

Tradition und Utopie

Studierter Geiger, Berufsbratscher, Dirigent über einen zweiten Bildungsweg.

Carlo Maria Giulini war stets ein Anti-Pultlöwe, ein Grübler und ein gewissenhafter Hinterfrager.

Aus Anlass seines 100. Geburtstags haben mehrere Labels ihre Archive neu sortiert.

Eigentlich war er ein Sonderling, allein wenn man sich seine Stellung unter den großen italienischen Dirigenten des 20. Jahrhunderts anschaut, von Toscanini über de Sabata und Serafin, bis Abbado und Muti. Der am 9. Mai 1914 im süditalienischen Barletta als Sohn einer Tirolerin und eines Veronesen geborene Carlo Maria Giulini, der sich seine ersten musikalischen Sporen als Kammermusiker verdiente und zudem einige Zeit im Orchester der Accademia di Santa Cecilia seine Dienste versah, war nur in seinen ersten Dirigentenjahren ein Opernspezialist. Die Posten als Chefdirigent der Mailänder Scala oder der Oper in Rom – Zielpunkte für jeden italienischen Dirigenten – konnten ihn nicht lange fesseln. Die Mechanismen des Kulturbetriebs mit ihrem bürokratischen Beharrungsvermögen waren ihm suspekt, und so suchte sich Giulini als freischaffender Künstler für jede Einzelaufführung die adäquaten Produktionsbedingungen. So blieb er zeitlebens ein stiller Gigant, eine paradoxe Erscheinung: ein Reformator, der in seinem Repertoire durch und durch Traditionalist geblieben ist.

1946 war der damals 32-jährige zum Hauptdirigenten des Rundfunkorchesters von Florenz ernannt worden, wo er mit „Hänsel und Gretel“ erfolgreich debütierte. Doch Giulini bevorzugte die Assistenten-Rolle bei Victor de Sabata an der Scala, wo man ihm 1951 mit de Fallas „La vida breve“ die erste Einstudierung anvertraute und ihn 1954 zum Chef ernannte. Eine nur kurze Liaison! Nachdem auch die Bindung an die römische Oper scheiterte, hat sich Giulini nur noch sporadisch gebunden: Erster Gastdirigent in Chicago ab 1960, 1973 Chef der Wiener Symphoniker, 1980 Chef bei den Sinfonikern von Los Angeles.

Warum er an der Institution Oper scheiterte (oder sollte man es lieber andersrum formulieren?), ist wohl allein mit Giulinis Qualitätsgefühl zu erklären. Er lehnte es einfach ab, dem mumifizierten Apparat unter Aufbietung aller Kräfte immer wieder jene Leistungen abzurufen, die er anstrebte. Ein Werk, das er – wie er selber sagte – weniger als 18 Monate studiert hat, führte er niemals auf; und von seinen Musikern verlangte er ähnlich intensive Vorarbeiten. Mit dieser Haltung konnte er sich den Rückzug in die Unabhängigkeit, andere würden sagen: in die Isolation, schon früh leisten – mit dem Ergebnis, dass er selbst in Werken, die anderen Kollegen als Anlass zu eher äußerlicher Virtuosität dienen, verschüttete Tiefenschichten freilegt, wie im rituellen Feuertanz aus de Fallas „Liebeszauber“.

Vor allem in späteren Jahren war mit dieser Suche nach Wahrheiten auch ein Hang zu auffal-



lend moderaten Tempi verbunden. Ein hurtiger Eiler war Giulini nie, doch die Entdeckung der Langsamkeit führte auch zu durchaus zwiespältigen Ergebnissen. In seiner Aufnahme der „Bilder einer Ausstellung“ mit dem Chicago Symphony Orchestra erhalten in den „Tuilerien“ die Takteile, in denen eine spielerische Aggressivität freigelegt werden sollte, zu viel Gewicht. Den auf riesigen Rädern daherkommenden Ochsenkarren, Bydlo, lässt Giulini mit dem sinistren Ausdruck eines Trauermarsches spielen. Das im Crescendo und Decrescendo sich artikulierende Näherkommen und schließlich das Entfernen des Gefährts wird hier zu einem apokalyptischen Zug stilisiert, als ginge es zu einem Hochgericht.

Es ist eine für den Dirigenten insofern charakteristische Aufnahme, als sie ungeheuer gewichtig wirkt. Den sozusagen mit Öl gemalten Bildern kommt das sehr zugute, den Aquarellen hingegen weniger. Auf der anderen Seite jedoch steht ein ungewöhnlicher Detailreichtum, der zeigt, dass es bei Giulini einfach keine Routineprodukte gibt. Ob man sich über den schweren Aggregatzustand, den er beispielsweise in der „Eroica“ oder in der „Pastorale“ mit vielen ungewöhnlichen und strittigen Dehnungseffekten herbeiführt, wundern mag oder nicht: Giulini nähert sich einem Komponisten wie Beethoven auf dem Hintergrund von dessen romantischer Wirkungsgeschichte. Insofern steht er einem Dirigenten wie Furtwängler näher als seinem italienischen Landsmann Toscanini.

Andererseits hat Giulini gerade mit seiner 1977er-Einspielung von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie eine Art Reforminterpretation vorgelegt. Die Gewichtung im Kopfsatz, mit der „alla breve“ notierten Einleitung, gelingt ihm beispielhaft. Das Andante schlägt er mit etwa 58 Halben pro Minute und setzt das Tempo des Hauptsatzes dazu in eine analoge Beziehung, indem er das Allegro ma non troppo mit 116 Vierteln nimmt (und das Tempo beim Seitentema nur um eine Winzigkeit zurückhält). Dadurch bekommt der Satz eine ungewohnte Struktur: Er wird entromantisiert, trotzdem aber bleibt die epische Dimension, die Schuberts letzte Großwerke allesamt prägt, erhalten.

Giulini, der sich stets jedem Klischee musikalischer Italianità entzogen hat, hat tonalitätssprengende Werke fast ebenso vermieden wie auf der anderen Seite Kompositionen, die vor Mozart entstanden sind, von einzelnen Ausnahmen wie Brittens „Serenade für Tenor, Horn und Streichorchester“ oder Bachs h-Moll-Messe einmal abgesehen. Die anlässlich des 100. Geburtstags

Der große Carlo Maria Giulini wäre in diesem Jahr 100 Jahre alt geworden.



veröffentlichten Editionen bieten den seltenen Glücksfall, ausgiebig vergleichen zu können: Dvoráks Achte etwa ist in den Versionen von 1962 (mit dem Philharmonia Orchestra; Warner), von 1971 (mit dem damaligen Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Profil) und von 1990 (mit dem Concertgebouworkest, Sony) verfügbar. Ähnliches gilt für die Sinfonien von Brahms, die Giulini 1961-68 mit dem (New) Philharmonia Orchestra (Warner) sowie ein weiteres Mal zwischen 1989 und 1991 mit den Wiener Philharmonikern (DG) aufgenommen hat. Weitere Gelegenheiten zum Vergleich, vor allem mit einem Großteil der Sinfonien Beethovens, aber auch mit Debussys „La mer“ oder Francks d-Moll-Sinfonie, ließen sich anführen. Markant an diesen, trotz aller Repertoire-Schnittmengen, unterschiedlichen und sich damit wunderbar ergänzenden Boxen sind auch Nischenwerke, die man nicht unbedingt mit dem Namen Giulini in Verbindung bringen würde, ob nun ein Cellokonzert von Boccherini, das Credo von Vivaldi, die beiden Liszt-Klavierkonzerte mit Lazar Berman von 1976, Gottfried von Einems Kantate „An die Nachgeborenen“ von

Giulinis Streckungs-dramaturgie ging vor allem bei Bruckner auf

1975 oder die 1994 mit dem Bayerischen Rundfunk entstandene Produktion von Bachs h-Moll-Messe. Legendäre Einspielungen wie die Londoner Aufnahme des Verdi-Requiems fehlen in diesen Boxen ebenso wie „Don Giovanni“, „Figaro“ oder „Don Carlo“. An Opern sind lediglich der „Rigoletto“ mit Domingo, Cappuccilli und Cotrubas (DG) sowie Rossinis „Barbiere“ aus der Scala mit Callas, Gobbi und Alva von 1956 (Profil) enthalten.

Dass Giulinis Streckungs-dramaturgie bei den Sinfonien Beethovens nicht nur diskussionswürdig, sondern historisch höchstwahrscheinlich als falsch zu bewerten ist, kommt anderen sinfonischen Riesenwerken dagegen zugute. Das zeigen vor allem die unterschiedlichen Bruckner-Aufnahmen: die neunte Sinfonie mit dem Orchester von Chicago (Warner) sowie die letzten drei Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern (DG), aber auch die Einspielungen mit Sinfonien von Gustav Mahler (enthalten ist hier leider nur die Erste, aufgenommen im Jahr 1971; die ebenfalls mit dem Chicago Symphony Orchestra entstandene neunte Sinfonie fehlt). Alle diese Produktionen zeigen, wie sehr der ausgebildete Violaspieler Carlo Maria Giulini diese Musik wahrnimmt: Er setzt nicht auf die Brillanz der Außenstimmen, sondern vertraut ganz auf die Glut der Mittelstimmen. Sein ästhetisches Gespür wächst sozusagen immer aus einem inneren Kern, nicht aus einer äußeren Schale.



Foto: Archiv

Giulinis ruhige Gangart lässt eine Vielzahl von Zwischentönen und kleinen Farbwechseln zu, in denen die philologische Akribie des Dirigenten ebenso durchschimmert wie seine philosophische Ader: Hinter jedem Kunstwerk lugt für Carlo Maria Giulini auch die Sinnfrage der menschlichen Existenz durch. Das gilt auch und gerade für seine späten Aufnahmen mit geistlichen Werken: Neben Bach sind hier das Mozart-Requiem (mit dem Philharmonia Orchestra von 1989) sowie Schuberts Es-Dur-Messe (mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks von 1995) zu nennen: Hinter aller Begrenztheit des Irdischen vermittelt Giulini wie kaum ein anderer Dirigent auch die Utopie eines ewigen Friedens.

Christoph Vratz

Giulini In Vienna (Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Verdi u. a.); Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker
DG/Universal 15 CD 028947926887

The Complete Sony Recordings (Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Debussy, Schumann u. a.); SO des BR, Berliner Philharmoniker, Filarmonica della Scala u. a.
Sony 22 CD 888430146426

The Chicago Years (Werke von Mahler, Berlioz, Bruckner u. a.); Chicago Symphony Orchestra
Warner 4 CD 5099943175222

The London Years (Werke von Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, Dvorák, Ravel u. a.); London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia Orchestra u. a.
Warner 17 CD 5099999373924

The Concerto Recordings (Werke von Vivaldi, Haydn, Brahms, Mozart, Schumann u. a.); Milstein, Arrau, Perlman, Chicago Symphony Orchestra, London Philharmonic u. a.
Warner 9 CD 5099943176120

Giulini (Werke von Mendelssohn, Brahms, Busoni, Dvorák, Rossini; Kölner RSO, SO des BR, u. a.); Profil/Naxos 6 CD 881488140064