

»Mein Vater fand, Musiker zu werden sei für einen Südtaliener ungefähr so, wie zum Mond zu fliegen«



Riccardo Muti, 81, diesen Sommer in Salzburg

Riccardo Muti ist einer der besten Dirigenten der Welt. Ein Gespräch über seine Wurzeln und seine strenge Familie, über das N-Wort in Verdis »Maskenball« und die Frage, ob bei modernen Kompositionen Milch zu Ricotta wird

Riccardo Muti hat gerade erst ein kräftezehrendes Konzert im Großen Festspielhaus in Salzburg gegeben. Aber als er zum Interview eine Suite des Halls Sacher betritt, verprüht er eine Energie wie Stunden zuvor am Pult. Wie schafft er das? Nein, er mache nie Training, um sich fit zu halten, auch nicht für die stark beanspruchte Schulter- und Rückenmuskulatur. Das seien alles die Gene. Muti ist im Juli 81 Jahre alt geworden. Und noch bevor die erste Frage kommt, legt der Maestro los.

Riccardo Muti: Italien ist das Land des Belcanto, wobei man sich fragen kann, ob dieses Wort ein Kompliment oder eine Beleidigung ist. Denn wenn man unter Belcanto den stundenlangen Schrei *Vincerò* versteht (aus der Arie *Nessun dorma* von Puccinis *Turandot*, Anm. d. Red.), dann ist das höllisch vertrackt: Hält man den Ton, wissen alle, dass er sich irgendwann auflösen muss. Und wenn es dann so weit ist, fühlt sich das wie eine Befreiung an. Solcher Tricks bedient sich die italienische Oper gern.

DIE ZEIT: Sie haben sich auch öffentlich darüber aufgeregt, dass während einer Konferenz der Kultusminister der Mittelmeerländer im vergangenen Juni in Neapel mehrere Teilnehmer beim abendlichen Opernbesuch laut *Vincerò* mitsangen.

Muti: Ja, und während sie *Vincerò* singen, sehe ich sie an ihren Handys herumspielen und Anrufe entgegennehmen. Und das im Teatro di San Carlo, dem vielleicht bedeutendsten historischen Opernhaus der Welt, 1737 gegründet und rund 40 Jahre älter als selbst die Scala!

ZEIT: Heute haben Sie bei den Salzburger Festspielen dirigiert, die es auch schon mehr als 100 Jahre gibt. Ganz am Schluss des Konzerts beim *Prologo in cielo* (aus Arrigo Boitos *Mefistofele*) ist ein Mädchen aus dem Chor in Ohnmacht gefallen. Können Sie und das Orchester in so einer Situation noch die Konzentration behalten?

Muti: So was kommt immer wieder vor. Wenn es während einer Probe passiert, kann man sofort unterbrechen. Diesmal jedoch waren wir im Konzert, das obendrein vom Radio des ORF übertragen wurde. In dem Augenblick haben das Orchester und ich für einen winzigen Moment gezögert, und für Sekunden stand ich kurz davor zu unterbrechen, aber dann hätte man das im Radio erklären müssen. Zum Glück hatte das Mädchen nur eine üble Magenverstimmung. Dennoch sind das dramatische Augenblicke, in denen man weiterdirigiert und nicht weiß, ob sich gerade eine Tragödie ereignet hat. Am Ende zählt nur das Leben.

ZEIT: Sie haben mal gesagt, es mache Ihnen zu schaffen, dass eine Aufführung nie hundertprozentig sei. Was das auch in dem Konzert vorhin so?

Muti: Heutzutage ist Pultgymnastik sehr in Mode gekommen, weil die Menschen immer stärker am Sehen als am Hören interessiert sind, sie wollen das Show-Element. Dabei geht es einzig um die Verlängerung unseres Gedankens, wie Arturo Toscanini die Bewegung unserer Arme bezeichnet hat. Während wir dirigieren, haben wir eine ideale Vorstellung dessen, was wir erreichen wollen. Das lässt sich jedoch niemals zu hundert Prozent verwirklichen. Es gibt keine Vollkommenheit: Ein, zwei, zehn, zwanzig Mosaiksteinchen lassen sich am Ende nicht einpassen.

ZEIT: Deswegen das Bedauern?

Muti: Am Ende ja. Einer der schwierigsten und unerquicklichsten Momente ist der, wenn man das Publikum glücklich gemacht hat, aber mit seiner Leistung nicht zufrieden ist. Man verbeugt sich und zwingt sich zu einer guten Miene. Aber wenn man ehrlich ist, denkt man an das, was einem nicht gelungen ist. Vor allem bei Opern habe ich diesen Gegensatz oft empfunden. Bei einem Symphoniekonzert ist man allein für das verantwortlich, was man tut, aber bei der Oper gibt es die Regie, die Sänger, den Chor, und man ist mit dem einen zufriedener als mit dem anderen.

ZEIT: Ist das der Grund, warum Sie selbst bei Ovationen so gut wie nie lächeln?

Muti: Nein, das hat etwas mit meinen Lehrern an der Schule zu tun. Obendrein komme ich aus dem tiefen italienischen Süden: Ich bin halb Neapolitaner und halb Apulier. Das Neapolitanische hat mir einen gewissen Fatalismus mitgegeben, aber ebenso einen leicht ironischen Blick auf das Leben. Der Apulier hingegen ist kerniger, er lächelt so gut wie nie. Selbst wenn er ein Kompliment macht, zieht er ein grimmiges Gesicht. An der Schule hieß es: *risus abundat in ore stultorum*. (Das Lachen überwiegt im Gesichte der Narren.)

ZEIT: Sie sind so oft nicht zufrieden, und doch haben Sie schon oft gesagt, der glücklichste Moment sei für Sie der, wenn Sie die Bühne verlassen. Was hat das zu bedeuten?

Muti: Ich weiß es nicht genau. Manchmal habe ich Kollegen, vor allem junge Dirigenten, auf die Frage, was sie auf dem Podium empfinden, antworten hören: tiefes Glück, tiefe Freude! Das kenne ich nicht, kein bisschen. Denn man hat eine enorme Verpflichtung gegenüber sich selbst, gegenüber den

Musikern, dem Publikum, dem Komponisten. Wenn es vorbei ist, gibt es eben auch die Erleichterung.

ZEIT: Viele Künstler sagen aber auch: Wenn man auf der Bühne alles gegeben hat und abgeht, spürt man nur noch Leere, auch Schmerz.

Muti: Ich würde nicht von Schwermut sprechen. Aber es gibt tatsächlich eine Art Leere, vor allem wenn das Programm fordernd war – so wie heute. Wenn man so viel gegeben hat, ist es so, als tappte man im Dunkeln und wüsste nicht wohin. In gewissem Sinne fühle ich mich verloren.

ZEIT: Was nun Sie, um da wieder rauszukommen?

Muti: Nichts. Ich hatte das Glück, im Süden Italiens geboren zu werden und in einem Dorf aufzuwachsen, in dem mentale Verstiegenheiten oder Künstlerattitüden undenkbar waren. Dadurch bleibt man auf dem Teppich. Obendrein hatte ich eine großartige, aber sehr strenge Mutter.

ZEIT: War sie auch mit Ihnen als Künstler streng?

Muti: Ja. Als ich 1967 einen Dirigentenwettbewerb in Novara gewann, war das Theater bis zum letzten Platz gefüllt, es spielte das Orchester der RAI, und das Publikum applaudierte mir, dem jungen Kerl. Mein Vater, meine Mutter und meine vier Geschwister, die nebeneinander im Parkett saßen, waren die Einzigen, die nicht klatschten. Meine Mutter war der Ansicht, es sei zu wohlfeil, einem Verwandten zu applaudieren.

ZEIT: Hat Sie das nicht gekränkt?

Muti: Nein. So bin ich groß geworden. Meine Eltern haben mir beigebracht, mit beiden Beinen auf der Erde zu bleiben und nicht ein Künstler zu sein, der schon als Zehnjähriger mit Fliege und Virtuosenmähne herumläuft, wie man es heute gern tut.

ZEIT: Es heißt, es sei reiner Zufall gewesen, dass Sie Dirigent geworden sind.

Muti: Stimmt. Ich war Schüler im letzten Jahr am Konservatorium von Neapel und dachte, ich würde meinen Abschluss am Klavier machen. Ich war ein guter Pianist. Als jedoch ein Schüler ausfiel, der das Orchester dirigieren sollte, rief mich der Leiter des Konservatoriums zu sich und fragte mich ganz direkt: »Hast du je ans Dirigieren gedacht?« Ich antwortete: »Nein.« Was stimmte. Er sagte: »Ich habe dich Klavierspielen hören, du spielst eher wie ein Dirigent.«

ZEIT: Was für eine Intuition!

Muti: Ja, er rief den Lehrer für Orchesterleitung zu sich, der mir die Partitur in die Hand drückte. Es waren Cembalokonzerte von Bach, also etwas relativ Einfaches. Und so habe ich mich am nächsten Tag vor dieses Schülerorchester gestellt und angefangen zu dirigieren. Nach zwei oder drei Minuten fing mein Arm an, wie von selbst zu agieren. Ich spürte, das ist mein Beruf!

ZEIT: War das die einzige glückliche Fügung als Künstler in Ihrem Leben?

Muti: Mindestens ebenso großes Glück hatte ich, als ich mich davor ganz jung am Konservatorium von Bari bewarb, da lebte ich noch in Apulien. Ich ging in Molfetta zur Schule und lernte Klavier. Es war Zufall, dass ausgerechnet an diesem Tag Nino Rota in Bari war, der dort eine Professur hatte, aber eigentlich in Rom gerade die Musik für einen Film von Fellini machte. Er sah mich und fragte: »Und, wer bist du?« Ich sagte: »Ich heiße Muti und komme aus Molfetta.« Und er sagte: »Na, dann lass mal hören, was du kannst.« Ich spielte ein paar Stücke auf dem Klavier. Am Ende stand er auf und sagte: »Wir geben dir für jede deiner Darbietungen eine Eins plus. Allerdings weniger dafür, wie du heute gespielt hast, sondern dafür, wie du in Zukunft spielen wirst.« Ich hatte nicht im Traum daran gedacht, Berufsmusiker zu werden, und mein Vater ebenso wenig.

ZEIT: Obwohl Ihr Vater sehr musikalisch war.

Muti: Er hatte eine wunderschöne Tenorstimme. Aber als ich anfing, Interesse für Musik zu zeigen, erlaubte er mir nicht, dafür das Gymnasium zu verlassen. Mein Vater fand, Musiker zu werden sei für einen Südtaliener ungefähr so, wie zum Mond zu fliegen. Er war Arzt, in seinen Augen war Musiker kein Beruf. Er sagte: »Du kannst allenfalls die Kapelle von Molfetta leiten.«

ZEIT: Sind auch Filmkomponisten wie Nino Rota oder Popstars wie die Beatles für Sie große Künstler?

Muti: In ihrem Genre sind sie groß. Ich halte nicht viel von der Unterscheidung zwischen ernsthafter und weniger ernsthafter Musik.

ZEIT: Das ist aber in Deutschland sehr beliebt.

Muti: Natürlich sind Bachs *Matthäus-Passion* oder Beethovens *Missa solennis* wahre Gipfel, sie haben etwas Metaphysisches. Ich habe fünfzig Jahre gebraucht, um die *Missa solennis* zu durchdringen. Aber das Wichtigste ist, dass Musik eine innere Substanz hat. Auch bei »leichter Musik«, ob Pop oder Rock oder sogenannter zeitgenössischer klassischer Musik, hört man sofort, ob sie Wert hat oder nicht. Heute gibt es Tausende Komponisten auf der Welt, die Musik schreiben, ihre Kompositionen werden ein- oder zweimal aufgeführt, dann verschwinden sie und interessieren niemanden mehr.

ZEIT: Haben Sie eine Erklärung dafür?

Muti: Ich habe sehr viel zeitgenössische Musik aufgeführt, und deshalb bin ich bestimmt nicht so blind, taub und rüchständig, zu behaupten, dass sei alles richtig. Aber ich glaube, auch wenn man mir hundertzehnmal widersprochen wird, dass unser biologisches System noch immer auf das tonale System geeicht ist.

ZEIT: Was heißt das? Muti: Es gibt konsonante Akkorde und dissonante Akkorde: Dissonanz erzeugt in uns Spannung, Unbehagen, Verstörung. Wir sehen uns danach, dass sich diese Verstörung auflöst, dass der ewig aufgewühlte Fluss der Dissonanz – jetzt werde ich zum Dichter! – im Meer der Konsonanz Frieden findet. Die gesamte Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts fußt auf diesem melodischen Empfinden.

ZEIT: Und heute? Muti: Die heutige klassische Musik hingegen ist sehr rational, setzt auf neue Harmonien und Klangkombinationen, auf den immer komplexeren Gebrauch des Schlagwerks. Sie löst Empfindungen in uns aus, die uns im ersten Moment begeistern, von denen aber nichts bleibt. Gut möglich also, dass wir auf dieses melodische System noch immer nicht verzichten können. Natürlich wird dieser Satz nicht ungestraft bleiben: Alle werden sagen, es sei skandalös, so etwas zu behaupten.

ZEIT: Was genau? Muti: Wenn man zeitgenössische Musik hört, wird die Milch zu Ricotta. (lacht) Keine Ahnung, warum. Offenbar gibt es da etwas, was wir interessant und besonders finden, aber sie berührt uns nicht. In 200 Jahren wird sie das vielleicht tun.

ZEIT: Vielleicht hängt es auch davon ab, wie man an die Musik herangeführt wird. Muti: Man wird sehen. Es gibt übrigens noch etwas, was ich nicht verstehe: Warum wird die massentaugliche Musik, und damit meine ich in erster Linie Popsongs, immer seichter?

ZEIT: Wird sie das? Muti: Wenn ich zum Beispiel das höre, was beim Schlagerfestival von Sanremo zum Besten gegeben wird, dann sind das unglaublich simple Lieder. Die jungen Leute freuen sich darüber, nehmen dazu einen Drink, und das war's. Zugleich wird die sogenannte klassische Musik immer komplizierter. Dazwischen ist eine seltsame Kluft entstanden, es scheint keine Berührungspunkte mehr zu geben. Robert Schumann hat den Komponisten einmal mit einem Schuhmacher verglichen: Die Musik, die Mozart schrieb, sei wie die Schuhe eines Schuhmachers, die allen passen. Heute machen wir Schuhe für wenige Intellektuelle, die für diese neuen Formen, Klänge und Harmonien ein Faible haben. Mit Musik, «die das Herz eines jeden berührt», hat das nichts mehr zu tun. Aber bei aller Political Correctness muss man den Mut besitzen, Dinge zu verteidigen, die für das menschliche Miteinander unerlässlich sind, das gilt auch in der Musik. Wenn wir uns nur darauf versteifen, was man tun und sagen darf und was nicht, entmenslichen wir die Menschheit.

ZEIT: Als Sie im Juni dieses Jahres Verdis *Maskenball* in Chicago dirigierten, haben Sie entschieden, einen umstrittenen Originaltext aus dem ersten Akt, der das N-Wort enthält, beizubehalten. An der Scala und anderswo war er bereits gestrichen oder geändert worden. Musste das wirklich sein? Muti: Diesen Satz an der Scala zu ändern hatte überhaupt keinen Sinn. Es ist wichtig, dass die nachfolgenden Generationen wissen, was in der Vergangenheit los war, im Guten wie im Schlechten. Wir ziehen ja auch Michelangelo David keine Unterhosen an.

ZEIT: Lassen Sie das Argument nicht gelten, dass sich ein Teil der Bevölkerung heute angegriffen oder herabgewürdigt fühlt – und dass man deshalb die Oper sehr wohl ändern kann? Muti: Warum sollte sich jemand herabgewürdigt fühlen?

ZEIT: In diesem Fall dadurch, dass sich Menschen mit schwarzer Hautfarbe durch die Mehrheitsgesellschaft heute nicht mehr diskriminieren lassen wollen. Muti: Ich sehe das anders. Heute wissen wir, dass Diskriminierung, ob ethnisch oder sexuell, ein entsetzlicher Fehler ist. Aber wir müssen den jungen Leuten sagen: Schaut her, diese Fehler wurden damals gemacht, passt also auf, nicht in die gleiche Falle zu tappen.

ZEIT: Sie machen also einen Unterschied zwischen Verdis Figur und Verdis Ansichten? Muti: Natürlich. Es war ein Fehler der Scala, des Metropolitan und all der anderen Opernhäuser, diesen Satz im *Maskenball* zu ändern. Vor allem haben sie ihn nicht verstanden: In der Oper sagt der Oberrichter, ein Weißer, über die Wahrsagerin Ulrica, sie sei vom »unreinen Blut der Neger« (im italienischen Libretto heißt es »dell'immondo sangue dei negri«). Das ist ein ungeheurerlicher Satz. Aber Verdi legt ihm dem weißen Richter in den Mund und macht ihn damit lächerlich. Er entlarvt ihn. Nicht nur das: Der Gouverneur von Boston und vor allem Oscar, sein Page, verteidigen sie und plädieren sinnig dafür, Gnade walten zu lassen. Es ist also richtig, die Menschen wissen zu lassen, was geschrieben wurde und warum. Wenn man es ändert, macht man Verdi zu einem Rassisten.

ZEIT: Haben Sie diese Sicht in Chicago vermitteln können? Der Tenor, der den Oberrichter in der Aufführung gesungen

hat, war ein schwarzer Südafrikaner, Lunga Eric Hallam.

Muti: Und ob. Ich musste dazu nicht einmal die schwarze Bürgermeisterin von Chicago, Lori Lightfoot, die ich sehr schätze, zurate ziehen. Ich habe erklärt, warum es mir ging, und ich habe Lunga Eric Hallam gesagt, dass wir eine andere Lösung finden werden, wenn es ihm wiederstrebe, diesen Satz vorzutragen. Er sagte: »Maestro, nach dieser Erklärung habe ich nicht das geringste Problem damit.« Wenn ich an einem Ort bin, wo auf Political Correctness großen Wert gelegt wird, weiß ich, dass ich gewisse Grenzen nicht überschreiten darf, um niemanden vor den Kopf zu stoßen.

ZEIT: Aber finden Sie das auch richtig, oder empfinden Sie das als Einschränkung? Muti: Vor allem finde ich es übertrieben. In Chicago habe ich bei einer Probe einmal das Wort *oriental* verwendet, hinterher wurde ich während einer Pause höflich darauf hingewiesen: »Maestro, es wäre besser, wenn Sie statt *oriental* den Begriff *asian* verwendeten.« Ich habe versucht zu erklären, dass ich dazu nicht fähig sei: »Es tut mir leid, ich bin mit diesem Wort groß geworden, für mich ist der Orient etwas Wunderbares. Und außerdem: Was bin ich, wenn ihr *asian* seid?« Die Antwort lautete: »You're caucasian.« Ich sagte: »Wenn ich einem Bauern aus Molfetta sage: you're caucasian, hält der das für eine Beleidigung und bringt mich um.« (lacht)

ZEIT: Gibt es unter den vielen Städten in Ihrer musikalischen Biografie – Florenz, Chicago, Mailand, Berlin, Philadelphia, Salzburg oder Wien – eine, die Sie besonders geprägt hat? Muti: Alle gerade genannten Städte haben zu meinem Werdegang beigetragen, und dafür bin ich den Orchestern dankbar. Denn es ist ein Missverständnis, zu glauben, der neu anretrende Dirigent würde dem Orchester etwas beibringen und es anweisen. Von Anfang an ist völlig klar, dass das Orchester oft sehr viel mehr Ahnung hat als der Dirigent.

ZEIT: Wussten Sie das als Anfänger? Muti: Ja, soll ich Grünschnabel dem Orchester, das seit 30 Jahren Beethovens *Siebte* mit den größten Dirigenten gespielt hat, sagen, was ich denke und was ich meine? Ein kluger Dirigent weiß immer, dass er vom Orchester sehr viel bekommen und lernen kann. So ging es mir mit allen Orchestern, mit denen ich gearbeitet habe.

ZEIT: Wir hatten nach den Städten gefragt, in denen Sie gearbeitet haben. Muti: Florenz ist die Stadt, in der alles angefangen hat. Selbst heute sagen die Leute, wenn ich dort bin: »Schau mal, der Muti ist wieder da.« Dort sind meine Kinder geboren. London war mein erster großer internationaler Schritt. Philadelphia mein erstes großes amerikanisches Orchester, Berlin hat mich jahrelang begleitet, vor allem zu Karajans Zeit – und Salzburg natürlich. Mein jetziges Orchester ist das Chicago Symphony Orchestra, das ich sehr liebe. Aber die Wiener Philharmoniker sind das Orchester meines Lebens. Von 1971 bis heute hat es für mich kein einziges Jahr ohne sie gegeben.

ZEIT: Warum dieses Orchester? Muti: Mehr als jedes andere Orchester der Welt haben sich die Wiener Philharmoniker die Wurzeln ihrer glorreichen Tradition bewahrt: Die typisch wienerische Phrasierung, die sich unmöglich erklären lässt, die Farbe, der Klang. Wenn die Wiener Streicher spielen, geben sie nicht nur Töne von sich, sondern sie sprechen, sie lassen Worte und Stimmen erklingen, das ist wahrhaft magisch. Dieses Orchester kann einem jäh Momente vollkommener Schönheit beschern – wenn es den Dirigenten mag. Wenn nicht, ist die Arbeit mit ihm mitunter äußerst schwierig. Von sämtlichen Nationen – na schön, Italien lassen wir außen vor, das ist meine Heimat, und wehe, jemand rührt daran – hat Österreich mir am meisten gegeben.

ZEIT: Wann wird Ihnen der Klang eines Orchesters fremd? Muti: Wenn es versucht, den technischen Sound der CDs nachzuahmen, der hervorragende Orchester und zweitklassige fast gleich klingen lässt.

ZEIT: Wären Sie gern Herbert von Karajans Nachfolger bei den Berliner Philharmonikern geworden? Muti: Nein, auf keinen Fall. Für Karajan empfinde ich noch immer allergrößten Respekt und absolute Dankbarkeit, weil er mich, den unbekanntem jungen Dirigenten, 1971 nach Salzburg und in die Berliner Philharmonie eingeladen hatte, da ihm zu Ohren gekommen war, ich besäße ein gewisses Talent. Er war ein überaus großzügiger Mensch, der zahlreichen jungen Dirigenten zu ihrer Karriere verholfen hat. Ich hätte nie den Mut und die Anmaßung besessen, in seine Fußstapfen treten zu wollen.

ZEIT: Aber er hätte es vielleicht gewollt. Muti: Das weiß ich nicht. Aber ich erinnere mich noch genau, wie Karajan 1989 den *Maskenball* hier in Salzburg vorbereitete, unter anderem mit Plácido Domingo. Es ging ihm sehr schlecht. Als ich spät nach Hause kam, meinte unsere Haushälterin, ich sollte die Salzburger Festspiele zurückrufen, egal zu welcher Tageszeit. Der damalige Leiter, Franz Willnauer, ging ran: »Maestro, Karajan ist heute Morgen gestorben.« Ich war fassungslos.



Geboren 1941, besuchte Muti später das Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Neapel



Seine Heimatstadt ließ ihn zeit seines Lebens nie los, hier 1996 mit dem Blick auf das Castel dell'Ovo



Muti 2017 bei einer Probe mit den Wiener Philharmonikern, dem »Orchester meines Lebens«, wie er sagt

Er sagte, Karajan habe auf die Frage, wer seien *Maskenball* notfalls dirigieren solle, nur einen einzigen Namen gesagt: Muti. Und deshalb würde er mich nun darum bitten. Ich sagte: »Ich glaube, Sie sollten die Aufführung absagen. Karajan ist nicht ersetzbar, das ist unmöglich.« Er erwiderte, das Direktorium wisse meine Reaktion sehr zu schätzen, aber die Oper müsse zur Aufführung gelangen. Das mag sein, sagte ich, aber ich werde sie bestimmt nicht dirigieren, denn ich besitze weder die Kraft noch den Mut oder die Verwegenheit, gleich nach seinem Tod auf Podium zu steigen. Ich lehnte ab.

Frage: Wer ist an Ihrer Stelle eingesprungen? Muti: Georg Solti. (schweigt)

ZEIT: Warum sind Sie nie der Einladung nach Bayreuth gefolgt, obwohl Sie Wagner häufig dirigiert haben? Muti: Von Wagner habe ich alles gemacht, sechs Opern allein an der Scala. Das erste Mal wollte mich Wolfgang Wagner 1972 einladen, aber ich sagte: »Das ist zu früh für mich. Ich bin noch nicht bereit, eine Wagner-Oper zu dirigieren, erst recht nicht in Bayreuth.« Ende der Achtziger bot er mir den *Tannhäuser* an, und ich fuhr nach Bayreuth, um mir den Ort anzusehen, an dem jeder Dirigent einmal gewesen sein muss, um den Klang zu verstehen, den Wagner für dieses Theater konzipiert hat. Ich sah mir alles an und fand es hochinteressant und verlockend, doch ich konnte nicht Feuer fangen. Ich musste an Salzburg denken, an die Berge und an das nahe Italien und dachte mir, dass ich Wagner lieber an der Scala machen möchte.

ZEIT: War Ihnen Wagner an diesem Ort dann doch zu deutsch? Muti: Nein, eher zu vergangenheitsbelastet. ZEIT: Fühlen Sie sich von den deutschen Rezensenten verstanden, die Ihnen oft kritischer gegenüberstehen als die Kollegen aus anderen Ländern? Muti: Soweit ich es beurteilen kann, ja. Ich lese die Kritiken mit einer gewissen Leichtigkeit. Angeblich hat Hans Knappertsbusch (deutscher Dirigent, 1888–1965) erliche seiner Kritiken nie gelesen, er verachtete sie. Verdi las sie und wurde fuchsteufelswild, weil sie häufig kein gutes Haar an ihm ließen. Das Wichtige ist, etwas darin zu finden, was einem dienlich sein kann. Aber wie sagt man in Neapel so schön: Mach dir einen Namen, und pfeif drauf. Das, was ich erreicht habe, können Kritiken jetzt auch nicht mehr zerstören.

ZEIT: Aber Sie sagten einmal, Ihre verstorbenen Kollegen Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler und Herbert von Karajan würden weit über Ihnen stehen. Ist das nicht ein bisschen übertrieben? Muti: Nein, keinesfalls. Toscanini hat die musikalische Herangehensweise des Dirigenten

grundlegend verändert. Er verstand sich als Diener des Komponisten und versuchte, dessen Werk möglichst treu zu sein. Furtwängler hatte ein besonderes Gespür für Improvisation. Bei Toscanini bekam das Publikum das Erwartete, bei Furtwängler das Unerwartete, das mitunter eine metrische Ungenauigkeit des Orchesters mit sich brachte, die bei Toscanini fast undenkbar war. Karajan wiederum verlieh dem Klang eine Erhabenheit, einen Glanz, eine Farbe, eine Größe und Bedeutung, wie es sie noch nie zuvor gegeben hatte. Diese drei haben sämtliche Dirigenten, die nach ihnen kamen, fundamental geprägt. ZEIT: Für welche Leistung soll man Sie denn in Erinnerung behalten? Muti: Wind etwas von mir bleiben? Ich weiß es nicht. Die Jahre vergehen, und die Dame in Schwarz steht immer näher vor meiner Tür. Andererseits habe ich neulich in der Zeitung gelesen, dass eine Frau mit 146 Jahren gestorben ist – 146, heiliger Strohsack! Irgendwo im Orient, glaube ich.

ZEIT: Sie sind zu bescheiden! Muti: Das ist keine falsche Bescheidenheit, ich habe falsche Bescheidenheit. Ich glaube, bis jetzt habe ich meine Arbeit ordentlich gemacht. Ich habe mich Verdi und Mozart sehr viel intensiver gewidmet als andere Kollegen, und das hat einen Grund: Verdi und Mozart sprechen zu uns, sie erzählen uns in all unserer burlesken Tragik von uns selbst. Wenn man Trost sucht, muss man Mozart hören, der uns erzählt, wer wir sind, und Verdi, der letzten Endes sagt: »tutto nel mondo è buria, l'uom è nato burlesco.« (»Alles ist Spaß auf Erden, der Mensch ein geborener Tor«, Finale der Oper *Falstaff*).

ZEIT: Wir können jetzt nicht auseinandergehen, ohne dass Sie sich zu Ihrer abgrundtiefen Abneigung gegenüber dem Regietheater äußern. Muti: Das ist ein ernstes und schweres Thema, das man nicht in zwei Minuten abhandeln kann. Wenn Sie darüber wirklich mit mir reden wollen, müssen wir das beim nächsten Interview machen. Das ist ein Kapitel für sich, denn es ist leicht zu sagen: Wer das Regietheater nicht mag, ist konservativ. In den Siebzigerjahren, als Luca Ronconi (experimentierfreudiger italienischer Theater- und Opernregisseur, *Ann. d. Red.*) ein echter Revolutionär war, habe ich neun Produktionen mit ihm gemacht. Man kann mir also alles nachsagen, aber das nicht. Ich unterschiebe lediglich zwischen klugen und dummen Regisseuren – wie jeder andere auch.

Die Fragen stellten Giovanni di Lorenzo und Flaminia Busotti. Mitarbeit: Hanna Gieffers. Übersetzung: Verena von Koskull

ANZEIGE

Schont die Augen. Mehr Schutz, weniger Reflexe.



Seeing beyond



ZEISS BlueGuard Brillengläser

Den ganzen Tag Bildschirm im Blick? ZEISS BlueGuard Brillengläser blockieren potenziell schädliches blaues Licht* und schützen Ihre Augen außerdem vollständig vor UV-Strahlung. Für entspanntes Sehen und gutes Aussehen – ohne störende blau-violette Reflexe auf Ihren Brillengläsern.

zeiss.de/blueguard



* Blockiert bis zu 40% des potenziell schädlichen blauen Lichts (im Spektralbereich zwischen 400–455 nm)