

Wie kannst du nur!

Der US-Dirigent **Leonard Slatkin** unterscheidet sich in vielem von seinen Kollegen.

Von Arnt Cobbers

Leonard Slatkin dirigiert, wo immer es etwas zu dirigieren gibt. Und ist auch sonst für jeden Spaß zu haben.



Fotos: www.leonardslatkin.com





Foto: Nico Rodamel

Seine Einspielungen von Copland, Ravel oder zeitgenössischen US-Komponisten erhalten auch im FONO FORUM regelmäßig beste Kritiken. Dennoch bleibt Leonard Slatkin bei uns weitgehend unter dem Radar der großen Klassik-Öffentlichkeit. Geboren 1944 in Los Angeles, war er Chefdirigent in St. Louis, New Orleans und Washington, beim BBC Symphony Orchestra und beim Orchestre National de Lyon. Er dirigierte die Berliner Philharmoniker und das Concertgebouworkest, an der Wiener Staatsoper und der Opera Bastille. Inzwischen macht der sechsfache Grammy-Gewinner sich hierzulande rar, gastiert allerdings regelmäßig beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Den Chefposten in Detroit hat er gerade aufgegeben. Er möchte, sagt er, nur noch als Gastdirigent arbeiten, komponieren, Bücher schreiben und mit seiner Frau durch die Welt reisen.

Slatkin wirkt unprätentiös und zugewandt, und er ist ein guter Redner, der Pointen zu setzen weiß. Als der Pressemann des DSO mich nach der Probe in den Dirigentenraum führt und ihn fragt, ob er noch etwas für ihn tun könne, antwortet Slatkin sofort: Ja, helfen Sie mir, Trump loszuwerden. Während unseres Gesprächs bleibt die Tür der Dirigentengarderobe offen, falls ein Musiker ihn noch etwas fragen will.

„Es braucht einfach Zeit, eine eigene Haltung zu den Werken zu entwickeln.“

Mr. Slatkin, mit 24 Jahren waren Sie fertig mit Ihrem Studium an der Juilliard School. Aber statt Chefdirigent zu werden und viele Platten aufzunehmen, wurden Sie Assistent Conductor in St. Louis.

Das waren andere Zeiten. Die meisten Dirigenten übernahmen ihren ersten Chefposten in ihren Dreißigern oder sogar Vierzigern. Als Sänger, Geiger, Pianist kann man täglich proben, als Dirigent nicht. Ich hatte vier Jahre studiert und wollte weitere Erfahrungen sammeln. Und Chefdirigent zu sein, ist nochmal etwas ganz anderes. Die Zeiten haben sich geändert. Aber ich denke, es ist auch heute noch keine gute Idee, zu früh Chefdirigent zu werden und Aufnahmen zu machen. Was hat man mit 25 Jahren wirklich zu sagen, was aus einem selbst kommt? Wenn ich unterrichtete, und ein junger Dirigent macht ein Ritardando oder ändert die Balance oder so etwas, dann frage ich: Warum machst du das? Oft lautet die Antwort: Ich finde, es klingt besser. Oder: Karajan hat das auch so getan. Das ist keine Antwort. Man muss einen musikalischen Grund haben, etwas zu tun: wegen der Struktur, weil jemand Zeit braucht zu atmen, was auch immer. Aber: Mir gefällt das so, ist keine Antwort. Es braucht einfach Zeit, eine eigene Haltung zu den Werken zu entwickeln. Natürlich gibt es sehr talentierte junge Dirigenten, aber was

machen die in 30 Jahren? Es gibt Stücke, die ich noch nie dirigiert habe, weil ich mich noch nicht bereit fühlte. Die Matthäus-Passion habe ich nie dirigiert, obwohl ich sie liebe, und ich werde sie auch nie dirigieren, weil ich glaube, dass ich sie nicht wirklich gut machen kann. Und manche Stücke sind einem irgendwann nicht mehr so wichtig. Wozu macht man Aufnahmen? Ich habe mit dem Detroit Symphony Orchestra Zyklen von Tschaikowsky, Beethoven, Brahms aufgenommen, aber die bekommt man nur auf unserer Website. Ein Freund von mir macht gerade einen Mahler-Zyklus auf CD. Der wird gut. Aber wer braucht den? Ich habe das Barber-Adagio viermal aufgenommen! Ich weiß nicht, warum ich das gemacht habe. Bin ich so wichtig, dass die Leute hören wollen, wie sich meine Sichtweise geändert hat? Wir müssen neue Wege finden. Aber ohne dabei die Tradition zu zerstören. Nehmen Sie Gustav Holsts „Planeten“. Viele Orchester machen daraus ein Film-Event und zeigen Videos der Planeten. Aber darum geht es doch gar nicht. Es geht in der Musik um die astrologische Idee, für die der Mars steht, aber es geht

Personalverantwortung zu haben usw. Und als ich das gelernt hatte, gab es freie Stellen in Minnesota, in Cincinnati und in St. Louis, die Orchester waren ähnlich gut. Ein Freund riet mir: Überlege, wo du am meisten umsetzen kannst, mit welchem Management wirst du an einem Strang ziehen? Das war in St. Louis. Wir haben damals aufgeschrieben: Was sind unsere Ziele, wo wollen wir in fünf Jahren stehen? Und wenn wir ein Ziel erreicht hatten, haben wir der Liste ein neues hinzugefügt. So haben wir immer weitergemacht, aber nach 17 Jahren dachte ich, ich habe alles erreicht, was ich erreichen konnte. Es war eine großartige Zeit, wir werden auch jetzt wieder nach St. Louis ziehen. – Damals blieb man seinem Orchester treu und machte auch nicht viele Gastspiele. Heute brauchen das Publikum und die Musiker immer wieder etwas Neues. Wenn man als Dirigent mit dem Orchester dreimal durchs Standardrepertoire gegangen ist, sollte man weiterziehen.

Von St. Louis gingen Sie zum National Symphony Orchestra nach Washington – und dann in die „kaputte“ Stadt Detroit. Das war doch ein Abstieg!

Washington wirkte auf viele schon wie ein Abstieg, das Orchester war nicht gut in Schuss. Ich habe ein Konzert im Kennedy-Center dirigiert, und in der Pause kam der Manager und sagte: Jemand möchte dir hallo sagen, ist das ok? Es kam Präsident Clinton. Er sagte: Ich bewundere Ihre Arbeit und hoffe sehr, Sie kommen nach Washington. Da war es für mich schwer, abzulehnen. Meine Idee war, mit diesem „National Symphony Orchestra“ viel amerikanische Musik zu spielen. Aber das wollten das Management und auch das Publikum nicht. Ich hatte zwölf gute Jahre, aber es hat nicht so gut gepasst wie in St. Louis. Danach wollte ich nur noch als Gastdirigent arbeiten. Ich habe ein Konzert in Detroit dirigiert, es funktionierte wunderbar mit dem Orchester, es gibt dort einen der besten Konzertsäle der Welt, und so habe ich dann doch nochmal eine feste Position übernommen. Tatsächlich sagten viele Leute: Detroit, wie kannst du nur! Aber das hat mich gerade angespornt. Das kann ich: Irgendwohin kommen und Dinge besser machen. Mir sind

„Wenn man dreimal durchs Standardrepertoire gegangen ist, sollte man weiterziehen.“

nicht um den Planeten Mars. Man führt das Publikum in die Irre. Ich habe in Hamburg mal eine „Tosca“ gemacht, die war komplett verrückt. Der Regisseur sagte mir offen, er wolle einfach etwas Neues machen. So baut man doch kein Publikum auf. Man muss ein Stück nicht aufführen wie vor 200 Jahren, aber man muss die Bedeutung, die dem Komponisten vermutlich vorgeschwebt hat, vermitteln. Das ist mir wichtig.

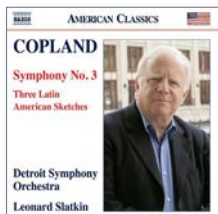
Gehen wir weiter in Ihrer Biografie: Nach neun Jahren in St. Louis wurden Sie Music Director in New Orleans, wechselten aber nach zwei Jahren als Chefdirigent zurück an Ihr altes Orchester – und blieben 17 Jahre!

Man muss lernen, ein Programm zu erstellen, mit dem Budget umzugehen,

Aktuelle CDs

Copland: Sinfonie Nr. 3, Three Latin American Sketches; Detroit Symphony Orchestra, Leonard Slatkin (2013/15); Naxos. frisch wiederaufgelegt:

Rachmaninow: Die Glocken, Die Toteninsel; Solisten, St. Louis Symphony Orchestra and Chorus, Leonard Slatkin (1982); Vox/Naxos



einige großartige Orchester angeboten worden, aber ich wusste, das ist nichts für mich. Einfach nur einen hohen Standard weitererhalten, darin bin ich nicht so gut. – Und dann ging das Orchester in der dritten Saison in den Streik – für ein halbes Jahr. Ich hab die Zeit genutzt zu überlegen: Was tun wir, wenn die Musiker zurückkommen? Ich habe mit dem Management, dem Vorstand und einigen Musikern Pläne geschmiedet. Und nach dem Streik haben wir sie sofort umgesetzt: Wir haben Konzerte überall in der Stadt gegeben, wir haben die Ticketpreis-Struktur geändert, wir haben die Zusammensetzung des Orchesters geändert, soweit wir das konnten – und das Wichtigste: Wir haben begonnen, alle Konzerte live zu streamen, kostenlos, wir hatten Spenden dafür. Jetzt, sieben Jahre später, habe ich das Gefühl, meine Arbeit ist getan. Und Detroit erkennen Sie nicht wieder, wenn Sie lange nicht da waren. Die Stimmung ist umgeschlagen, in der Innenstadt herrscht wieder Leben, Künstler ziehen nach Detroit, weil es billig und weil die Stimmung positiv ist.

Sie sind damals sogar nach Detroit gezogen.

In den USA müssen Sie sich als Chefdirigent ums Geld, um Sponsoren und Mäzene kümmern. Da müssen Sie sichtbar sein in der Stadt. Michael Tilson Thomas war auch deshalb in San Francisco so erfolgreich, weil er ein Teil der Gemeinschaft der Stadt geworden ist. Als Chefdirigent ist man das Gesicht der klassischen Musik vor Ort. Das mag in Berlin oder New York anders sein, aber in kleineren Städten halte ich das für enorm wichtig!

Viele Dirigenten übernehmen mit 70 oder 80 noch Chefposten für fünf Jahre, Sie haben zuletzt Ihren Vertrag immer nur Jahr für Jahr verlängert.

Wir nannten das unseren Evergreen Contract. Wir brauchten auf beiden Seiten diese Sicherheit eines längerfristigen Vertrags nicht. Mir war es wichtig, flexibel zu bleiben, wenn ich doch mal gesundheitliche Probleme bekommen sollte.

Der nächste Punkt, der Sie von anderen Dirigenten unterscheidet: Sie haben nie ein Opernhaus geleitet.

Meine Eltern waren die Hälfte des berühmten Hollywood String Quartet, ich bin aufgewachsen mit Kammermusik. Und ich glaube, wenn man diese Musik sehr jung jeden Tag hört, merkt man, dass es keine andere Musik gibt, die dieses Niveau erreicht. Alle Komponisten, die Kammermusik geschrieben haben, haben da ihre besten Werke geschaffen, finde ich. So sehr ich die Beethoven-Sinfonien liebe – darunter ist kein op. 132! Und zwischen Kammermusik und Oper ist ein himmelweiter Weg. Außer Mozart und vielleicht Britten hat kein Komponist gleichermaßen erfolgreich Oper und Kammermusik geschrieben, denken Sie nur an Brahms, Schumann, Schubert, selbst Beethoven. Auf der anderen Seite hat Puccini keine Kammermusik und Verdi nur ein Streichquartett komponiert. Ich habe Oper dirigiert, auch mit Freuden. Aber Muti hat mir mal gesagt: Du bist kein Mann des Theaters, oder? Und ich musste zugestehen: nicht wirklich.

Aber Sie sind ein Mann des Filmtheaters. Sie haben sogar einige Jahre lang die Konzerte des Los Angeles Philharmonic in der Hollywood Bowl geleitet.

In den 30er-Jahren kamen viele Komponisten aus Europa nach Hollywood, um sich zu retten – und weil sie verstanden hatten, dass der Film der beste Weg wäre, ein großes Publikum mit ihrer Musik zu erreichen. Die großen Meister kamen alle aus der Klassik, ich habe einige von ihnen kennengelernt. Korngold hat sein Cellokonzert ja für meine Mutter geschrieben. Der Film hat viele Parallelen zur Oper. Der Komponist muss einen Weg finden, Stimmungen, Atmosphären zu erschaffen – eine gute Filmpartitur ist wie eine gute Opernpartitur. Sie hilft der Story, und manchmal tritt sie in den Vordergrund, manchmal bleibt sie im Hintergrund. Ich gehe dauernd ins Kino. Es gibt Filme, in denen funktioniert die Musik, aber man hat sie sofort wieder vergessen, wenn man rauskommt. Und es gibt Filmmusik, die kennt jeder auf der Welt. Welchem „klassischen“ Komponisten gelingt das schon?! Und natürlich gibt es Stücke, die kennt jeder, weil sie als Filmmusik benutzt wurden: Dukas' „Zauberlehrling“ kennt man aus dem Disney-Film, „Also sprach Zarathustra“ aus „Clockwork Orange“.



mit seiner Frau, der Komponistin Cindy McTee



beim Baseball 1982 in St. Louis



Philosophenrunde 1984 in Aspen



mit dem Pianisten James Tocco 2009



Schnappschüsse von Leonard Slatkins Homepage



Ein weiteres No-go für andere Star-Dirigenten: Sie nehmen für Naxos auf!

Ich habe für Vox, Nonesuch, RCA, Telarc, Sony aufgenommen, aber dann änderten sich die Strategien der Firmen, und sie haben sich von vielen Musikern getrennt. Ich war einer davon. Mein erstes Projekt für Naxos war William Bolcoms „The Songs of Innocence and of Experience“, ein Mammutwerk wie Mahler 8, nur größer besetzt und länger, und damit haben wir vier Grammys gewonnen. Klaus Heymann hat einen Weg gefunden, mit dem Vertrieb Geld zu verdienen. Die Orchester und ich, wir bekommen für unsere Aufnahmen nicht viel Geld, aber wir können Repertoire aufnehmen, das uns Freude macht – den ganzen Leroy Anderson, John Williams, Copland, Ravel – das alles hätte ich sonst nie machen können. Ich amüsiere mich immer, wenn ich lese: Der und der ist jetzt Exklusivkünstler der Deutscher Grammophon. Na und? Was macht das für einen Unterschied? Wir Musiker machen doch Aufnahmen nicht mehr für Geld. Und wenn eine Aufnahme ein Jahr auf dem Markt ist, verdient auch die Plattenfirma kaum noch etwas daran. Man kann inzwischen alles bei YouTube oder Spotify finden. Man sollte aufhören, Aufnahmen unter dem Geldaspekt zu sehen. Worum es mir geht, ist, die Frucht unserer Arbeit zugänglich zu machen. Warum sollen also die Leute unsere Aufnahmen nicht umsonst bekommen? Die Popmusik sollte unser Vorbild sein: Stars wie Beyoncé oder Kanye West finden ihr Publikum übers Internet und Social Media und führen es von da in ihre Konzerte.

Funktioniert das? Sie streamen Ihre Konzerte in Detroit ja live und kostenlos. Bleibt das Publikum da nicht zu Hause?

Eben nicht. Es passiert dasselbe wie in der Popmusik: Die Leute werden neugierig und wollen uns live sehen. Als ich anfang in Detroit, lag unsere Auslastung bei 63 Prozent. Heute beträgt sie 93 Prozent. Viele sagen: Wir kommen, weil wir Euch im Internet gesehen haben. Jetzt

wollten wir mit dabei sein. Das ist das Modell der Popmusik-Industrie.

Eine weitere schöne Idee: Auf einer Tournee in Florida haben Sie das Publikum gebeten, die Handys anzuschalten und „Freunde“ am Konzert teilhaben zu lassen.

Es ging nur um die Zugabe. Vor der hab ich mich zum Publikum gewandt und gesagt: Wenn Ihr wollt, macht Eure

Handys an, macht Fotos, filmt mit. Aber bitte schaltet den Klingelton aus. Und vor allem: Teilt es mit euren Freunden. – Denn je mehr Leute das Orchester kennenlernen, desto besser. Das geht auf die Zeit des Streiks zurück. Ich habe damals überlegt: Was ist „das Publikum“? Die Antwort war: Die Leute, die ins Konzert kommen. Und

ich sagte: Wie ist es beim Sport? Sind die Leute, die am Fernseher sitzen und ein Spiel mitverfolgen, nicht auch Teil des Publikums? Lasst uns also den Begriff „Publikum“ größer fassen. So kamen wir auf die Idee des Streamings. Anfangs war es nicht einfach – wir hatten diese riesigen Kameras auf der Bühne und technische Probleme, aber jetzt ist die Qualität auch des Klangs fantastisch. Wir spielen jedes Konzert zwei- oder dreimal. Das erste Konzert ist immer eine Art Probelauf für die Kameras, wir streamen immer das zweite Konzert. Die Musiker haben sich daran gewöhnt, sie sagen sogar: Wir spielen besser – weil wir nie wissen, wann wir im Bild zu sehen sind. Abgesehen davon ist das auch ein großartiger Weg, neue Musik bekannt zu machen, die es noch nicht auf CD oder auf YouTube gibt.

Hierzulande klagt man oft über die Schwierigkeiten mit neuer Musik. Und dabei vergisst man oft, dass es zeitgenössische Musik gibt, die ihr Publikum findet – in den USA.

Ja! Und da gibt es großartige Musik. In den 60er- bis 80er-Jahren herrschte auch in den USA dieses akademische Komponieren vor, aber in den 70er-Jahren begannen immer mehr Komponisten Musik zu schreiben, die sehr persönlich ist und



zugleich das Publikum erreicht, John Corrigliano, Christopher Rouse, John Adams, Jennifer Higdon, Cindy McTee usw. In Europa gab es da nur sehr wenige wie HK Gruber in Österreich. Aber das wird sich auch hier wieder ändern. Man kann der Kultur seiner Zeit nicht entkommen. Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, Hindemith – sie alle wurden von dem beeinflusst, was um sie herum geschah. Erst im 20. Jahrhundert gab es Komponisten, die gesagt haben: Das interessiert uns nicht. Ich bin mir nicht sicher, ob wir die wirklichen Akademiker jemals ins Repertoire aufnehmen werden. Der Einfluss von Leuten wie Elliott Carter oder Pierre Boulez ist riesig, aber seit sie gestorben sind, wird ihre Musik nicht mehr gespielt. Es wird überhaupt spannend werden zu sehen, wie sich unsere Kultur ändert. Überall gibt es Immigranten – nicht mehr nur aus den Nachbar- oder kulturell verwandten Ländern, sondern auch ganz entfernten Kulturen. Und die bringen ihre eigene Musik mit. Es wird eine neue Musik geben, die aus der Fusion der Kulturen entsteht. Es ist eine aufregende Zeit für Komponisten. Und viele von ihnen gehen zum Fernsehen, zum Film – und zu den Videospielen. Es gibt so viele Wege für Komponisten, sich auszudrücken und eine Plattform zu finden. Und fürs Publikum ist das Angebot auch großartig. Man muss nicht alles verstehen. Mir geht es so mit dem Rap. Ich verstehe ihn von der gesellschaftlichen Warte aus, aber ich erkenne nicht, was gut und was weniger gut ist. Wichtig ist: Bleibt offen für alles, und bildet Euch Euer eigenes Urteil.

Letzter Punkt, der Sie von Ihren Kollegen unterscheidet: Sie schreiben Artikel und sogar Bücher über Musik. Warum?

Ich habe schon immer gern geschrieben. Als ich jung war, habe ich Science-fiction-Stories geschrieben, später dann Artikel für Zeitungen und Magazine. Vor acht Jahren sagte mir jemand: Du brauchst eine Website. Für die schreibe ich jetzt jeden Monat einen Text. Und dann meinte jemand, ich solle ein Buch schreiben. Das erste, „Conducting Business“, verkaufte sich so gut, dass der Verleger ein zweites wollte. Und jetzt fange ich mit dem dritten an. Ich schreibe sehr gern, aber nun drängt es mich auch, über anderes zu schreiben als über Musik. Es ist keine schöne Zeit in Amerika – wahrscheinlich in der ganzen Welt nicht. Aber zu sehen, wie mein Land fast wieder wird wie in den 60er-Jahren – rassistischer Hass, Diskriminierung, Antisemitismus, ökonomisches Chaos, keine Führung, die Unfähigkeit zum Dialog –, das macht mich verrückt. Das macht mich wütend. Letztes Jahr hat mich das Massaker an der Schule in Parkland, Florida dazu gebracht, einen Text zu schreiben. Wir begannen damals ein Konzert mit Saties „Gymnopedie“. Das fand ich passend, um es den Opfern zu widmen – nicht nur an dieser Schule. Ich sagte zum Publikum: Am 14. Februar (2017) wurden 17 Menschen an der Schule in Parkland, Florida erschossen – und 60 Menschen in den ganzen USA. An diesem einen Tag! Vom 1. Januar bis zum 14. Februar, in nur sechs Wochen, wurden 2000 Menschen in den USA erschossen. Wir widmen dieses Stück allen, die erschossen wurden. – Das darf so nicht weitergehen! Ich denke, ich kann mittlerweile in meinen Texten ausdrücken, was ich sagen will. Und ich lebe lange genug, um zu sehen, wie sich die Dinge verändert haben. Ich weiß nicht, ob ich etwas bewirken werde. Aber es fühlt sich gut an, etwas zu tun. ■

NOW!

DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

24.10.-4.11.2018

FORM PER FORM

MAURICIO KAGEL – ENSEMBLE MODERN
 SUZANNE VEGA – PHILIP GLASS
 PETER EÖTVÖS – SIMON STEEN-ANDERSEN
 JOHANNES KALITZKE – BÉLA BARTÓK
 CHANYUAN ZHAO – ICTUS ENSEMBLE
 BEAT FURRER – JOHN CAGE – ASKO|SCHÖNBERG
 CHORWERK RUHR – CAROLA BAUCKHOLT
 THOMAS NEUHAUS – JONATHAN STOCKHAMMER
 ESSENER PHILHARMONIKER
 FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE
 STUDIO MUSIKFABRIK – COLLEGIUM VOCALE GENT
 TORU TAKEMITSU – LUCIANO BERIO
 WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN
 YASUTAKI INAMORI – SCHLAGQUARTETT KÖLN
 NEUE PHILHARMONIE WESTFALEN
 ONDŘEJ ADÁMEK – E-MEX-ENSEMBLE
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN – ANGELA DENOKE
 HENRIK NÁNÁSI – DAI FUJIKURA
 OSCAR BIANCHI – GEORGES APERGHIS
 HELMUT OEHRING – DAVID ROSS
 CHRISTIANE STROTHMANN – JULIA MIHÁLY
 PETER VEALE – GEORGES-ÉLIE OCTORS
 STIFTUNG ZOLLVEREIN – PACT ZOLLVEREIN

Die Philharmonie Essen richtet NOW! gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste, der Stiftung Zollverein, dem Landesmusikrat NRW und PACT Zollverein aus. Gefördert von der Kunststiftung NRW.

Das komplette Festivalprogramm mit allen Konzerten unter: www.philharmonie-essen.de | Tickets T 02 01 81 22-200