

Cantare amantis est

RICCARDO MUTI über die Bedeutung von Opernlibretti, warum ein Regisseur den Bezug zur Musik nicht verlieren darf und man bei schlechten Inszenierungen durchaus auch den Dirigenten verantwortlich machen sollte

Interview Kirsten Liese

Im vergangenen Dezember lud Riccardo Muti bereits zu seiner siebten Opern Akademie, diesmal in die Fondazione Prada in Mailand. Zur selben Zeit eröffnete die Scala nach einem Jahr Corona-Pause die Saison: Verdis »Macbeth« – einstudiert vom Kollegen Riccardo Chailly – »konkurrierte« quasi mit Mutis »Nabucco«-Projekt. Eine bewusste Entscheidung des beinahe 80-jährigen Maestro?

Riccardo Chailly in Mailand, Sie ebenfalls – eine Analogie, die manche Medien zum Anlass für Spekulationen nahmen. Wollten Sie dem Kollegen Konkurrenz machen?

Das ist purer Unsinn, die Opern Akademie hätte ebenso gut an jedem anderen Ort dieser Welt stattfinden können. Den Ausschlag für Mailand gab, dass meine gute Freundin Miuccia Prada unsere Akademie im großen Stil finanziell unterstützt. Wir bekommen keine staatlichen Gelder und ein Sponsor wie Prada ist da von weitaus größerer Bedeutung als einer aus der kleineren Stadt Ravenna. Die Terminierung im Dezember hatte schlichtweg mit meinem eigenen Terminkalender zu tun: Zuvor war ich auf einer langen Tournee mit den Wiener Philharmonikern, und im Januar kehrte ich – nach pandemiebedingt längerer Pause – endlich zu meiner Chicago Symphony zurück. Spekulationen über die Gleichzeitigkeit mit der Scala sind dummes Gerede, zu-

mal wir auch noch in einem ganz anderen Teil der Stadt arbeiten und wenig Aufhebens über unsere Akademie machen. Aber Journalisten fantasieren sich gerne etwas zusammen.

Gerade der unmittelbare Vergleich von Chaillys Arbeit an der Scala und Ihrer in der Fondazione macht deutlich, welchen Wert Sie im Vergleich zum Kollegen auf die große Bedeutung des Librettos bei Verdi legen. In diesem Zusammenhang zitierten Sie Arturo Toscanini mit der entsprechenden Aufforderung an eine Primadonna: »Signora, le parole!«

Verdi kommt unmittelbar aus der Operntradition von Mozart – natürlich auch von Rossini, Bellini, Mercadante und anderen Komponisten des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Wir sollten aber nicht vergessen, dass er in seinen Werken die neapolitanische Schule mit der österreichischen und deutschen verbindet. Bei ihm ist die Beziehung zwischen Wörtern und Noten vertikal. Erst später im Verismo wurde das Orchester im Zuge von Richard Wagners Einfluss sinfonischer und untermalte den Text. Gerade beim frühen Verdi erscheinen die Partituren vergleichsweise simpel, weil das Orchester den Versen folgt. Jede einzelne Note ist verbunden mit dem jeweiligen Wort. Folgerichtig sollte ein Akkord vor oder nach einer Phrase immer ebenfalls mit dem Gesang verbunden werden.

*Für Riccardo Muti seit vielen Jahren ein zentrales Anliegen:
die nächste Generation am eigenen Erfahrungsschatz teilhaben lassen*



Probenarbeit im Rahmen der »Riccardo Muti Italian Opera Academy«



Streng genommen gilt das für jedes Repertoire, speziell bei Verdi ist die Vertikale – jede Note seitens Klang und Atmosphäre harmonisiert genauestens mit dem Text – aber unerlässlich. Dieser Schwierigkeit sollten sich auch die Regisseure bewusst sein!

Da sprechen Sie ein empfindliches Thema an: Die musikalische Einstudierung eines Dirigenten und das Geschehen auf der Bühne bilden heute leider manchmal keine Einheit. Sie haben das schon vielfach beklagt und entsprechende Konsequenzen gezogen, so manche Produktion platzen lassen.

Ich komme diesbezüglich immer wieder auf Giorgio Strehler zurück, mit dem ich das Glück hatte, mehrfach zusammenzuarbeiten. Strehler verlangte, dass im Idealfall ein Regisseur auch in der Lage sein sollte, eine Oper zu dirigieren – und umgekehrt. Unser Problem heute besteht darin, dass die Regie den Bezug zur Musik verliert. Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich habe nichts gegen moderne Ideen, wie mir immer wieder unterstellt wird, und bin keineswegs konservativ. Wenn Sie sich zum Beispiel einmal an die »Macbeth«-Produktion erinnern, die ich vor vielen Jahren mit Graham Vick an der Scala einstudierte: Ein riesiger Kubus bestimmte die Bühne – eine moderne Idee, die die Musik unterstützte und deshalb sehr gut funktionierte. Aber oft ist es so, dass Regisseure eigene Aktionen einbringen, die der Musik schaden. Nehmen wir zum Beispiel den Auftritt von Padre Germont im zweiten Akt von

»La traviata«: Germont sucht Violetta auf, um ihre Beziehung mit Alfredo zu zerstören. Die kurze Einleitung wird oftmals völlig unterschätzt, die wenigen Takte bereiten das Publikum darauf vor, welche Person gleich in Erscheinung tritt. So wie sich die Musik sehr schwer und gewichtig abwärts bewegt, vermittelt sich ein böser, engstirniger Mann. Wenn in diesem Augenblick ein Ober einen Tisch poliert, nur damit auf der Bühne etwas geschieht, ruiniert der Regisseur die musikalische Idee des Komponisten. Ich halte mich da an eine Aussage, die ich von meinem Lehrer Antonino Votto immer wieder gehört habe: Von dem Moment an, wo du als Dirigent das Podium betrittst, hast du für alles die Verantwortung zu übernehmen. Und Kritiker sollten für schlechte Inszenierungen ebenfalls die Dirigenten in Haft nehmen.

Dann nehmen wir doch gleich einmal ein aktuelles Beispiel hier an der Scala. Anna Netrebko als Lady Macbeth darf im ersten Akt ihren Brief nicht selbst sprechen, sondern dieser kommt aus dem Off – von einer männlichen Stimme.

Ich kann mich noch erinnern, wie hart ich mit Fiorenza Cossotto an dieser Arie für meine »Macbeth«-Plattenaufnahme arbeitete. Das bedurfte einer intensiven Vorbereitung des Orchesters auf die Psychologie dieser Szene, hier reichte ein Pianissimo nicht aus, es musste noch leiser spielen. Mit der Sängerin muss man üben wie mit einer Schauspielerin, sodass sie den Brief in einer Weise vorträgt, dass das Publikum sie hören kann,

sich die Stimme aber fast nur einbildet. Verdi schreibt ja in seine Partituren auch Anweisungen wie »senza suono«, »sotto voce«, »suono muto«. Darin zeigt sich auch, wie weit er seiner Zeit bezüglich des Einsatzes der Stimme voraus war – lange vor Bergs »Wozzeck«. Allerdings muss ich einräumen, dass sogar Strehler in seiner Inszenierung an der Scala die Szene »fremdlesen« lies – vermutlich, weil seine Lady Shirley Verrett mit der italienischen Aussprache Probleme hatte. Eine gute Lösung ist das natürlich nicht und mitnichten im Sinne Verdis!

Seit Gründung Ihres Orchestra Giovanile Luigi Cherubini 2004 und auch mit Ihrem Engagement in der Opern Akademie setzen Sie sich verstärkt für junge Musiker ein. Welche Hoffnungen knüpfen Sie an die jungen Leute? Was können Sie ihnen im Hinblick auf die Schwierigkeiten des heutigen Opernbetriebes mitgeben?

Über die Jahre hatte ich durchaus Dirigenten in meiner Akademie, die es musikalisch weit gebracht haben und mittlerweile am Anfang einer Karriere stehen – zum Beispiel Erina Yashima, die in Chicago meine Assistentin wurde, den Solti-Wettbewerb gewann und in dieser Saison zur Ersten Kapellmeisterin der Komischen Oper Berlin ernannt wurde. Um den Schwierigkeiten zu trotzen, muss man die Stärke besitzen, aufzustehen und »Nein« zu sagen. Dazu ermutigte ich junge Kolleginnen und Kollegen – und weiß, wovon ich rede, denn ich habe das schon getan, als ich noch keinen großen Namen hatte, allein 1973 drei Mal infolge! Zuerst verließ ich das Maggio Musicale in Florenz, nachdem ein Regisseur rein aus politischen Gründen verpflichtet wurde. Dann gab es an der Scala Probleme mit Luciano Pavarotti, der später mein Freund wurde, aber mich damit nervte, wie er permanent an unserer Instrumentenstimmung herumrörgelte. Schließlich kam es noch zu einer unschönen Situation an der Pariser Oper, wo mir nach der Erkrankung Viscontis ein viertklassiger Regisseur präsentiert wurde. Rolf Liebermann, Intendant des Hauses, ein Schwergewicht im Opernbetrieb, lehnte ab, mir in dieser Situation zu helfen. Er sagte – und ich erinnere

Neue Sterne am Dirigentenhimmel? Die Opern Akademie-Teilnehmer 2021 (v.l.n.r.): CJ Wu (Taiwan), Elinor Rufeizen (Israel), Giuseppe Famularo (Italien), Henry Kennedy (Großbritannien) und Cristian Spătaru (Rumänien)



mich noch genau an diese Formulierung: »Sie sind zu jung, um es sich leisten zu können, in ihrem Alter Paris den Rücken zu kehren.« Das war das Ende unseres Dialogs, denn ich habe die Stadt umgehend verlassen.

Sie wurden im vergangenen Juli 80 Jahre alt. Hinter Ihnen liegt eine einmalig große Karriere mit allen bedeutenden Auszeichnungen und unzähligen maßstäblichen Aufführungen und Konzerten. Mit welchen Gefühlen erleben Sie die schwere Zeit, in der sich der klassische Musikbetrieb aktuell befindet? Und gemeint ist damit nicht nur die Pandemie.

Ich selbst bin jetzt frei! Ich bin glücklich mit dem Chicago Symphony Orchestra, sehr glücklich mit den Wiener Philharmonikern, mit denen ich 51 Jahre lang zusammenarbeitete – Jahr für Jahr, ein einmaliger Rekord. An der Scala habe ich 20 Jahre lang gewirkt und erinnere mich an so viel Wunderbares. Wagner, Cherubini, Mozart und Spontini habe ich in dieses Haus zurückgebracht. Vor allem Spontini, den Richard Wagner als einen Gott betrachtete, verschwand auf Nimmerwiedersehen von den Spielplänen. Und wir spielten immer nur »Tosca«, »Aida«, »Aida«, »Tosca«, »Tosca«, »Manon Lescaut« und wieder »Tosca«. Das ist wirklich ein Problem. Es wird hoffentlich eine Zeit kommen, in der sich die Italiener wieder ihrer großen Musikgeschichte annehmen. Ich werde das vermutlich nicht mehr erleben, aber ich hoffe darauf. Außerdem wird es wieder Zeit, in die Oper zu gehen, um seelische Nahrung zu sich zu nehmen und reifer zu werden – nicht um eine bestimmte Note von einer Sängerin oder einem Sänger zu hören. Vom Heiligen Augustinus stammt der Spruch »Cantare amantis est« – »Es ziemt sich für den Liebenden zu singen«. Oder wie es Dante Alighieri formulierte: »Die Liebe bewegt die Sonne und andere Sterne.« Da sind wir dann beim Finale von Beethovens Neunter ...