

Das Thema „Claudio Abbado und die Alte Musik“ ist vielmehr ein großes und schönes; aber zugleich ein ‚spätes‘ Thema, wenn man das Leben dieses großen Dirigenten so betrachtet.

Zumindest: scheinbar.

Wir sind hier auf unserer langen Reise ja auch sogar schon ein Paar Werken von Bach und Tartini begegnet, und diese waren durchaus nicht der späten Phase Abbados zuzurechnen; es waren im Gegenteil die frühesten Aufnahmen, die von diesem Dirigenten überhaupt aufzutreiben sind.

Daraus folgt: Abbado mag sich in seinen letzten Lebensjahren zwar verstärkt der Epoche des Barock und der Frühklassik zugewandt haben.

Dabei handelte es sich aber in Wirklichkeit um eine Rückkehr zu seinen Anfängen.

Woraus sich insgesamt ergibt: Abbados Musikerlaufbahn ging tendenziell vom älteren Repertoire aus - und sie kehrte gegen Ende folgerichtig dorthin zurück.

Die Alte Musik stellt also weniger den Fluchtpunkt dieses Musikerlebens dar - als dessen Anfang und Schlusspunkt.
Sie rahmt dieses Leben ein.

Dazwischen hatten sich für Abbado natürlich ganz andere Sachen ereignet.
Und die Art, Alte Musik aufzuführen, hatte sich in dieser Zeit auch grundlegend gewandelt.

Die Vermeidung der Alten Musik in Abbados längster, mittlerer Phase, die wir hier konstatieren müssen, verdankt sich also möglicherweise einer leichten Unsicherheit des Dirigenten, ob er mit dem Stand der Dinge noch stilgerecht mithalten könne.

Eine innere Abkehr oder Entfremdung von der Alten Musik bedeutet sie aber nicht.

Abbados erste Gehversuche in Sachen Bach (als Dirigent) haben wir hier schon einmal eingehender betrachtet - und konnten uns dabei eines leichten Amusements nicht ganz erwehren.
Gemeint sind seine Aufnahmen der Brandenburgischen Konzerte in Mailand, im Jahr 1976.

Einen wirklichen Ursprung seiner Beschäftigung mit Bach repräsentierten diese Aufnahmen für Abbado indes nicht.

Schon 14 Jahre früher, im Jahr 1962, treffen wir ein sozusagen leicht ‚stricklieselhaftes‘ Bach-Bild in einer Aufnahme an, in der Abbado noch als Pianist mitwirkte.

Das ausführende Orchestra dell’Angelicum di Milano hat er im selben Jahr auch schon bei Schallplattenaufnahmen wirklich dirigiert.

Wir haben hier schon festgestellt, dass sich zum Beispiel Abbados Engagement für die Opern Mozarts auf dem Umwege über Rossini ergab.

Er hatte also einen Schritt vorwärts gemacht, in derselben Art wie sein Kollege Alberto Zedda, ohne allerdings dort stehenzubleiben; Abbado vielmehr wandte sich in fortschreitenden Jahren immer mehr zur alten Musik zurück, die am Ende eine weit größere Bedeutung für ihn bekommen sollte als Rossini selbst (- als der ‚Mozart des 19. Jahrhunderts‘ so zu sagen).

In Gestalt seiner Ursprünge bei der Barock-Musik wandelte Abbado zu Anfang seiner Karriere natürlich auf den Spuren seines Vaters Michelangelo Abbado, der sich gleichfalls genau hier, auf dem Gebiet der Alten Musik, besonders engagiert hatte.

Auf seine Initiative geht die Gründung des ersten Spezial-Kammerorchesters für Alte Musik in Italien zurück: das Orchestra d'Archi.

Dieser Ursprung ist, im internationalen Maßstab (und abgesehen von der Parallele mit Alberto Zedda), als höchst ungewöhnlich anzusehen - und verhiß sozusagen Besonderes.

Kein anderer großer Dirigent - außer den Spezialisten der historischen Aufführungspraxis selbst - kam von der Alten Musik und der Idee von Spezialensembles her.

Ja, nicht einmal die Spezialisten selber kamen notgedrungen von dort.

Nikolaus Harnoncourt etwa, als Schlüsselfigur der Alte Musik-Bewegung insgesamt, ging aus einem Symphonieorchester hervor - und kam damit vom klassischen, traditionellen Repertoire.

Harnoncourt hatte sich ohne große Vorgeschichte plötzlich dazu entschieden, mal nachzuschauen, was denn da *vor* Bach und Händel gewesen sein mochte - und wie man es in historischen Zeiten wohl tatsächlich aufgeführt haben mochte.

Dieser (erst im zweiten Schritt akademisch unterfütterte) Vorgang unterschied sich vom Werdegang Abbados allerdings doch wiederum beträchtlich.

Abbado, wie gesagt, stammte aus einer Bewegung der Wiederaneignung der Barockmusik auf dem Wege der Kammerorchester-Gründung.

Das bedeutet: Man sah ein, dass im Barock enorme Repertoireschätze zu heben seien, und dass dafür die großen Symphonieorchester nicht wirklich gerüstet seien. Mit großen Forschungsarbeiten mochte man sich aber nicht belasten.

Ebenso wenig mit Darmsaiten, alten Bögen und sonstigen aufführungstechnischen Details der Alten Musik.

Und genau dieser, man kann sagen: sanguinische, musikantische, unakademische Zugang zum älteren Repertoire blieb Abbado ja auch zeitlebens erhalten.

Seine Kammerorchester, so etwa das Chamber Orchestra of Europe, waren zwar betont kleiner als traditionelle Klangkörper.

Man spielte aber - genau wie diese - auf modernem Instrumentarium (also mit modernen Bögen, auf Stahlsaiten etc.).

Man war gewiss aufgeschlossen gegenüber dem Informationszuwachs, der aus dem Lager der forschungsaffinen Spezialisten immer wieder kam und zur Kenntnis zu nehmen war.

Beteiligen mochte man sich an solcher Forschungsarbeit aber kaum.

Das bedeutete dann: Man wählte den orchestralen Rahmen bescheiden und klein, spielte aber im Übrigen frisch drauf los.

Das ist bedeutsam festzuhalten.

Denn Abbado gelangen ja auf diesem vielleicht inkonsequenten, aber sehr zupackenden Wege einige der überraschend großartigsten Beiträge auf jenen Gebieten, denen er sich nun gelegentlich zuwandte.

Ideales Beispiel: die Symphonien von Joseph Haydn.

Haydn, so würde ich sagen, hat nie eine sehr prominente oder auch nur kontinuierliche Rolle im Leben des Claudio Abbado gespielt.

In Berlin kann ich mich persönlich an überhaupt keine Haydn-Aufführungen von ihm erinnern.

(Da hat etwa Simon Rattle viel deutlichere Bekenntnisse zu Haydn abgelegt...; sogar Karajan hatte sich, schon allein aus orchestererzieherischen Gründen, öfters für Haydn eingesetzt; Abbado kaum.)

Zwar entstand in Abbados Zeit in Chicago überraschenderweise eine Aufnahme des Trompeten-Konzertes von Haydn (und ebenso eine Live-Aufnahme mit der Sinfonia concertante).

Doch dies schien Abbado eher den Solisten zuliebe zu tun, die hier zum Einsatz kamen.

In Wien, wo Haydn doch nun wahrlich hingehört hätte, machte Abbado einen auffälligen Bogen um ihn.

Ja, er mied Haydn.

Und doch sollte ihm das eine und einzige Mal, wo er sich bei Schallplattenaufnahmen für einige Symphonien Haydns interessierte, ein echter Coup gelingen.

Die sieben „Londoner“ Symphonien, die Abbado seit Ende der 80er Jahre mit dem Chamber Orchestra of Europe einspielte, können als ein kleines Wunder gelten.

Abbado ging den Aufnahmen sehr langsam zu Werke, und nahm sich insgesamt fast zehn Jahre Zeit dafür.

Die Arbeit hat sich gelohnt.

Hören wir aus dem ersten Jahr dieser kleinen Haydn-Reise den 4. Satz aus der Symphonie Nr. 96.

Adagio - Allegro, der 1. Satz aus Haydns Symphonie Nr. 103, die mit dem "Paukenwirbel".

Claudio Abbado 1995 mit dem Chamber Orchestra of Europe.

Ein Haupttreffer - einer von Abbados größten Überraschungs-Coups auf dem Gebiet der Älteren Musik.

Und zwar einer, von dem ich annehmen würde: Er glückte intuitiv - nicht aufgrund umständlicher Überlegungen oder gar Forschungsarbeiten.

Abbado war ein an der historischen Aufführungspraxis gewiss interessierter, ihr aber keineswegs zuzurechnender Dirigent.

Unter seiner Ägide wurde in Berlin etwa erstmals regelmäßig Nikolaus Harnoncourt zu den Philharmonikern eingeladen.

Doch gerade diese Aufgeschlossenheit spiegelte sich in einer Vermeidungspolitik, fast kann man sagen: einem Schamgefühl von Abbado selbst gegenüber der Alten Musik.

Zu Bach und Händel kehrte er nie zurück.

Auch Kleinmeister wie Albinoni, Locatelli oder Manfredini, die Karajan so gern dirigiert hatte, verbannte er kategorisch aus seinem Weltbild.

Je schamhafter und zurückhaltender Abbado jedoch im Allgemeinen vor der Alten Musik zurückwich, desto mehr schien sich diese gleichsam auf ihn zuzubewegen.

Im Lauf der Jahrzehnte, die seit Abbados Anfängen in den 50er und 60er Jahren ins Land gegangen waren, hatte sich nämlich auch das Feld und der Kompetenzbereich der historischen Aufführungspraxis immer mehr ausgedehnt.

Harnoncourt, Gardiner und Hogwood dirigierten nun nicht nur Haydn und Mozart, sondern zunehmend auch Beethoven, Schubert, ja sogar Schumann und Brahms.

Die Meinung griff um sich, dass auch die Komponisten der Klassik und Romantik aus der Vergangenheit geschöpft - und für ein von alther überkommenes Instrumentarium geschrieben hatten.

Das hatte sich immer schon auch in den Aufführungsformen gespiegelt.

So hat Nikolaus Harnoncourt wiederholt berichtet, dass sogar das Orchester der Wiener Staatsoper (aus deren Reihen die Wiener Philharmoniker gebildet werden) noch *nach* dem II. Weltkrieg auf Darmsaiten gespielt hätten (nicht etwa auf Stahlsaiten).

Alles Repertoire hatte auf diese Weise noch sehr lange längst nicht so modern - oder modernistisch - geklungen wie man es seit den 70er Jahren gewohnt war.

Dies hätte nun theoretisch bedeuten können, dass nicht nur Bach und Händel, die man ursprünglich auch mit großen Symphonieorchestern aufgeführt hatte, sondern

auch die besagten Meister der Klassik und Romantik den traditionellen Orchestern nach und nach hätten entrissen werden können.

Wenn nämlich die Paradigmen der historischen Aufführungspraxis für Schubert, Schumann und Brahms als genauso verbindlich angesehen werden wie für barockes Repertoire, so hätte dies den Radius der großen Dirigentenstars, also auch Abbados, empfindlich eingeschränkt.

Dies konnte man sich im Endeffekt schon aus Gründen der Selbstbehauptung nicht recht bieten lassen.

Die traditionellen Dirigenten sahen sich folglich dazu herausgefordert, an ihrem Schubert und Schumann strikt festzuhalten - gleichgültig ob sie ihn nun ein wenig historisierten oder nicht.

Diesen Schritt haben die meisten der großen Dirigenten denn wohl auch vollzogen. Abbado ebenso.

Nur dass Abbado bei Schubert etwa auffälligerweise eine sehr viel bessere Figur machte als etwa der einige Jahre jüngere Riccardo Muti, und dass er bei Brahms zeitgemäßer wirkte als der noch immer einem dunklen, dickleibigen Orchesterbild zuneigende Daniel Barenboim (von Christian Thielemann in diesem Zusammenhang ganz zu schweigen).

So erwies sich Abbado, ohne dass man genau anzugeben vermöchte, worin er der historischen Perspektive näher stand als die zuletzt Genannten, doch als der eindeutig überlegene, zeitgemäßere und flexiblere Interpret.

Die Nagelprobe mit Mozart konnte er auf diese Weise im Grunde souverän bestehen.

Für seine Gesamtaufnahme der „Nozze di Figaro“ wählte er noch 1994, er war längst weg aus Wien, sogar das Traditionsorchester der Wiener Philharmoniker.

Die Aufnahme mit Sylvia McNair als Susanna und Lucio Gallo als Figaro mag kein echter Volltreffer gewesen sein.

Achtbar war sie aber auf jeden Fall.

Und kein Offenbarungseid - was man etwa von neueren Aufnahmen dieses Werkes unter James Levine und Riccardo Muti nicht behaupten kann.

Rasche Tempi, ein sehr transparentes Klangbild und eine bewusste ‚Entromantisierung‘ sind die probaten Mittel, die Abbado anwendet.

Wir hören einen Ausschnitt aus dem 3. Akt - mit Cheryl Studer als Contessa, Sylvia McNair als Susanna sowie Andrea Rost als Barbarina, Cecilia Bartoli als Cherubino, Lucio Gallo als Figaro, Istvan Gati als Antonio und Bo Skovhus - als Graf.

5	DG	Wolfgang Amadeus Mozart	0'23
	LC 00173	"Sull'aria" aus "Le nozze di Figaro", 3. Akt	2'06
	483 7784	(Finale, Ausschnitt)	0'17
	CD 36	Sylvia McNair, Sopran (Susanna), Bo Skovhus,	0'58
	Track 021 - 029	Bariton (Conte), Cheryl Studer, Sopran	2'30
	Autostop raus. Ab	(Contessa), Andrea Rost, Sopran (Barbarina),	1'50
	0:27 reingehen.	Cecilia Bartoli, Mezzo-Sopran (Cherubino),	1'14
	Hier kann (nach	Lucio Gallo, Bariton (Figaro), Istvan Gati,	1'37
	vorne) verlängert	Bariton (Antonio), Bo Skovhus, Bariton	<u>1'21</u>
	werden	(Conte)	10'16
	Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor	=====	
	Wiener Philharmoniker	(= 30'03)	
	Ltg. Claudio Abbado		
	1994		

Ausschnitt /und Finale/ aus dem 3. Akt von Mozarts „Le nozze di Figaro“, 1994 mit Claudio Abbado am Pult der Wiener Philharmoniker.

Es sang die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor.

Die Solistinnen und Solisten: Cheryl Studer als Contessa, Sylvia McNair als Susanna, außerdem Andrea Rost als Barbarina, Cecilia Bartoli als Cherubino, Lucio Gallo als Figaro, Istvan Gati als Antonio und Bo Skovhus als Graf.

Mozart war der Komponist, in dessen besonderen Dienst Claudio Abbado seine im Prinzip ganze Spätphase stellte - und zwar insofern, als er ihm ein ganzes Orchester widmete, das er 2004 gründete: das Orchestra Mozart.

Dieses Orchester residiert in Bologna, buchstäblich um die Ecke von Abbados dortiger Stadtwohnung (nachdem er seine Zelte in Berlin abgebrochen hatte - und sofern er sich nicht in seinem Anwesen auf Sardinien aufhielt).

Auch dieser Rückkehr nach Italien - in Form eines Orchesters - mochte eine gewisse Symbolik innewohnen.

Mozart seinerseits war - nach Mahler - schon der zweite Komponistname, den Abbado zur Gründung eines Orchesters heranzog.

Dies wiederum mag, grob gesprochen, so ausgelegt werden, dass es in Abbados Leben eine Mahler-Phase und eine Mozart-Phase gab; wobei die Mahler-Phase diese letztere deutlich überlappte; denn die Werke Mahlers hat er bis zu seinem Tode immer wieder mit nicht nachlassendem Eifer dirigiert.

Mozart dagegen war ihm anfangs eigentlich verschlossen geblieben.

Erst der Pianist Rudolf Serkin, mit dem Abbado in den 80er Jahren eine Reihe von Mozart-Klavierkonzerten in London aufnahm, hatte ihn dem weit jüngeren Abbado nahegebracht - und sozusagen erklärt.

Von Serkin stammte ja auch ein Grundverständnis der Musik, so wie es mir Abbado bei unserem Gespräch 2012 in Bologna wiedererzählte.

Auf rbbKultur hören Sie unsere Sendereihe über Claudio Abbado, heute über die Spätzeit des Dirigenten in Luzern - mit Kai Luehrs-Kaiser am Mikrophon.

Allegro vivace, der 3. Satz aus dem Klavierkonzert Nr. 18 B-Dur KV 456 von Mozart. Rudolf Serkin, Klavier, 1986 begleitet vom London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado.

Es dürfte eben dieser Zyklus mit 15 Mozart-Klavierkonzerten gewesen sein, der für Abbado eine Tür zur Alten Musik aufgestoßen hatte. Serkin selber konnte den Zyklus nicht vollenden; dieser gehört damit zu den großen Aufnahmevorhaben, die Abbado offen und unkomplettiert stehen ließ (so ähnlich wie den Berliner Mahler-Zyklus).

Auch hatte sich Abbados Mozart-Bild, haben sich seine Probenetechnik, seine Klangauffassung, sein gesamtes Selbstverständnis als Musiker nach diesem Zyklus wohl doch noch stark verändert.

Die Hinwendung zur Alten Musik steht im Leben Abbados im Übrigen für eine gewisse Tendenz der: Entpolitisierung. Die emanzipatorische und in diesem Sinne gar politische Phase seines musikalischen Lebens war durch moderne, zeitgenössische Komponisten wie Luigi Nono und Wolfgang Rihm geprägt gewesen.

Die Spätphase widmete er dagegen nun den durchaus unpolitischen Meistern des Spätbarock und der Klassik.

Ich will damit nicht ausdrücken, dass etwa Mozart ein unpolitischer Komponist gewesen wäre; gerade er war es nicht.

Doch in Abbados Interesse für Mozart, so glaube ich, drückte sich weniger ein politischer Geist aus.

Nicht zufällig wandte sich Abbado in seinen letzten Jahren verstärkt den Sakralwerken der Alten Musik zu.

Es gab dabei einen Komponisten, auf den er auch das Orchestra Mozart direkt und immer wieder ansetzte, und der gewissermaßen im Mittelpunkt seines neu angefachten Interesses stand.

Man weiß dies vermutlich heute schon kaum noch; und dies würde dafür sprechen, dass Abbados Missionsgeist in betreffenden Fall nicht den Erfolg hatte, den sich Abbado vielleicht erträumt hatte.

Dennoch lässt sich sagen, dass neben Rossini und Mahler *ein* dritter Komponist von Abbado anscheinend dafür ausersehen wurde, vom Rand des Repertoires ein wenig weiter in Richtung Zentrum verschoben zu werden.

Nur, bei Giovanni Battista Pergolesi funktionierte es nicht ganz.

Natürlich war das Gesamtwerk dieses Barock-Komponisten auch längst nicht so umfangreich, als dass sich eine derart große Sache daraus hätte machen lassen wie im Fall Mahlers oder Rossinis.

Außerdem war Abbado an den Opern dieses Komponisten der neapolitanischen Schule anscheinend wenig interessiert; er beschränkte sich auf religiöse Werke.

Soweit ihm hier Verdienste zukommen, lassen sich diese vielleicht eher mit dem Einsatz für Schubert-Messen und -Opern vergleichen.

Auch für Pergolesi indes hatte sich Abbado schon in seiner Zeit in London verwendet - dort in Gestalt einer herrlich elegischen Aufnahme des „Stabat mater“ mit Margaret Marshall und Lucia Valentini Terrani.

Dies Werk erneuerte er nun in Gestalt einer Aufnahme mit Rachel Harnisch und Sara Mingardo.

Er legte bei dieser Gelegenheit, 2010, sogar ein ganzes „Pergolesi-Jahr“ ein - aus Anlass des 300. Geburtstages des aus den italienischen Marken stammenden Komponisten.

Mit dabei: zahlreiche unbekanntere Werke wie die Missa S. Emidio, das Dixit Dominus und zwei Versionen des Salve Regina.

Hören wir hier das Salve Regina in f-Moll - mit der unter Kennern sehr geschätzten italienischen Contraaltistin Sara Mingardo.

Dies war, Sie werden es gleich hören, noch einmal ein ganz neuer Ton und Zungenschlag im Werk Abbados.

Der Trauer-Ton, den Abbado schon früher für Pergolesi gefunden hatte, verdunkelte sich hier noch mehr - und förderte endzeitliche Stimmungen zutage, wie man sie, wenn ich richtig sehe, nirgendwo sonst im Gesamtwerk Abbados findet.

Auch das war womöglich ein Sinn seiner Hinwendung zur Alten Musik: der Mut und eine Gelassenheit gegenüber dem Tod.

7	Archiv	Giovanni Battista Pergolesi	4'39
	LC 00113	Salve Regina f-Moll	4'44
	477 8463	I. Salve Regina	1'33
	Track 013, 014,	II. Ad te clamamus	2'18
	015, 016, 017	III. Eia ergo	<u>2'05</u>
	Autostop raus.	IV. Et Jesum benedictum	~ 15'20
	Hier könnte (möglichst vom Ende her) gekürzt werden, wenn unbedingt nötig	V. O clemens, o pia	=====
		Sara Mingardo, Contraalt	
		Orchestra Mozart	
		Ltg. Claudio Abbado	(= 53'07)

Salve Regina f-Moll / - daraus der Anfang - / von Giovanni Battista Pergolesi.
Sara Mingardo, Contraalt, begleitet vom Orchestra Mozart unter Claudio Abbado im Jahr 2009, aufgenommen in Bologna in der Chiesa di Santa Cristina della Fondazza.

Hierbei handelt es sich, nebenbei gesagt, um eine unweit von Abbados damaliger Wohnung gelegene, nicht (mehr) geweihte Kirche in der Innenstadt von Bologna; nicht zu verwechseln mit der direkt gegenüber von Abbados Wohnung gelegenen Basilika Santo Stefano.

(Abbados Wohnung befand sich vis-à-vis der Basilika im Dachgeschoss des Hauses San Stefano Nr. 16.)

Das waren nun tatsächlich noch einmal ein höchst bemerkenswerter Beitrag Abbados nicht nur zum eigenen Schallplatten-Oeuvre, sondern zur Alten Musik insgesamt.

Die Botschaft wurde wohl auch gehört; zahlreiche Pergolesi-Aufnahmen von anderen Dirigenten erschienen in den darauffolgenden Jahren. Insgesamt aber kann kein Zweifel daran bestehen, dass dies ein Vorstoß minderer Größe war, von dem sozusagen das große Publikum nicht viel mitbekam.

Umso lobenswerter!

Abbado, auch in seinen letzten Jahren, wollte sich nicht auf die Blockbuster des Repertoires beschränken, so wie es viele andere Dirigenten seines Ranges tun.

Er blieb daran interessiert, den Kanon nicht nur neu zu durchstöbern, sondern ihn auch teilweise aufzuforsten und an den Rändern zu ergänzen, auf dass sich neue Durchblicke ergeben könnten.

Eine gewisse Zögerlichkeit blieb diesen chronologisch letzten Vorstößen Abbados wohl dennoch eigen.

Genau das machte sie umso kostbarer.

Es wies auch darauf hin, dass die Kräfte dieses Dirigenten sich langsam neigten. Und dass seine Geschichte mehr oder weniger auserzählt sei.

Das kann man ein wenig kritisch sehen.

Man kann es aber auch positiv betrachten im Sinn der Tatsache, dass es Abbado doch vergönnt war, das von ihm bestellte Feld - trotz offener Stellen und zerfasernder Ränder - harmonisch abzuschließen und zu umrunden.

Die Alte Musik wurde auf diese Weise eigentlich niemals ein unausbleiblicher Bestandteil seines aktiven Repertoires - mit Ausnahme von Mozart, der nun ein regelmäßiger Teil seiner Aktivitäten vor allem in Bologna war; beim Orchestra Mozart.

Eben dort kam diesem Komponisten natürlich auch eine erzieherische Funktion zu.

Denn die Beziehungen Italiens zu Mozarts Werken war ja niemals allzu verlässlich oder stark ausgeprägt gewesen; trotz der italienischen Sprache in vielen seiner Opern.

Mit Ausnahme von Carlo Maria Giulini (und vielleicht Guido Cantelli) hatte das Land kaum je große Mozart-Dirigenten hervorgebracht.

Toscanini dirigierte ihn eher pflichtschuldigst (und episodisch).

Nur bei Riccardo Muti findet sich eine vergleichbar, allerdings eher unglückliche Liebe zu den späten Opern von Mozart (und einigen Instrumentalwerken).

Dass sich die Italiener nicht wahnsinnig viel aus Mozart machen, konnte man übrigens vor Ort auch direkt sehen.

Beim Abbado-Konzert in Bologna, das ich einmal besuchte und bei dem Mozart auf dem Programm stand, war das Teatro Auditorium Manzoni, in dem man auftritt, bei weitem nicht ausverkauft.

In Italien galt also selbst der Prophet Abbado durchaus nicht unbedingt als solcher. Mozart, und damit wohl auch das Orchestra Mozart, blieb auch unter seiner Leitung eine immer noch schwer verkäufliche Ware.

Und die anderen Komponisten der etwas älteren Liga?

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Abbado auch einem Komponisten wie etwa Franz Schubert - in demselben Maße wie dieser immer mehr Gegenstand der historischen Aufführungspraxis wurde - ein entsprechend historisch informiertes Ansehen gab.

Er wurde nicht konservativer; wie man dies etwa bei Thielemann oder auch Muti beobachten kann.

Und ging noch dazu - mit dem Orchestra Mozart - auf die großen Meisterwerke wie auf den Teufel zu.

Die „Große“ C-Dur-Symphonie von Schubert, ein Höhepunkt der Symphonik insgesamt, führte Abbado 2011 nicht etwa mit dem - moderneren - Lucerne Festival Orchestra, sondern mit dem kleiner dimensionierten, historisch ‚gepolten‘ Orchestra Mozart auf - live in Bologna und Bozen.

Das Werk war ein Schmerzenskind vieler großer Dirigenten; so von Herbert von Karajan; aber doch auch ein Herzstück für den von Abbado hochgradig verehrten Wilhelm Furtwängler.

Inzwischen, 2011, existierten längst etliche Aufnahmen mit Vertretern der Alte Musik-Bewegung - darunter von Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen, Roger Norrington, Roy Goodman und Bruno Weil.

In den kurzkursiven Akzenten, dem gestischen Ostinato und dem holzfarbenen natürlichen Gesamtklang war Abbado deutlich diesen letzteren verbunden.

Er ging damit über seine eigene, frühere Aufnahme mit dem Chamber Orchestra of Europe deutlich hinaus - in Richtung der historischen Besinnung auf Ursprünge.

