



„Dirigieren ist wie Autofahren“

Nach nur vier Jahren verlässt **Tugan Sokhiev** das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin – er will sich stärker auf seine Aufgabe als Künstlerischer Leiter des Bolschoi-Theaters Moskau konzentrieren. Als Abschiedsgeschenk hat er noch einmal Prokofjew aufgenommen.

Von Arnt Cobbers





Herr Sokhiev, was verbindet Sie mit Prokofjew?

Seine Musik spricht direkt zu meinem Herzen, ich fühle mich ihm sehr nah. Seine Sprache ist nicht einfach. Bei Schostakowitsch ist die Botschaft klar, selbst wo die Musik einen doppelten Boden hat, ist es offensichtlich, dass unter der Oberfläche eine andere Bedeutung liegt. Bei Prokofjew muss man das aus der Partitur herausarbeiten, damit die Musik dreidimensional wird, damit sie ein Relief wie eine Landschaft bekommt. Die Linienführung, die Instrumentation, die Harmonien – das alles ist sehr wichtig. Manchmal schreibt Prokofjew nur eine Note für die Posaune, die fast unspielbar ist, und das macht die ganze Stelle speziell hässlich – Prokofjew hat viel mit solchen Spezialeffekten gearbeitet. Als Dirigent muss man das verstehen und herausarbeiten. Ich fühle mich dem sehr nah, dieser schier endlosen Palette an Farben und Charakteren mit viel Humor und Sarkasmus. Prokofjew ist einer der größten Lyriker des 20. Jahrhunderts, seine langsamen Sätze gehören zu den

gesanglichsten, spirituellsten Stücken überhaupt. Und gleichzeitig sind seine schnellen Sätze sehr rhythmisch geprägt, kraftvoll und harsch.

Es heißt, bei Tschaikowsky kann man als Dirigent nicht viel verkehrt machen. Bei Prokofjew ist das anders?

Man muss das richtige Maß finden. Wenn Sie ein Stück zu langsam nehmen, fehlt die Kraft. Nehmen Sie es zu schnell, geht die Botschaft unter. Man muss die richtige Balance finden bei Rhythmus, Tempo, Klangfarben. Am Anfang von „Alexander Newski“ spielt die Bassklarinette sehr tief und die Piccoloflöte und die Klarinette sehr hoch, dazwischen liegen Welten. Prokofjew hatte die Fähigkeit Räume zu erschaffen durch solche Intervalle. Hört man das, ist es, als schaue man direkt in einen Abgrund. Prokofjew war ein sehr theatraler Komponist – wie Mozart. Wenn Sie dessen Sinfonien hören, denken Sie sofort an Figaro, Don Alfonso und all diese Charaktere, und ebenso ist es bei Prokofjew. Seine Musik lässt im Hörer Bilder entstehen, sie regt die Fantasie an. Aber damit das funktioniert, muss man sie verstehen.

Ist das eine Frage der Erfahrung oder des persönlichen Hintergrunds?

Ich denke, es ist eine Frage der Erfahrung und des Verständnisses für diese Musik. Man muss Prokofjew durch sich hindurchgehen lassen und fühlen, was er sagen will.

„Peter und der Wolf“ und „Romeo und Julia“ gehören zu den populärsten Werken des 20. Jahrhunderts. Dennoch vermute ich, dass viele Menschen ein Bild von der Person Strawinsky, Rachmaninow oder Schostakowitsch haben, aber nicht von Prokofjew.

Das ist verrückt. Aber ich glaube, das ist Zufall.

Was würden Sie als Einstieg empfehlen, wenn sich jemand Prokofjew nähern will?

Man sollte überall Reinhören. In die Sinfonien, die Opern, die Klaviermusik, die Kantaten. Nehmen Sie „Krieg und Frieden“ und „Die Liebe zu den drei Orangen“ – das sind totale Gegensätze,

mal realistisch, mal surreal, all das ist Prokofjew. Man muss sich in Prokofjews Musiksprache einhören, um sie zu verstehen. Nicht, weil sie harmonisch kompliziert wäre, das ist sie nicht. Sie ist absolut tonal. Und extrem modern. Aber Prokofjews Harmonik ist sehr speziell. So hat niemand zuvor geschrieben, niemand hat solche Harmonien gegeneinander gesetzt. Damit hat er alle herausgefordert, sich selbst, die Musiker, das Publikum. Er war ein Rebell, das mag ich an ihm.

Ist Ihnen Tonalität wichtig?

Die Komponisten, die die Tonalität hinter sich ließen, fanden einen anderen, intellektuelleren Weg, sich auszudrücken. Zwölftonmusik ist großartige Musik. Aber der Punkt ist: Die Musik sollte sich parallel entwickeln zum Publikum. Wenn das Publikum stehen bleibt oder sich sogar zurückentwickelt, sodass das Äußerste, was die Leute verstehen, eine Brahms-Sinfonie ist, dann sind sie nicht vorbereitet auf Neue Musik. Die Sprache der Neuen Musik erschließt sich nicht so einfach, und wenn man den Leuten die Zwölftonmusik nicht erklärt, werden sie sie nie hören wollen, weil sie ihnen zu kompliziert ist. Man muss den Menschen erklären, wie das funktioniert und worum es geht.

Aber selbst dann, fürchte ich, werden sie eher Mozart oder Tschaikowsky hören wollen als Schönberg.

So ist die Geschichte gelaufen, das können wir nicht ändern.

Sie machen wenig zeitgenössische Musik.

Ich mache zeitgenössische Musik, aber sehr ausgewählt. Es gibt so viel klassische Musik aus dem 19. und 20. Jahrhundert, die ich noch nie dirigiert habe, die ich aber unbedingt dirigieren möchte, da bleibt nicht viel Platz. Ich habe sehr enge Beziehungen zu einigen wenigen Komponisten wie Aribert Reimann, der großartige Musik schreibt, oder Jelena Firsowa. Das sind Leute, deren Musik zu mir spricht. Wenn ich lese: Man nehme eine Zwei-Euro-Münze und schlage damit aufs Klavier. Dann denke ich mir: Warum nicht eine Ein-Euro-Münze, das macht für die Musik keinen Unterschied.

Solche Dinge verstehe ich nicht. Aber wenn es Musik ist ... – es gibt einen Unterschied zwischen Musik und Geräusch. Musik sollte nicht Geräusch sein. Musik sollte zu unserer Seele und unserem Kopf sprechen und uns emotional berühren.

Murray Perahia sagt, er verstehe die Logik nicht-tonaler Musik nicht genug, um sie aufführen zu können.

Ich habe es erlebt, dass ich in der Probe an eine komplizierte Stelle mit verschiedenen Rhythmen komme und nicht weiß, wie ich das ausführen soll. Dann drehe ich mich zum Komponisten um, und der sagt: Machen Sie es, wie Sie wollen. Dann denke ich: Wenn es Ihnen nicht wichtig ist, wie Ihre Musik aufgeführt wird, warum soll es uns wichtig sein? Für Schubert oder Brahms war die Musik ein Weg, sich auszudrücken. Dinge, die man nicht sagen oder erklären konnte, legte man in die Musik. Heute gibt es diese Notwendigkeit nicht mehr, durch Musik zu kommunizieren, die Kunst hat eine andere Funktion. Für uns klassische Musiker, die wir die Musik von Monteverdi bis heute lernen und wissen, wie die Musik sich entwickelt hat, für uns ist es eine Tragödie zu sehen, dass diese Notwendigkeit der klassischen Musik und das Verlangen nach ihr weniger und weniger werden. Das ist tragisch. Berlioz begann zu komponieren, als Beethoven noch lebte. Und doch könnte Musik nicht gegensätzlicher sein. Beethoven wurzelte in der Klassik, Berlioz schrieb romantisch und verrückt. Warum? Es gab etwas, das Berlioz in diese Richtung gedrängt hat. Im geistigen, im politischen, im gesellschaftlichen Leben, irgendetwas war es. Aber damit etwas Neues entsteht, muss man es wollen und danach suchen. Heute leben wir, im großen Ganzen gesehen, in einer Konsumgesellschaft, wir nehmen auf, aber wir produzieren geistig nichts mehr.

Ich glaube aber auch, dass viele Menschen Strawinskys oder Prokofjews wilde, tonale Musik mehr als Ausdruck ihres Lebens empfinden als etwa Lachenmanns Musik.

Ich stimme zu. Prokofjews oder Strawinskys Musik ist modern, aber verständlich, sie ist tonal, wird aber immer

noch als absolut modern angesehen. Sie klingt, als wäre sie gestern geschrieben worden. Ich denke, das ist das größte Geschenk der Musik – keine andere Kunst ist so zeitlos.

Kommen wir noch mal aufs Dirigieren. Es gibt drei legendäre Dirigierlehrer: Hans Swarowsky in Wien, der Finne Jorma Panula, der noch unterrichtet, und Ihr Lehrer Ilya Musin in St. Petersburg. Alle drei sagten: Das Wichtigste ist das Handwerk, wie man mit dem Orchester kommuniziert. Das Interpretieren kommt später von allein. Liegt da der Schlüssel zum Erfolg?

Die Interpretation kommt immer als Letztes. Musin hat einem ein manuelles Instrumentarium, eine Technik vermittelt, die Musik dem Orchester gegenüber zu kommunizieren. Viele Dirigenten denken, kommunizieren heißt, mit den Musikern zu sprechen. Aber Musiker wollen keine Vorlesungen hören, sie wollen spielen. Man muss ein Orchester während der Musik lenken können und nicht nur in der Probenpause. Wie kannst du die Musiker beeinflussen, dass sie das tun, was du willst, während sie spielen. Damit meine ich die Nuancen, die Atmosphäre,

„Es gibt einen Unterschied zwischen Musik und Geräusch. Musik sollte nicht Geräusch sein.“

die Klangfarbe. Jeder gute Instrumentalist kann das auf seinem Instrument, da hat er die komplette Kontrolle und ist deshalb frei, umzusetzen, was ihm vorschwebt. Das Instrument des Dirigenten ist das Orchester. Und du brauchst eine Technik, um dieses Instrument zu spielen.

Aber nur durch eine gute Technik wird man kein großer Dirigent.

Dann kommen die individuelle Musikalität, das Talent, das Hören hinzu. Das kann man leider nicht lernen, damit wird man geboren.

Hatten diese drei Lehrer Glück mit ihren Schülern?

Zunächst waren sie alle leidenschaftliche Lehrer. Und dann konnten sie

systematisieren. Das Dirigieren ist ein dunkles Feld, zwei plus zwei ist da nicht immer vier, sondern manchmal auch fünf oder sogar sieben. Das ist wie mit dem Zauberer und seinen Lehrlingen. Ich bin sehr glücklich, dass ich bei Ilya Musin war – der mich nicht gelehrt hat, was ich tun soll, sondern was ich nicht tun darf. Das ist sehr wichtig.

Würden Sie sagen, es gibt Dirigenten, die nur deshalb nicht so groß werden, weil ihnen die richtige Technik fehlt?

Absolut. Sie fühlen in ihrem Inneren, wie die Musik sein sollte, aber sie können es nicht zeigen. Das ist der Grund, warum viele großartige Instrumentalisten keine großen Dirigenten werden. Obwohl sie großartige Musiker sind, ist das, was sie dirigieren, nicht interessant. Das ist eine Frage des Handwerks, das muss man lernen. Ich habe sieben Jahre lang studiert.

Sie haben mal gesagt, als Dirigent muss man wissen, wann man den Musikern helfen und wann man sie einfach spielen lassen muss.

CD-Tipp

Prokofjew: Sinfonie Nr. 5, Skythische Suite; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Tugan Sokhiev (2013/14); Sony Classical
Besprechung siehe S. 49



Das ist wie Autofahren. Wenn Sie auf der Autobahn schnell fahren, drücken Sie nicht dauernd irgendwelche Knöpfe oder schalten rauf und runter – alles, was Sie tun, ist, dass sie hier und da etwas korrigieren. Manchmal müssen Sie bremsen, weil ein Auto vor Ihnen

„Als Dirigent können Sie machen, was Sie wollen – solange Sie es kontrollieren können.“

auftaucht, manchmal müssen Sie lenken, wenn Sie die Spur wechseln, aber ansonsten müssen Sie nicht eingreifen. Das klingt sehr technisch, aber so ist es auch mit dem Dirigieren. Man muss wissen, wann man eingreifen muss.

Passiert es, dass ein Solist etwas spielt und Sie denken: Was zum Teufel macht der da?

Ziemlich oft. Natürlich. Dann lässt man es laufen oder geht dazwischen. Man lernt mit der Zeit, wann das Orchester einen braucht und wann nicht. Wenn ein guter Solist im Orchester eine Idee präsentiert, nimmt man sie auf, dann muss man die Musik daraus weiterentwickeln und improvisieren. Wenn der Oboist die Melodie im Konzert so spielt, wie er es nie in der Probe getan hat, dann müssen Sie in der Lage sein zu reagieren und die Konsequenzen zu übersehen, und es gibt viele mögliche Konsequenzen. Darauf muss man vorbereitet sein. Manchmal provoziere ich das auch im Konzert. Ich mache Dinge, die ich nie geprobt habe. Orchester verfallen leicht in Routine, und dem versuche ich entgegenzuwirken. Wenn wir ein Stück viermal im Konzert spielen, ist es jedes Mal anders.

Und das funktioniert?

Immer. Meine Orchester kennen mich. Das gibt eine besondere Frische und Spontanität. Die Musik wird im Hier und Jetzt erschaffen. Anders als ein Buch oder ein Gemälde.

Proben Sie solche Stellen?

Nein. Das geht natürlich nicht überall. Man muss wissen, wo man das machen darf. Es muss musikalisch sinnvoll sein

und darf das Ganze nicht destabilisieren. Sie können machen, was Sie wollen – solange Sie es kontrollieren können. In der Probe erarbeiten wir das Skelett einer Sinfonie, die wichtigen Elemente. Meine Arbeit als Dirigent ist es, den Musikern die ganze Struktur verständlich zu machen. Wenn Sie Flöte, Geige oder Trompete spielen, sind Sie so mit Ihrer Stimme beschäftigt, dass Sie den Rest nicht immer überblicken. Man muss bis zu dem Punkt proben, an dem jeder Musiker weiß: Wenn ich dies spiele, spielen die Violinen das und die Trompete jenes – man muss alles auseinandernehmen, damit die Musiker die einzelnen Bestandteile sehen und wissen, wie es funktioniert. Dann können Sie als Dirigent experimentieren. Sie dürfen nicht experimentieren, wenn das Orchester sich nicht sicher fühlt oder die Struktur nicht verstanden hat.

Und zu welchem Grad ist das, was da entsteht, Ihre Interpretation?

Ich würde sagen, zu 80 Prozent. Wenn man wirklich inspirierende Solisten hat, die etwas Ungewöhnliches machen, ist es weniger.

20 Prozent Rest ist ziemlich viel.

Oh ja. Sie müssen bedenken, ein Orchester hat ein Eigenleben. Ein Orchester ist ein merkwürdiger Organismus. Die Musiker haben alle ihren eigenen Charakter, ihre Individualität, ihre Persönlichkeit, ich kenne ja die Musiker meiner Orchester. Aber wenn sie zur Gruppe werden, geht ihre Individualität in der Gruppe auf, die einzelnen Persönlichkeiten verschmelzen zu einer Gruppenpersönlichkeit. Das ist ein psychologisches Phänomen. Man spricht zu ihnen anders, als man es abseits der Bühne tut. Ich sehe sie als eine Einheit, einen Körper, der manchmal guter und manchmal schlechterer Stimmung ist. Das kann am Wetter liegen oder ob auf der Tournee die Nacht kurz war. Das müssen Sie fühlen. Ein Orchester ist keine Maschine.

Ist es nicht ein Nachteil, dass Sie als Pianist nie in einem Orchester gespielt haben?

Ich bin Teil des Orchesters. Man lernt, die Mentalität zu verstehen. Man braucht die Fähigkeit zu verstehen, die Empathie,



Foto: Mat Hennek

nicht das zu tun, was du willst, sondern die Musiker tun zu lassen, was sie können und wollen und am Ende da zu landen, wo du hin willst. Da ist viel Psychologie im Spiel. Das Orchester muss dem Dirigenten vertrauen. Nur wenn man solch eine Beziehung aufbaut, verschwindet die Schranke und sie öffnen sich. Das ist, als würde jemand in einen Käfig mit Löwen oder Tigern gehen. Du denkst: Mein Gott, die fressen ihn gleich. Aber das tun sie nicht, sie tun alles für ihn – wenn sie einmal Vertrauen gefasst haben.

Ist das ein Talent?

Ich weiß nicht. Das betrifft Manager ebenso. Wie macht man das Beste aus einer Gruppe von Leuten, die man lenkt und leitet? Nicht, indem man sagt: Ich bin der Boss, tut, was ich will! Man muss die anderen zu Partnern machen, sie müssen glauben, was du willst, ist richtig und das Beste für die Gruppe. Wie kommt man dahin? Da gibt es viele Wege, die von vielen verschiedenen Faktoren abhängen.

Passiert es, dass Sie zu Orchestern kommen, und es funktioniert nicht?

Natürlich, das ist eine Frage der Chemie, wie im normalen Leben. Dann bleibt es auf einer höflichen, professionellen Ebene. Man kann nicht von allen geliebt werden.

Und es gibt Top-Orchester, mit denen Sie keine Lust haben zu arbeiten?

Die gibt's. Das ist ein großes, kompliziertes Feld. Aber generell gilt: Professionalität hilft.

Sie hören im Sommer in Berlin auf. War es eine gute Idee, das DSO aufzugeben und ans Moskauer Bolschoi-Theater zu gehen?

So sollte man das nicht betrachten. Es ist ein Fakt, dass ich Berlin verlasse. Wenn ich nun zurückschaue auf unsere vier gemeinsamen Jahre, bin ich stolz, was wir erreicht haben. Manchmal muss man Entscheidungen fällen, und es war ja keine Entscheidung gegen das DSO. Das Orchester hat einen guten Stand in Berlin und international, es hat eine starke Persönlichkeit, ist lebendig, ist mutig. Nun mache ich Oper in Moskau. Ich liebe die Oper, ich bin ein Theatermann.

Ging es Ihnen da wie Prokofjew, der immer Sehnsucht nach Russland hatte und schließlich zurückgegangen ist?

Ich gehöre einer Generation an, die sich international fühlt. Natürlich fühle ich mich als Russe, obwohl ich eigentlich Ossete bin, aber Nord-Ossetien ist ein Teil von Russland. Ich wurde so erzogen, dass man immer offen sein soll, ich bin früh gereist, ich habe viel über die Kulturen in Europa gelernt, das lässt einen sehr international werden. Wenn ich in Berlin oder Toulouse bin, fühle ich mich nicht im Exil wie Prokofjew oder Rachmaninow. Ich kann heute nach Moskau fliegen und morgen nach London und übermorgen nach Berlin und bleibe doch im selben Ökosystem der Gesellschaft. Am einen Ort hat man seine Freunde, am nächsten seine Notenbibliothek, am dritten sein Orchester. Wir sind sehr globalisiert. Das war zu Prokofjews Zeiten anders. ■

WEN-SINN YANG

MICHAEL HOFSTETTER

PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIESSEN



**Werke für Cello und Orchester von
Camille Saint-Saëns, Édouard Lalo
und Frank Martin**

1 CD · OC 1838

STADTTHEATER GIESSEN

„Technisch auf allerhöchstem Niveau spielt er mit wunderbarem, großen Ton und einwandfreier Intonation. Seine Phrasierungen sind einfühlsam, und er erfasst in außerordentlicher Weise die philosophische Dimension der Werke, die er spielt.“

(LORIN MAAZEL über den Cellisten WEN-SINN YANG)