

MELANCHOLIA

28 SAISON 2015/2016

MELANCHOLIA

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

MELANCHOLIA

«Méditation sur ma mort future»

**Musik- und Tanztheater von
Sebastian Nübling und Ives Thuwis
Uraufführung
Eine Koproduktion mit dem jungen theater basel**

DIE UNERKLÄRBARKEIT DER WELT

Sebastian Nübling und Ives Thuwis (Inszenierung und Choreografie) im Gespräch mit Laura Berman und Dorothee Harpain (Dramaturgie)

Seit 2011 arbeitet ihr regelmässig zusammen, nach «SAND» am jungen theater basel in Koproduktion mit dem Schauspielhaus Zürich und «Fallen» am Maxim Gorki Theater in Berlin ist «Melancholia» eure dritte Zusammenarbeit. Wie habt ihr euch als Team gefunden und wie arbeitet ihr zusammen?

Sebastian Nübling: Ives ist ursprünglich Tänzer und Choreograf, und wir haben uns am jungen theater basel kennengelernt, wo ich vor zwanzig Jahren angefangen habe zu inszenieren. Ich mochte seine Arbeit, und er meine. Ich bin ein Regisseur, der sich sehr für die körperliche Seite interessiert, und Ives ist ein Choreograf, der gern erzählt, das ergänzt sich sehr gut.

Ives Thuwis: Ich hatte in Düsseldorf eine Produktion, «Adieu», die drei oder vier Mal auf Festivals gezeigt wurde, wo auch Sebastians «Fucking Åmål» zu erleben war. Bei dieser Gelegenheit habe ich Uwe Heinrich, den Leiter des jungen theater basel, kennengelernt. Zwei oder drei Jahre später hat er mich dann eingeladen, «Strange days, indeed» in Basel zu inszenieren, und dabei bin ich mit Sebastian ins Gespräch gekommen.

War vom ersten Tag an klar, wie die Zusammenarbeit aussehen könnte, oder war dafür ein langes Ausprobieren notwendig?

Sebastian Nübling: «SAND» war unsere erste gemeinsame Produktion und wir haben von Anfang an versucht, gleichberechtigt zu arbeiten. Es heisst auch immer «Inszenierung von Nübling und Thuwis», nicht aufgesplittet in Regie und Choreografie. Wir sitzen nebeneinander auf der Probe und sehen zu, was passiert – mal fällt ihm etwas dazu ein, mal mir, das übernehmen wir dann, mal ungefragt, mal abgesprochen. Ives arbeitet unter anderem mit vorbereiteten, choreografischen Elementen, während ich eher spontan auf das reagiere, was gerade geschieht.

Ives Thuwis: Sebastian nimmt oft im Moment Elemente auf, die er auf der Probe sieht, wo ich als Choreograf nicht direkt «andocken» würde, weil mir die Bewegung zu schlicht und uninteressant erscheint. Aber ich vertraue seinem Instinkt – und im Nachhinein denke ich manchmal, warum habe ich das selbst nicht gesehen?

Seit Hippokrates etwa 400 v. Chr. den Begriff «Melancholie» prägte, versucht der Mensch immer wieder zu beschreiben, was sich dahinter verbirgt und woher sie kommt. Schon Aristoteles stellte einen Zusammenhang zwischen Melancholie und Genialität her und es wurde immer wieder die Frage aufgeworfen, ob es eine Krankheit sei oder einfach zum Menschsein dazugehört. Wie habt ihr euch der Thematik angenähert?

Ives Thuwis: Für mich war es zunächst eine Überraschung, zu hören, dass Melancholie oftmals eher negativ bewertet wird. Vielleicht hat das auch mit der niederländischen Sprache zu tun, denn für mich und für meine Freunde ist «Melancholie» keinesfalls ein negativer Begriff. Ich würde es eher als «wohltuendes Unglücklichsein» beschreiben.

Sebastian Nübling: Mir ging es ähnlich, ich sehe «Melancholie» auch nicht per se als negativ an. Allerdings wird in unserer Gesellschaft alles, was mit einem «ruhigeren» Zustand oder einem «aus der Zeit treten» zu tun hat, eher argwöhnisch betrachtet. Wenn man jemanden nach seinem Befinden fragt und dieser antwortet nicht sofort «Gut!», dann ist das tendenziell schon problematisch. Unsere Aufgabe ist es, uns so zu optimieren, dass es uns gut geht. Ich selbst hätte statt von einem «wohltuenden Unglücklichsein» eher von «Nachdenklichsein» oder «Gedanken nachhängen» gesprochen. Mir gefällt auch die Verbindung zum Begriff «Weltschmerz», der für mich aber eher ein Grundleiden mit der Welt beschreibt, die nie so ist, wie man sie vielleicht gern hätte.

In der Zeit um 1600, aus der die Musik für die Produktion stammt, ist Melancholie häufig mit Kreativität und Künstlerdasein assoziiert worden. Trifft das eurer Meinung nach heute noch zu?

Ives Thuwis: Nein, nicht unbedingt. Es gab vor Kurzem einen Artikel von László F. Földényi in der NZZ, wo er sich auf das Bild «Das Gewitter» von Giorgione bezieht. Giorgione kombiniert darin verschiedene Elemente, die irgendwie nicht zu

sammenzupassen scheinen: eine stillende, fast nackte Frau mit Kind, die den Betrachter anschaut, ein junger Mann mit einem Hirtenstab, im Hintergrund das Gewitter, das über der Stadt aufzieht und dazwischen ein merkwürdiges Mauernstück, das sich nicht entschlüsseln lässt. Man steht vor einer Welt, die einem ein Rätsel bleibt und die man sich nicht mehr logisch erklären kann. Das ist auch bedeutsam für den Stich «Melencolia I» von Dürer, der sechs Jahre später entstanden ist und noch eine Stufe weitergeht. Dieser Gedanke gilt ja bis heute: Melancholie hat damit zu tun, dass ich mich in einer Welt befinde, die unerklärbar bleibt. Und als Künstler versucht man eben, die Welt in ihrer Unerklärbarkeit zu zeigen oder zu spiegeln. In diesem Sinn hat es vielleicht schon mit Kreativität und Künstlersein zu tun.

Sebastian Nübling: Das glaube ich auch, dass bestimmte Stadien von Kreativität mit dem Erleben der dunklen Zonen von Menschsein zu tun haben. Es gibt ein sehr schönes, kleines Buch von George Steiner, «Warum Denken traurig macht», in dem er sagt, dass wir Menschen ausser dem Atmen nur das Denken nicht kontrollieren können und in dem er sehr anschaulich die Anarchie und Sprunghaftigkeit unseres Denkkapparates beschreibt. Melancholie ist dementsprechend ein Zustand des Innehaltens und des Erlebens davon, dass ich als Mensch in dem Chaos meines Denkkapparates und im Chaos der mich umgebenden Welt gefangen bin. Gleichzeitig bin ich mir auch der Endlichkeit meiner Zeit auf diesem Planeten bewusst. Diesen Grundzustand von Melancholie versuchen wir in unserer Produktion einzufangen.

Auf das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit verweist auch der Untertitel der Produktion «Méditation sur ma mort future» – wie seid ihr auf diesen Untertitel gekommen?

Sebastian Nübling: Als wir angefangen haben, mit Johannes Keller Musikstücke auszuwählen, hat er uns ein Cembalostück eines deutschen Komponisten namens Johann Jakob Froberger vorgeschlagen, das diesen Titel trägt. «Das Nachdenken über meinen zukünftigen Tod» ist ja eine sehr schöne Wendung, um zu beschreiben, dass man sich sowohl als junger als auch als alter Mensch immer wieder damit auseinandersetzen muss, dass die eigene Lebenszeit begrenzt ist.

Wir sprachen vorhin über den Zwang, in der heutigen Gesellschaft immer glücklich sein zu müssen. Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die sozialen Medien?

Ives Thuwis: Meiner Meinung nach spielen die sozialen Medien eine grosse Rolle, gerade wenn es darum geht, immer das optimierte und perfekte Bild von sich zu zeigen und sich selbst darzustellen. Auf Facebook zum Beispiel wird man permanent mit den Erfolgsgeschichten der anderen konfrontiert, obwohl man gar nicht weiss, ob die überhaupt stimmen. Durch die «Like»- und «Follow»-Kultur gibt es schon die Tendenz, sich positiv zu präsentieren. Alles ist sichtbar, verschriftlicht und für alle Zeiten archiviert.

Sebastian Nübling: Das sehe ich genauso. Ich merke auch bei mir – und ich gehöre eigentlich nicht zur Generation Smartphone –, dass ich mir die Momente, in denen ich mal nichts tue und aus dem Fenster schaue, wirklich erkämpfen muss. Wenn ich Melancholie als einen Zustand begreife, in dem man innehält, nicht zielgerichtet über etwas nachdenkt, sondern sich dem assoziativen Denken überlässt, dann ist das aufgrund der sozialen Medien schwieriger geworden. Man hat einfach hunderttausend verlockende Möglichkeiten, sich zu beschäftigen oder mit Leuten aus aller Welt zu kommunizieren. Aber das wird mich letztlich nicht davon erlösen, dass ich im Kern doch allein bin.

Ihr habt jetzt fünf Wochen mit den Jugendlichen geprobt und Material gesammelt, vor einer Woche sind die Sänger_innen dazugekommen. Wie funktioniert so ein Arbeitsprozess? Wie entsteht ein solches Stück?

Sebastian Nübling: Wir haben den Jugendlichen Aufgaben oder Fragen gestellt.

Ives Thuwis: Zum Beispiel über Ansprüche, Überforderung, Selbstoptimierung, Alleinsein in der Gruppe, Reizüberflutung...

Sebastian Nübling: Statt nach dem Thema «Traurigkeit» haben wir die Jugendlichen eher danach gefragt, wann sie von der Gesellschaft gefordert oder überfordert werden. Wir haben nach Material gesucht, um der ruhigen Musik auf szenischer Ebene eine kleinteilige, unzusammenhängende

Welt mit einem ganz anderen Timing entgegenzusetzen und einen Kontrast zu schaffen.

Ives Thuwis: Die Annäherung an die Thematik war ein längerer Prozess. Wir haben vor knapp einem Jahr angefangen, während mehrerer Treffen Musik zu hören und zu diskutieren. Auf diese Weise haben wir aus etwa fünfzig Stücken die jetzigen fünfzehn ausgewählt, die eine musikalische Spur parallel zur szenischen und choreografischen Ebene bilden.

Noch einmal zurück zu den Fragen, die ihr den Jugendlichen gestellt habt – das heisst, dass das Bewegungsmaterial sozusagen die Antworten bildet und sich daraus dann die Choreografie entwickelt?

Ives Thuwis: Ja. Die Jugendlichen haben kleine Performances und Aktionen gezeigt, die wir bearbeitet und weitergeführt und zueinander gruppiert haben. Auf diese Art erscheint nun alles choreografiert, in dem Sinne, dass die Bewegungen festgelegt sind, auch, wenn es nicht unbedingt um «Tanz» geht.

Sebastian Nübling: In dieser Woche kamen die musikalische Abteilung und die Sänger_innen dazu. Jetzt trifft die Musik auf das Bewegungsmaterial und wir müssen herausfinden, was sich ergänzt und was kontrastiert, damit die Bewegungen nicht einfach nur der Atmosphäre oder der Dynamik der Musik folgen.

Ives Thuwis: Man kann sagen, dass es zwei Systeme gibt, die sich auf eine bestimmte Art überlappen. Da sind wir momentan am Experimentieren. Manchmal macht man anfangs noch Fehler, indem man zum Beispiel bei langsamer Musik denkt, man kann nur mit langsamen Bewegungen arbeiten oder andersherum ... Wir haben eine relativ kleine Besetzung, 10 Instrumentalist_innen, die zum Teil auch in kleineren Gruppen spielen und dadurch eine fragilere musikalische Atmosphäre schaffen.

Habt ihr euch die Musik angehört, als ihr euch Überlegungen zu den Bewegungen gemacht habt?

Sebastian Nübling: Kaum.

Ives Thuwis: Das haben wir bewusst vermieden. Wir haben versucht, uns nicht zur Musik Bewegungen auszudenken, sondern zur Thematik Melancholie. Dadurch gibt es letztlich akustisch und visuell zwei verschiedene Ideen von Melancholie, die in der Form von zwei unterschiedlichen Atmosphären aufeinandertreffen und sich wechselseitig beeinflussen. Die Wahrnehmung der Bewegungen verändert sich natürlich, wenn die Musik dazukommt. Jetzt merken wir zum Beispiel, dass manche Bewegungen, die wir in der Stille geprobt haben, mit der Musik kitschig wirken und verändern sie dann.

Habt ihr euch schon vor der Produktion intensiv mit Alter Musik auseinandergesetzt?

Sebastian Nübling: Mein Vater ist ein grosser Musikliebhaber, insbesondere von Barockmusik, und dementsprechend bin ich damit aufgewachsen. Wie viele Kinder habe ich mit dem Blockflötenspiel angefangen, dies aber über die Pubertät hinaus weiterverfolgt und an der Uni eine Abschlussprüfung abgelegt, in der ich eine Cellosuite von Bach auf der Flöte gespielt habe. Aber Andrea Marcon und Johannes Keller haben uns Musikstücke vorgeschlagen, die ich vorher nicht kannte, und mir war auch nicht bewusst, dass man in der damaligen Zeit im Hinblick auf Harmonik und Tonalität so viel experimentiert hat.

Ives Thuwis: Für mich war die Beschäftigung mit Alter Musik die Entdeckung einer neuen Welt. Natürlich verwende ich in meinen Produktionen auch ab und zu klassische Musik, aber das sind eher die «Hits», die alle kennen. Darum habe ich anfangs mehr Zeit gebraucht, um mich an diese Musik zu gewöhnen.

Sebastian Nübling: Ich finde, die eingängigen Stücke aus der damaligen Zeit bilden die DNA unserer heutigen Popmusik. Es gibt ähnliche harmonische Entwicklungen, schöne Melodien, Stücke, die mit ostinaten Bässen arbeiten – da weiss man relativ schnell, wo es hinget und kann sofort mitpfeifen. Aber es gibt auch Stücke wie zum Beispiel die Lieder von Barbara Strozzi oder Domenico Mazzocchi, die viel

komplexer und unberechenbarer sind. Diese Komponist_innen haben die Musik nicht einfach als Seelenbalsam verstanden, sondern es gibt Spannungen, Reibungen, Misse töne und Disharmonien. Ich finde, es ist in dem Sinne eine sehr realistische Musik, da sie das Leben in seiner Komplexität abzubilden sucht.

Ives Thuwis: Was mich überraschte, war, dass wir uns in den Gesprächen zur Musikauswahl doch sehr schnell auf die schwierigeren Stücke geeinigt haben. Es muss also etwas in diesen sein, das uns angesprochen hat.

Sebastian Nübling: Demgegenüber erscheinen natürlich Stücke wie etwa «Time stands still» von John Dowland in ihrer Einfachheit viel zugänglicher und beruhigender, weil man beim Hören denkt, dass alles so eine schöne Ordnung hat.

Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielt auch Tobias Koch, der als Sounddesigner Teil des Teams ist. Wie kam es zu der Entscheidung, diese Klangebene in die Produktion zu integrieren?

Ives Thuwis: Wir dachten von Anfang an, es wäre gut, wenn ein Sounddesigner dabei wäre. Der kann die Klänge, die live auf der Bühne produziert werden – das können Geräusche von den Bewegungen oder die Musik sein –, in eine heutige Klangwelt überführen, indem er die Klänge abnimmt, sie weiterverwandelt, vielleicht auch transformiert und wieder zerlegt. Dadurch entsteht eine Reibung zwischen der Alten Musik und den digitalen Klangwelten, die uns heute umgeben.

Sebastian Nübling: Da probieren wir gerade noch viel aus. Die barocke Musik wird ja, wenn man so will, durch das Aufführen wiederbelebt. Johannes Keller hat uns das Ausgangsmaterial gezeigt: Das sind zum Teil 450 Jahre alte Blätter, auf denen in einer Zeile eine Melodielinie mit Zahlen darunter notiert ist, die die Harmonien angeben. Was die Musiker_innen uns heute live präsentieren, ist in diesem Sinn eine Art von «Echo», Musik, die aus einer vergangenen Zeit kommt und eine eigene Geschichte und Geschichtlichkeit hat. Wir befinden uns sozusagen in einer Echokammer, und Tobias Koch wird dieses «Echo der Geschichte» dann weiterverwenden und diesem weitere Zeitschleifen hinzufügen.

In dieser Produktion ist ein Kollektiv von Sänger_innen, Jugendlichen und Musiker_innen auf der Bühne.

Worin liegen für euch die besonderen Herausforderungen bei der Konzeption und bei der Probenarbeit?

Sebastian Nübling: Vielleicht, dass man es mit sehr unterschiedlichen Leuten zu tun hat, mit deren jeweiliger Tagesform, Einstellung, Bedürfnissen und Vermögen man als Regieteam umgehen muss. Für mich war überraschend, wie unterschiedlich die Rhythmen sind. Ich persönlich finde die Opernprobenzeiten sehr kurz, deswegen haben wir erst fünf Wochen mit den Jugendlichen geprobt, dann kamen die Sänger_innen dazu, und die Musiker_innen kommen noch später hinzu. Für uns lautete die entscheidende Frage: Wie integriert man sie? Wie bringt man sie auf den Stand, auf dem die anderen bereits sind? Wie wird man zu einer Gruppe?

Ives Thuwis: Das Ziel ist, eine Atmosphäre zu schaffen, in der sich alle angstfrei bewegen und etwas anbieten können. Das schafft man manchmal, manchmal aber auch nicht. Wir haben noch einige Wochen Probenzeit vor uns und sind gespannt, wie sich das bis zur Premiere entwickeln wird.

DIE TEMPERATUREN DER MELANCHOLIE

Johannes Keller (Musikalische Mitarbeit und Recherche)
im Gespräch mit Laura Berman und Dorothee Harpain
(Dramaturgie)

Robert Burton schreibt in seiner «Anatomie der Melancholie»: «Viele Menschen werden melancholisch beim Hören von Musik, aber es ist eine (angenehme Melancholie) (pleasing melancholy)» – warum hören die Menschen gern melancholische Musik? Was ist das Faszinierende daran?

Musik, die als melancholisch bezeichnet wird, hat oft etwas Nachdenkliches und Sehnsüchtiges an sich; oder etwas unbegründbar Trauriges. Das sind Zustände oder Stimmungen, die in der heutigen Zeit eher nicht akzeptiert werden, obwohl wir oft gern einem solchen Gefühl nachgeben würden. Melancholische Musik bietet uns die Möglichkeit, uns gefahrlos in diesen Zustand zu begeben und ihn zu erkunden. Vielleicht verlangt sie sogar, dass man sich der Melancholie ausliefert, denn ohne die Bereitschaft der Hörer_innen und der Musiker_innen, sich diesem Gefühl hinzugeben, kann man die Musik gar nicht verstehen.

Das Repertoire umfasst einen bestimmten Zeitraum (ca. 1600 bis 1650) – nach welchen Kriterien wurden die Musikstücke ausgewählt?

Wir sind sehr assoziativ vorgegangen und weniger nach festen, objektiven Kriterien. Uns haben vor allem die Werke interessiert, die stilistisch nicht eindeutig einzuordnen sind und deshalb auch unvorhersehbar und bizarr wirken können. Damit begaben wir uns natürlich in den Bereich der experimentellen, exotischen, verrückten und untypischen Kompositionen. Ausserdem spielten natürlich die Texte der Vokalstücke eine grosse Rolle, denn gerade zu einem Thema wie «Melancholie» lassen sich die vielfältigsten Metaphern und Querbezüge herstellen. In unserer Musikauswahl stehen sich hauptsächlich der englische und der italienische Stil des Frühbarocks gegenüber. Während die englischen Kompositionen eher im Bereich der Verrücktheit und gelegentlich des Exaltierten angesiedelt sind, stehen bei den italienischen Werken die inneren Konflikte von Individuen im Zentrum.

Sind die Kompositionen – überspitzt formuliert – nur schwer-mütig und düster?

Bei einer solchen Thematik besteht natürlich die Gefahr, dass man ausschliesslich schwermütige Musik auswählt. Deshalb haben wir bewusst auch nach anderen «Temperaturen» in der Musik gesucht – und sie gefunden. Da Melancholie häufig auch mit Verrücktheit und Wahnsinn in Zusammenhang gebracht wurde, bietet sich mit dem Genre der englischen «mad songs» ein Repertoire an, das durchaus lustig und auf jeden Fall bizarr sein kann. Diese Songs wurden in gesprochene Theaterstücke eingefügt und charakterisieren den Moment, in dem eine Figur dem Wahnsinn verfällt. Desgleichen ist die kultivierte Melancholie der Lautenlieder nicht per se traurig, sondern kann auch als tröstend und zuversichtlich verstanden werden. Das italienische «Lamento», wortwörtlich «Klagegesang», ist natürlich die klassische Gattung für klagende und traurige Musik. Jedoch gibt es auch hier viele Momente der Aggression und des Aufbegehrens – in dem Lamento «Hunc ego te Euryale aspicio» von dem Komponisten Domenico Mazzocchi gibt es beispielsweise nicht nur die Klage, das Bemitleiden, das Weinen – sondern auch die Anklage an das Schicksal, an die Götter, und die Bitte, diesen Zustand zu ändern.

Wie gerade erwähnt, empfinden wir manche Musikstücke der Zeit beim Hören als eher «bizarr» und «ungewöhnlich» – warum? Worin liegt das «Bizarre» dieser Musik?

Gründe dafür finden sich auf verschiedenen Ebenen: Manche Komponist_innen arbeiten mit einer Auflösung der rhythmischen Strukturen, das heisst als Zuhörer_in kann man keinen «Schlag» erkennen (z. B. in «I burn, I burn» von John Eccles oder «Lagrima mie» von Barbara Strozzi), eine Stimme verselbstständigt sich über einem konstanten Metrum und entschwebt der rhythmischen Ordnung (z. B. im «Lamento della Ninfa» von Claudio Monteverdi), oder die Symmetrie von Phrasen wird nicht eingelöst (z. B. in der Sonate von Giovanni Valentini). Eine andere Ebene bildet die harmonische Struktur: Durch extrem schnelle und unvorhersehbare Modulationen wird der/dem Zuhörer_in jegliche Orientierung genommen (z. B. im fünfstimmigen Madrigal «Per non mi dir» von Michelangelo Rossi oder «Hunc ego te Euryale aspicio» von Domenico Mazzocchi).

Durch eine schnelle Abwechslung dieser Elemente kann sehr schnell ein Eindruck von Fremdheit und Bizarrheit entstehen.

Wenn ihr euch als musikalisches Team auf die Suche nach solchen unbekanntem und «bizarem» Stücken begeben – wie geht ihr vor?

Ausgehend von den Stücken, die man schon kennt, kann man im Gesamtwerk und im Umfeld der Komponisten auf die Suche gehen. Oder man betrachtet bestimmte historische Kontexte genauer, in denen gern experimentiert wurde, beispielsweise im Umfeld der Barberini-Familie in Rom kurz nach 1600, oder in den Wahnsinnszenen der englischen Theaterstücke dieser Epoche.

In der Zeit um 1600 hat es viele musikalische Neuerungen gegeben – könntest du ein paar signifikante Beispiele nennen?

Unter dem Begriff der «seconda pratica» fasst man einen Paradigmenwechsel zusammen, wie er sonst selten in der westlichen Musikgeschichte stattgefunden hat. Dabei geht es insbesondere darum, dass der bis um 1600 üblichen Mehrstimmigkeit mit ihrem dichten kontrapunktischen Regelwerk und der verästelten Gleichzeitigkeit des gesungenen Textes ein radikal neuer Zugang gegenübergestellt wird: Jetzt vermittelt nur eine einzige anstelle von mehreren Personen den Text, wobei die Komponist_innen auch regelwidrige Mittel einsetzen, um den Text musikalisch auszudeuten. Die Art des Singens wird nun von der inneren Struktur und der Klanglichkeit der gesprochenen Sprache definiert. Diese Art des Komponierens und des Singens hatte weitreichende Folgen für das Musikleben und hat nicht zuletzt zur Erfindung und Etablierung der Oper als Kunstform in dieser Zeit geführt.

In diesem Zusammenhang spielt auch der Epochenbegriff «Manierismus» eine Rolle, der die komplexe, brüchige und labile Übergangszeit zwischen Hochrenaissance und Barock in der Kunst bezeichnet. Statt der Aussenwelt standen nun vielmehr die inneren Zustände und das Innenleben der Menschen im Zentrum – inwiefern spiegelt sich das musikalisch wider?

Das ist eine schwierige Frage, weil der Übergang von der Renaissance zum Barock in der Musikgeschichte deutlich später angesetzt wird als in der Kunstgeschichte. Üblicher

weise wird der Beginn des Barocks mit der «seconda pratica» beziehungsweise mit der flächendeckenden Verbreitung der Generalbasstechnik gleichgesetzt, was um 1600 geschah. Der Umgang mit dem Innenleben der Menschen und individuellen Gefühlszuständen hat bereits viel früher stattgefunden, allerdings in einem anderen musikalischen Rahmen. Beispielsweise basiert die Tradition der Renaissance-Madrigale auf Texten von Francesco Petrarca, wobei eine Gruppe von vier bis sechs Sänger_innen gemeinsam die sich in Liebeskummer befindende Person verkörpert. Im musikalischen Frühbarock fokussiert sich die Expressivität auf eine einzelne Person, mit der sich der Zuhörer oder die Zuhörerin identifizieren kann.

Wie viel Freiraum hat man als Musiker_in bei der Interpretation von dieser Art von Musik?

Da die Notation des 17. Jahrhunderts von den Komponist_innen eher als Gedächtnisstütze und weniger als vollständige Ausführungsanweisung verstanden wurde, überliessen sie den ausführenden Musiker_innen sehr viel Verantwortung und Spielraum. Natürlich fusste das Vertrauen auf festen Konventionen, denn jede_r Musiker_in wusste damals, in welchem Rahmen er oder sie seine Freiheit nutzen konnte. Die Instrumentalbesetzung wurde in der Regel offen gelassen, wie auch die konkrete Ausführung des Basso Continuo, also die harmonische Ergänzung der notierten Basslinie. Darüber hinaus bestehen auch grosse Abweichungen zwischen Ausführung und Notation im Bereich der Verzierungen und – wahrscheinlich am entscheidendsten – im Bereich des Rhythmus. Das bedeutet, dass die Musik bei jeder Aufführung anders klingt, auch bei «Melancholia». Bei dieser Produktion haben wir uns für eine Besetzung von zwei Zinken, zwei Geigen, einer Viola, einem Violoncello und einem Kontrabass, und im Continuo für ein Cembalo, eine Orgel und zwei Theorben entschieden. Obwohl das eine kleine Besetzung ist, erlaubt sie uns eine grosse Vielfalt an Klangfarben und Besetzungsstärken.

Wie funktioniert die Kommunikation auf der Bühne, wenn man ein solches Kollektiv von Sänger_innen, Jugendlichen und Musiker_innen auf der Bühne hat? Worin lagen die besonderen Herausforderungen während des Probenprozesses im Vergleich zu einem «normalen» Konzert?

Bei einem Konzertprogramm muss die Auswahl der Musik alle Aspekte der Aufführung definieren: die Spannungsbögen, den atmosphärischen Verlauf, die Übergänge zwischen Stücken, die Aufstellung auf der Bühne. Bei «Melancholia» ist die Musik nur ein Teil des Ganzen, was sie einerseits entlasten und befreien, andererseits aber auch bedrohen und überdecken kann. Die Hauptarbeit während der Stückentwicklung besteht darin, eine Balance zwischen diesen gegenseitigen Einflüssen zu finden, denn natürlich hat jede Kunstform ihr eigenes Vokabular und ihre eigene Art, Dinge zu entwickeln. Dass man sich trotzdem versteht und die gegenseitigen Absichten und Anliegen erkennt, stellt hohe Ansprüche an alle Beteiligten und ist ebenso ein Entwicklungsprozess wie das Stück selbst.

Während der Proben erwähnstest du einmal, dass die Perspektiven der Jugendlichen auf die Musik auch für dich als Musiker eine neue Sichtweise darauf eröffnet hat – inwiefern?

Die Jugendlichen sehen die Musik mit ganz anderen Augen als wir Berufsmusiker_innen und Stilspezialist_innen: Dadurch, dass ihr Blick nicht durch einen angelernten Qualitätsmassstab beeinflusst wird – ist eine Ausführung stilgerecht, handwerklich souverän und im Rahmen des guten Geschmacks? –, haben sie einen wesentlich klareren Blick auf die essentiellen Qualitäten eines Stücks beziehungsweise einer Ausführung. Die Beobachtungen und die Kritik der Jugendlichen an unserer Interpretation der Stücke haben mir gezeigt, wie differenziert Musik gehört und aufgenommen werden kann, insbesondere, wenn man keine Vorkenntnisse hat. Das ist etwas, was man als Berufsmusiker, der immer nur unter seinesgleichen diskutiert und kritisiert, gern mal vergisst.

Wie äussert sich Melancholie in der Musik der damaligen Zeit? Gibt es typische Merkmale oder Charakteristika einer «melancholischen» Klangsprache?

Das hängt stark davon ab, auf welche der zahlreichen Definitionen oder Assoziationsfelder von «Melancholie» man sich

bezieht. Im Sinne der «Traurigkeit» gibt es in jeder barocken Klangsprache bestimmte melodische oder harmonische Figuren, die diesen «Affekt» bei der/dem Zuhörer_in evozieren: die wohl bekannteste ist der «passus durisculus», die absteigende chromatische Linie.

Sieht man Melancholie jedoch eher als Moment der höchsten Konzentration und der Gedankenverlorenheit, spielt dieser Zustand beim Musizieren und Hören jeder Art von Musik eine Rolle. In diesem Sinne gäbe es nicht Musik, die melancholisch macht, sondern wäre die Musik an sich ein melancholischer Zustand, völlig unabhängig von jedem Stil und jeder Klangsprache.

Das Regieteam wählte als Untertitel «Méditation sur ma mort future» in Anlehnung an das gleichnamige Instrumentalstück von Johann Jakob Froberger – was ist das Besondere an diesem Stück?

Zunächst einmal gab es in der Instrumentalmusik dieser Zeit normalerweise keine Stücktitel, insofern gehört das Cembalostück von Froberger zu den Ausnahmen. «Méditation faite sur ma mort future» ist ein sehr starker Titel, der ein Thema für ein Stück vorgibt, das, wenn man es das erste Mal hört – ohne den Titel zu kennen –, zunächst einmal sehr abstrakt klingt. Der Titel gibt dem Stück eine Bedeutung, die es ohne diesen gar nicht hätte, und beeinflusst auf diese Weise die Sicht- und Hörweise erheblich. Und natürlich auch die Spielweise. Es ist eigentlich eine Allemande, also stilisierte Tanzmusik, die aber so stark individualisiert wird, dass sie nicht mehr als Tanzmusik erkennbar ist. Es ist eine in sich verlorene Komposition, die sehr assoziativ gespielt werden kann, rhythmisch überhaupt nicht gefasst, zerflodert in einzelne kleine Gesten, die dann wieder eine Struktur aufbauen. Sie ist sehr bizarr und hat keine Melodie, die einem im Gedächtnis bleibt. Man kann dieses Werk auch rhetorisch betrachten, wie eine Rede: Es gibt einzelne Gedanken, die zusammengefasst werden, dann gibt es eine Pause, gefolgt von einer starken und einer schwächeren Aussage – es hat etwas sehr «Sprachhaftes».