

Paradies statt Fegefeuer

Bei den Soiréen droben im Himmel nimmt Beethoven wohl gerne den Stuhl neben Luigi Cherubini; schon auf Erden war er von dessen Musik hingerissen. Doch heute ist der Großteil von Cherubinis Werken beinahe vergessen. **Riccardo Muti** hat sich stets für den Komponisten eingesetzt, dessen Geburtstag sich zum 250. Male jährt. Von Gerhard Persché.

Maestro Muti, warum wird Cherubini so selten gespielt? Warum wurde sein Œuvre im Laufe der Zeit fast vergessen?

Das ist nicht wirklich zu verstehen. Beethoven beispielsweise hielt ihn für einen der größten Komponisten seiner Zeit, wenn nicht für den größten überhaupt. Brahms hatte in seiner Bibliothek die meisten von Cherubinis Werken stehen, und in seinem Arbeitszimmer hingen nur drei Porträts: Bach, Beethoven und Cherubini. Dass Cherubini in der Rezeption so stiefmütterlich behandelt wurde und noch wird, liegt vielleicht daran, dass er Musik vor allem für Kenner schrieb. Er wuchs in Florenz mit dem Kult klassischer Schönheit auf, und er hat sich sein Leben lang vor allem um die Architektur der Musik gekümmert – seine Werke sind wie griechische Tempel –, kaum um Melodien, die den Ohren des Publikums schmeichelten. Es gibt keine musikalische Geste bei ihm, die sich anbietet. Sein Œuvre ist streng, konzentriert und essentiell, der Zugang zu seinen Kompositionen also eher zerebral. Aber natürlich können sie emotional bewegt werden, „Medea“ beispielsweise ist auch in dieser Hinsicht ein Meisterwerk.

In Ihrer Cherubini-Diskographie aber fehlt „Medea“ bisher. Warum?

Weil ich die richtige Interpretin für die Titelpartie noch nicht gefunden habe. Entweder haben Sängerinnen die Stimme dafür und nicht die Persönlichkeit oder umgekehrt. Ich suche weiter. Zudem muss man bei „Medea“ auf das Original mit den gesprochenen Dialogen zurückgreifen. Die Version von Franz Lachner mit auskomponierten Rezitativen ist sehr populär, weil die Callas sie benutzt hat. Und sie wirkt „theatralischer“ als die originale, weil sie im Stil des 19. Jahrhunderts daherkommt. Aber sie ist stilistisch falsch.

Im Gegensatz zu Ihnen machen viele Dirigenten einen großen Bogen um Cherubini. Haben Sie dafür eine Erklärung?

Lassen Sie mich ein Gegenbeispiel bringen: Gustav Mahlers Werke werden heute sehr häufig aufgeführt – nicht nur, weil Mahler ein großer Komponist war, sondern auch, weil er dem Dirigenten sehr hilft. Mahler war ja selbst Dirigent, und in seinen Sinfonien spricht er das Publikum direkt an. Wenn man eine

schlechte Aufführung einer Mahler-Sinfonie abliefert, merken das die Kenner, die Musikologen, Kritiker, aber für das breite Publikum ist der musikalische Eindruck immer noch stark. Mahler ist ein Freund des Dirigenten. Cherubini nicht. Cherubinis Werke sind, wenn man so will, *musique pour la musique*.

„Kult klassischer Schönheit: Cherubinis Werke sind wie griechische Tempel“

Zu Ehren Cherubinis formten Sie 2004 das Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, einen Klangkörper, mit dem Sie international auftreten.

Und das mache ich mit großer Freude. Doch wir wollen nicht mit anderen Orchestern konkurrieren. Vielmehr möchte ich jungen Absolventen der italienischen Konservatorien etwas von meiner Erfahrung weitergeben. Denn es ist nicht leicht, in einem der vielen durchschnittlichen Orchester ein guter Musiker zu werden. Bei großen Klangkörpern wird der junge Instrumentalist Teil einer Familie auf hohem Niveau und versucht, sein Bestes zu geben. Aber es gibt eben viele Orchester, wo alles auf Routine hinausläuft – und wo man den ethischen Sinn für das Musikertum verliert.

Zur Person

Riccardo Muti, 1941 in Neapel geboren, studierte in seiner Geburtsstadt, schloss mit Auszeichnung ab, gewann 1967 den Wettbewerb „Cantelli“ in Mailand und war 1968 Chefdirigent des Maggio Musicale Fiorentino. Seit 1971 dirigiert er bei den Salzburger Festspielen, 1972 bis 1982 leitete er das Philharmonia Orchestra London, 1980 bis 1992 das Philadelphia Orchestra. Von 1986 bis 2005 war er Musikdirektor der Scala in Mailand. Seit 40 Jahren ist er mit den Wiener Philharmonikern verbunden, ab der Saison 2010/2011 wird er Music Director des Chicago Symphony Orchestra.

Engagieren Sie die Musiker nach einem bestimmten Klangkonzept? Und ändert sich mit dem Wechsel auch der Klang?

Unsere Jury, die aus Mitgliedern großer internationaler Orchester besteht, engagiert die besten Musiker, und mit denen arbeite ich dann an meinen Klangvorstellungen. Denn natürlich habe ich ein Klangkonzept, das ich vor allem aus meiner nun 40-jährigen Arbeit mit den Wiener Philharmonikern gelernt habe. Das versuche ich dann auch den jungen Musikern weiterzugeben.

Gibt es denn überhaupt noch einen typischen nationalen Orchesterklang? Wie kann etwa ein typischer Verdi-Sound zustande kommen, wenn auch in italienischen Orchestern viele Ausländer spielen?

In Italien ist das nicht so extrem wie anderswo. Aber insgesamt geht es vielen Orchestern wohl so wie den Tomaten, diese schmecken heute in ganz Europa

gleich. Die Zeiten, wo man italienische, deutsche, französische, österreichische Orchester am Klang erkennen konnte, scheinen mit wenigen Ausnahmen vorbei; die amerikanischen waren freilich immer eine spezielle Angelegenheit.

Doch wichtig ist meiner Meinung nach nicht, wo jemand geboren wurde, sondern wo er gelernt hat. Auch bei den Wiener Philharmonikern spielen nicht nur Österreicher, aber die meisten ihrer Musiker haben in Wien an der Akademie studiert und pflegen so ihre ganz spezielle klangliche Tradition. Ich denke, dass man nicht unbedingt Italiener sein muss, um Verdi idiomatisch richtig zu spielen, oder Österreicher, um es bei Bruckner zu tun. Doch ein Musiker muss wissen, mit welcher Kultur er umgeht. Ich glaube nicht, dass ein Mensch, der sein ganzes Leben in Tokio verbracht hat, Schuberts Sprache allein aus der Partitur vollkommen verstehen kann. Dann spielt man eben nur die Noten und nicht das, was dahinter steht.

Man versucht, Sie als Chefdirigent an die römische Oper zu binden. Sie haben sich noch nicht entschieden.

Ich fange gerade als Musikdirektor in Chicago an und scheue

ein wenig davor zurück, die Verantwortung für zwei so wichtige Organisationen zu übernehmen. Außerdem glaube ich, dass ich meine patriotische Pflicht als Italiener erfüllt habe; ich war ja fast 12 Jahre in Florenz und 19 Jahre an der

Scala, länger als Toscanini.

Und ich arbeite auch mit dem Cherubini-Orchester. Auch ist die Situation in Italien zurzeit für die Kultur sehr schwierig. Ich weiß nicht, ob ich in Rom ein kleines Paradies schaffen

könnte im Kontrast zum Fegefeuer, um nicht zu sagen zur Hölle drumherum.

Hölle? Meinen Sie die drakonischen Maßnahmen der Regierung? Italiens Bühnengewerkschaften protestieren ja zum Beispiel dagegen, dass der nationale italienische Tarifvertrag in Zukunft nicht mehr mit den Opernhäusern, sondern wie bei Angestellten im öffentlichen Dienst mit einer Regierungsagentur ausgehandelt werden soll.

Diesen nationalen Tarifvertrag für die Bühnengewerkschaften hat es grundsätzlich immer gegeben, aber jedes Theater machte noch spezielle Zusatzverträge. Auf diese Weise versuchten Orchestermusiker und Choristen, etwas mehr für sich herauszuholen. Jetzt sagt die Regierung, der Tarifvertrag ist bindend; wenn ein Theater noch Zusatzverträge ma-



Foto: Archiv

Luigi Cherubini

1760 in Florenz geboren, kam Luigi Cherubini 1788 nach Paris und wurde zu einer der zentralen Gestalten des französischen Musiklebens zur Zeit der Revolution und der Restauration. In seinem Œuvre mit zahlreichen Opern, großen geistlichen Werken und Kammermusik verband er klassizistische Schlichtheit mit Pathos und beeinflusste auch Beethoven. Als Dozent und Direktor des Pariser Konservatoriums zählte er unter anderen Auber, Halévy und Berlioz zu seinen Schülern.

Die Cherubini-Box

Cherubini, Messen, Requien, Ouvertüren, Motetten, Arien und Sonate Nr. 2 für Horn und Streicher; div. Solisten, BR-Symphonieorchester, Philharmonia Orchestra, Academy of St. Martin-in-the-Fields u. a.; Riccardo Muti u. a.; EMI 7 CD 5099962946223



chen will, ist das sein Problem, aber es kann dafür nicht zusätzliche öffentliche Gelder geben. Das ganze Projekt der Regierung ist ungeheuer komplex, es gibt ja auch ein paar Dinge, die gut sind, aber manche schlechte. Zum Beispiel ist der Einstellungsstopp für Musiker bis 2012 Unsinn, weil die Konservatorien jedes Jahr eine große Zahl junger Musiker hervorbringen, die nun keine Arbeit finden. Ohnehin bräuchte Italien mehr Orchester und mehr Operntheater. In Deutschland gibt es Theater in fast jeder größeren Stadt ...

... wobei auch hier viele zurzeit ums Überleben kämpfen!

Das ist schlimm. Gerade in Krisenzeiten braucht man Kultur. In Italien, wo die Oper erfunden wurde, haben wir ebenfalls einen Theaterbau fast in jeder Stadt, meist aus dem 19. Jahrhundert. Aber diese Theater sind alle geschlossen. Dagegen kämpfe ich seit 40 Jahren. Insgesamt bin ich, was die Zukunft betrifft, sehr pessimistisch.

Sie haben sich stets für die Treue zum Original eingesetzt. Andererseits geben Sie zu, dass wir heute anders leben, essen, reisen und hören als zu den Zeiten, da jene Werke geschaffen wurden, die immer noch den Schwerpunkt der Programme bilden.

Auch die „Originaltreue“ ist relativ. Niemand kann dem Original völlig treu sein, nicht einmal die Komponisten waren es. Wenn Brahms seine Sinfonien dirigierte, war jede Aufführung anders im Tempo, in der Dynamik. Wenn ich sage: *Come scritto*, so heißt das nicht, dass ich das Ganze quasi mathematisch und buchstabengetreu nachvollziehe. Sondern ich versuche, alles zu respektieren, was der Komponist geschrieben hat – und zwar möglichst ohne Striche! – und zugleich hinter den Noten zu lesen. Die Ideen dahinter sind ein Universum, das man nie völlig durchleuchten kann.

Und natürlich verändern wir uns auch selbst, obwohl wir die stets gleichen Noten spielen; meine Interpretationen sind heute anders als vor zehn Jahren und verändern sich mit jedem Abend.

Gibt es für Sie einen Unterschied zwischen der Originaltreue und dem „Authentizismus“? Friedrich Gulda soll einmal gesagt haben, er spiele gerne authentisch, wenn man ihm das authentische Publikum schaffe.

Gulda hatte Recht. „Authentisch“ bedeutet überhaupt nichts. Wer weiß denn wirklich, wie die Werke damals geklungen haben? Wir haben ja keine Tondokumente, können uns nur annähernd aus Briefen, Aufzeichnungen etc. informieren. Salieri hat Haydns „Schöpfung“

hier in Wien mit tausend Musikern und Sängern aufgeführt, eintausend! Und Mozart schrieb an seinen Vater, dass er überaus glücklich über ein Orchester mit zwölf Kontrabässen und acht Fagotten war. Wenn man heute Mozart mit 14 Ersten Geigen spielt, sagt jeder, das ist historisch falsch. Natürlich haben die philologisch durchgearbeiteten Aufführungen einen deutlichen Fortschritt gebracht, etwa gegenüber den Zeiten Stokowskis, als man Händel wie Bruckner spielte. Das zu bereinigen war wichtig. Aber zu sagen, dass nur der „authentische“ Klang auch der richtige ist und ein Mozart, wie zum Beispiel die Wiener Philharmoniker ihn spielen, verfälscht und antiquiert sei, halte ich für grundfalsch. ■

Für Riccardo Muti ist der Begriff der Werktreue keine leere Floskel. Stets ist er dem Willen des Komponisten verpflichtet.

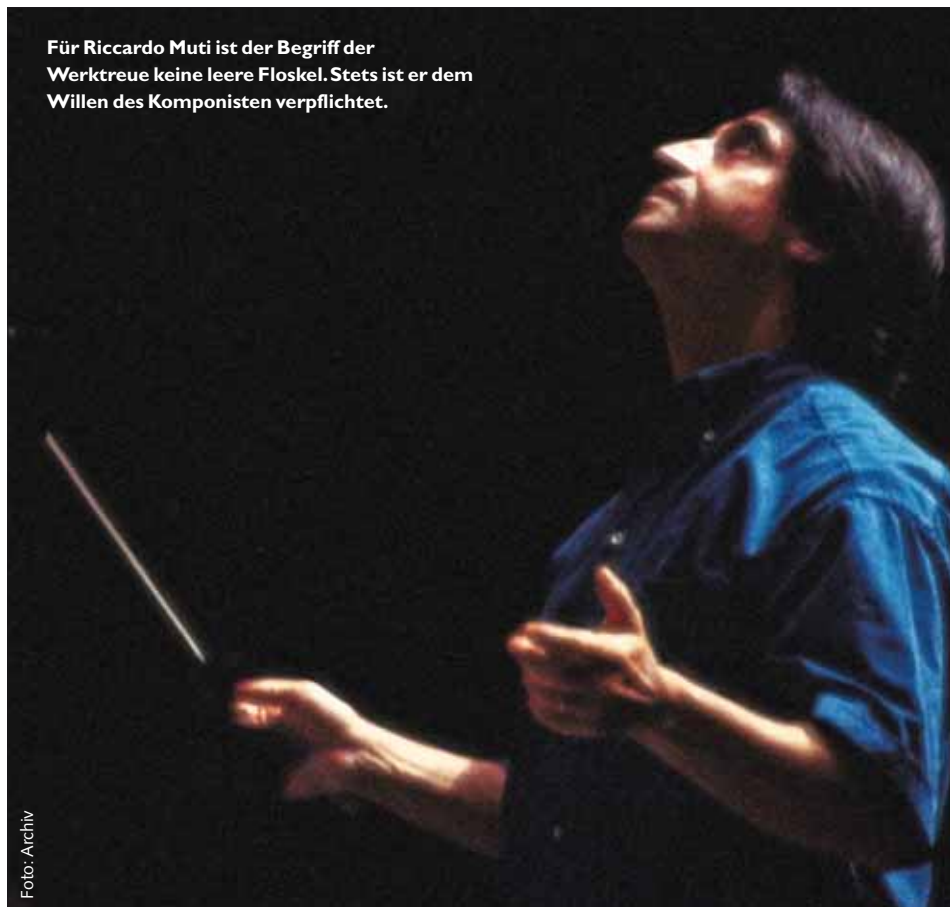


Foto: Archiv