-Orchester, Hager; Warner 10 CD 2564 61398-2
- Brendel, Academy of St Martin-in-the-Fields, Marriner; Philips (gestrichen)
- Uchida, English Chamber Orchestra, Tate; Philips/Universal 8 CD 438 207 2
- Perahia, English Chamber Orchestra; Sony 12 CD 82876872302
- Schiff, Camerata Academica des Mozarteums, Végh; Decca/Universal 9 CD 4481402
- Bilson, English Baroque Soloists, Gardiner; Archiv/Universal 9 CD 4631112
- Levin, Academy of Ancient Music, Hogwood; L'Oiseau-Lyre/Decca (gestrichen, unvollständig)
- Immerseel, Anima Eterna; Channel/HM 10 CD CCS BOX 10
- Zacharias, diverse Orchester und Dirigenten; EMI (gestrichen)
- Barenboim, Berliner Philharmoniker; Warner 9 CD 2564 61919 2
- Barenboim, English Chamber Orchestra; 10 CD EMI 5 72930 2
- Buchbinder, Wiener Symphoniker; Profil/Naxos 9 CD PH 04011
- Han, Philharmonia Orchestra, Freeman; Brilliant/Foreign 11 CD 92112
- Kirschnereit, Bamberger Symphoniker, Beermann; Arte Nova/SonyBMG 10 CD 82876 82576 2
- Goode, Orpheus Chamber Orchestra; Nonesuch/Warner (nicht komplett)



ber Orchestra produziert und wirkte damals entschieden frischer und unbekümmerter. Rudolf Buchbinder dagegen scheint in seinem Wiener Konzertzyklus im Jahr 2004 mit der Doppelrolle des Interpreten und Dirigenten schlicht überfordert, verwirrt durch schleppende Einsätze und seltsame Rubati, und verharret in steifer, geschäftsmäßiger Routine.

Allein der Abschluss der Zehn-CD-Edition des deutschen Pianisten Matthias Kirschnereit sorgte für den ersehnten Lichtblick im sonst so düsteren Mozart-Jahr: Sein mit den Bamberger Symphonikern und dem Dirigenten Frank Beermann in sieben Jahren bedächtig produzierter Zyklus vereinigt auf ansprechende Weise die Ausdrucksmöglichkeiten eines modernen Konzertflügels mit den Klangidealen der Historisten – also mit Transparenz, dramatischer Interaktion, belebter Klangrede. Das Klavier bleibt Primus inter Pares und gerät trotz perlendem Non-Legato-Spiel nie in die Gefahrenzone des allzu Schönen und Polierten, da Kirschnereit es versteht, jede Phrase als Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Klavier und Orchester kenntlich zu machen. Sein Mozart-Zyklus repräsentiert musikalisch den derzeitigen „Stand der Dinge“ in Mozarts Klavierkonzerten, und es ist ein Zeichen der Hoffnung, dass in solchen geschützten Nischen, abseits des großen Star-Rummels und noch weiter weg vom derzeit angesagten, schier unerträglichen Mozart-Gesäusel, auch heute interpretatorische Fortschritte

Ära von Schellack und Vinyl vornehmlich bei den späteren Wiener Konzerten Bedeutsames hinterlassen haben: Edwin Fischer, Artur Schnabel und Robert Casadesu hatten schon in den 1930er Jahren damit begonnen, die populären Konzerte Mozarts vom falschen Pathos und den Verkrustungen der Romantik zu säubern und mit visionärer Inspiration und mitunter recht wagemutigem Elan deren dramatischen Kern wieder freizulegen. Von Wanda Landowska gibt es die klügste Kadenz zum späten D-Dur-Konzert, die jemals aufgezeichnet wurde. Nach dem Krieg setzten Solomon Cutner und Walter Gieseking diese wunderbaren Erkundungsreisen in Mozarts Seelenkosmos fort, wobei Gieseking unter dem jungen Karajan in den Konzerten KV 488 und 491 in ergreifender Schlichtheit und Klarheit die Tiefenregionen ausleuchtete (beide EMI).

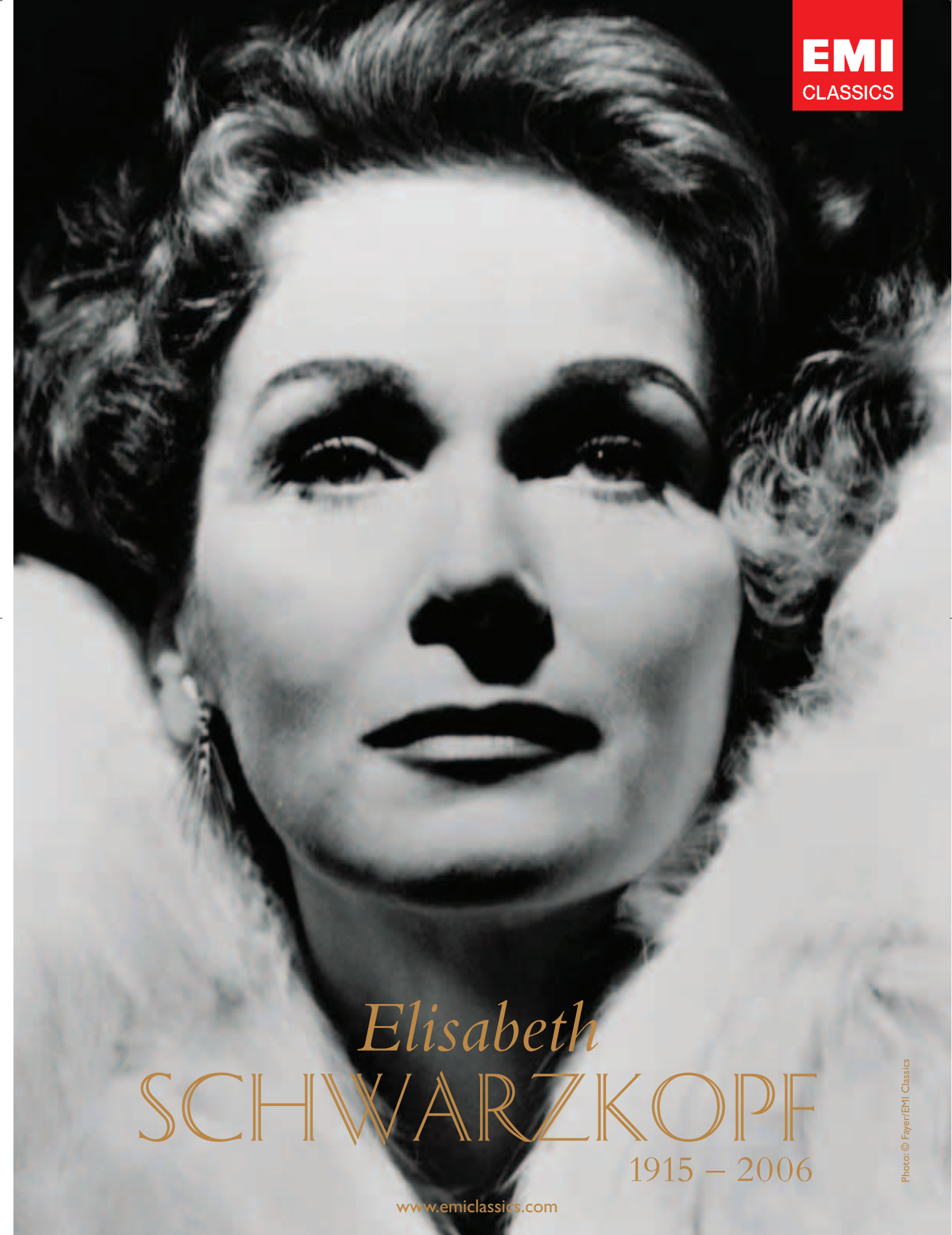
Wenige Wochen vor ihrem Tod im Jahr 1960 spielte sich auch die spät zu Mozart gekommene rumänische Pianistin Clara Haskil in den beiden Moll-Konzerten in den Olymp der Mozart-Referenzen: Kein weiteres Mal hat jemand mit solchem existentiellen Ernst und einer solchen positiven Todesgewissheit und zugleich so wärmend-sinnlich die Kostbarkeit jedes einzelnen Tones, jeder Phrase durchlebt und ausgeformt (Philips). Zu den „Wahrheits“-Suchern des späten 20. Jahrhunderts müssen auch Rudolf Serkin, Clifford Curzon und der stets rebellische Friedrich Gulda gezählt werden, wobei

Richard Goode arbeitet seit 25 Jahren an seinem Mozart-Zyklus

möglich sind. Die aktuellen Einzelveröffentlichungen der Jungstars von heute – seien es Piotr Anderszewskis kapriziöser Lyrismus (EMI) oder Martin Stadtfelds dreiste Attacken (Sony), Fazil Say's Zirkusnummern (Naïve) oder die vergeblichen Mühen Yu Kosuges (Sony) – folgen nur persönlichen „Neigungen“, enthalten aber alle keine wirklich neuen oder auch nur interessanten Akzente.

Diese Diskussion der neueren Gesamtaufnahmen soll die Leistungen der großen Mozart-Interpreten der Vergangenheit keineswegs schmälern. Daher hier noch eine kurze Auflistung jener, die in der

sich Letzterer in seinen wenigen Konzertproduktionen (u. a. bei DG) als überraschend gemäßiger und wohltönend-sanglicher Mozart-Solist entpuppte. Und last not least möchte ich auch den von der europäischen Kritik sträflich unterschätzten Amerikaner Richard Goode zu dieser aussterbenden Spezies der intellektuellen Mozart-Magier hinzurechnen: Seit nunmehr 25 Jahren arbeitet er mit dem exzellenten Orpheus Chamber Orchestra an einem Mozart-Zyklus, der den Zauber und die Rätsel dieser Musik zu bewahren, die Aura zurückzugewinnen sucht. ■

A black and white portrait of Elisabeth Schwarzkopf, a German soprano. She is looking upwards and to the right with a serene expression. Her dark, curly hair is styled in a classic 1950s fashion. She is wearing a light-colored, possibly fur-trimmed coat. The background is dark and out of focus.

EMI
CLASSICS

Elisabeth
SCHWARZKOPF
1915 – 2006

www.emiclassics.com