

Die Probenarbeit ist der Kompositionsprozess

Robert Sollich im Gespräch mit dem Komponisten und Musiker Tobias Schwencke

Tobias Schwencke ist Pianist und Komponist und begleitet und erarbeitet seit zwanzig Jahren Produktionen an verschiedensten Theaterbühnen wie dem Schauspielhaus Hamburg, dem Berliner Ensemble und dem Maxim Gorki Theater Berlin. Zuletzt realisierte er gemeinsam mit dem Ensemble Resonanz und Charly Hübner eine Winterreise als Séance zwischen Franz Schubert und Nick Cave. Mit Robert Sollich unterhält er sich im Folgenden über die Freiheiten eines Musikers am Theater, postmigrantische Blicke auf die deutsche Romantik und das Verhältnis von Neuer Musik und Pop.

Robert Sollich Schon mit 15 Jahren Jungstudent an der Folkwang-Hochschule Essen-Duisburg, danach ein Kompositionsstudium bei renommierten Lehrern wie Stefan Litwin, Theo Brandmüller und Walter Zimmermann – dürfen wir davon ausgehen, dass du ursprünglich einmal ein ganz ›ordentlicher‹ Komponist werden wolltest?

Tobias Schwencke Ich hätte damals mit dem Begriff ›ordentlicher Komponist‹ sicherlich nicht viel anfangen können, aber im Prinzip: Ja, ich bin zuerst Jungstudent geworden bei Professor Wambach in Duisburg, der bekannt war als Pianist vor allem für Neue Musik, für seine Einspielungen der Klavierstücke von Stockhausen und Rihm. Und da ich mich damals schon viel zum Beispiel mit Charles Ives beschäftigt

hatte, habe ich ihm vorgespielt. Wegen meines Interesses an der Neuen Musik bin ich Jungstudent geworden und habe dann ganz folgerichtig weiter Komposition und auch Klavier studiert und hatte immer einen großen Schwerpunkt auf der sogenannten Neuen Musik.

RS Einmal abgesehen von Charles Ives und noch etwas mehr ins Zeitgenössische gehend: Was waren oder wurden dann wichtige Vorbilder, Orientierungspunkte, Heroen für dich in deiner Studienzeit?

TS Das waren schon die üblichen Verdächtigen: Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm. Bei Lachenmann waren das neben der Musik auch seine Schriften. Das Buch *Musik als existentielle Erfahrung* war

zumindest damals so etwas wie eine Bibel für viele Komponist*innen und auch für mich von großer Bedeutung.

RS Dein Weg hat dich dann nach bzw. schon während der Hochschulzeit sehr schnell in verschiedensten Funktionen ans Theater geführt. War das Zufall oder Neigung oder beides?

TS Das war sicherlich beides und hatte durchaus auch persönliche Gründe. Schon an der Hochschule war ich mit Studenten der Schauspiel-Abteilung befreundet, bei deren Projekten ich zum Teil mitgewirkt habe. Außerdem habe ich während meiner Berliner Studienzeit dann viel korrepetiert, zuerst in der Freien Szene in Berlin und Hamburg an

mehr mit der Arbeit selbst entstanden. Was ich interessant fand, war die ganz andere Arbeitsweise als Musiker im Theater verglichen mit der Tätigkeit als freier Komponist, der für Konzerte komponiert. Ich mochte diesen rein handwerklichen Aspekt sehr: Während ich als freier Komponist immer versuche, für mich Gestaltungen, Konzepte zu finden, eine ganze Welt zu schaffen, die sich aus sich selbst heraus erklärt, fällt dieser ganze Überbau beim Theater weg. Das empfand ich als eine sehr schöne Herausforderung, frei von allem ideologischen Ballast zu agieren, den man als Komponist sonst so auf seinen Schultern trägt; das einfachwegzulassen und zu sagen: »Okay, hier ist der Ton, das soll die Wirkung sein, das muss dahin – zwei Minuten!«

»Okay, hier ist der Ton, das soll die Wirkung sein,
das muss dahin – zwei Minuten!«

Orten, wo Schauspiel und Oper aufeinandertrafen. Das habe ich unter anderem natürlich zum Geldverdienen gemacht, aber auch weil es mich interessiert hat. Über viele verschiedene Stationen bin ich so irgendwann – auch – bei den großen etablierten Schauspielhäusern gelandet, u.a. am Berliner Ensemble und am Maxim Gorki Theater, und habe dort verschiedene Inszenierungen musikalisch geleitet.

RS Wir reden jetzt hier über die Neunziger und die frühen Nuller Jahre. Aus dem Rückblick betrachtet war das ja eine höchst interessante Zeit, in der Musik verstärkt in die Schauspielhäuser drängte, nicht nur als popkulturelles Kolorit, sondern auch in Formen damals völlig neuen Musiktheaters – Stichwort Marthaler oder Häusermann. Gab es da bei dir irgendwelche Schlüsselerlebnisse, prägende Künstler*innen oder Kompanien?

TS Davon habe ich anfänglich kurioserweise eigentlich gar nicht so viel mitbekommen. Meine Neigung zum Theater ist tatsächlich

RS Ich finde das eine ganz spannende, aber auch überraschende Beschreibung. Überraschend deshalb, weil man normalerweise ja eher denken würde, der Gang als Musiker*in ins Theater ist tendenziell einer in die Unfreiheit, weil man im Theater natürlich viel gebundener arbeitet, vielmehr ›Dienstleister‹ am Gesamtprodukt und viel stärker eingeschränkt ist durch das, was verlangt ist und worauf man reagieren muss. Du hast das jetzt jedoch gerade, im Gegenteil, als eine Art Freiheitserfahrung beschrieben, bei der bestimmte Zwänge abgefallen und neue Räume aufgegangen sind.

TS Das ist richtig. Wobei ich im Grundsatz sagen würde, dass die Musiker*in auf der Theaterbühne erstmal auch nichts anderes will als die Komponist*in, die auf einer Konzertbühne ihr Stück präsentiert. Letztendlich stellt sich beiden die Frage: Was macht der Ton mit der Gesellschaft? Was ist meine Verantwortung, Musik zu komponieren? Ich habe es an den Theatern bisher so erlebt, dass

übrigens auch die Schauspieler*innen in der Regel sehr gewissenhaft mit diesen Fragen umgehen: Was mache ich auf der Bühne, und was ist der gesellschaftliche Sinn meines Tuns auf der Bühne?

Ein Problem in der Neuen Musik scheint mir, dass im Laufe des letzten Jahrhunderts der Weg dorthin immer weiter geworden ist; d.h. da steht häufig eine lange Argumentations-, beziehungsweise lange Kausalitätskette, und dann gibt es ein Kratzen auf der Geige. Das ist jetzt sehr polemisch formuliert, weil ich das gar nicht niedermachen möchte, dieses Kratzen auf der Geige, denn das kann ja ein ganz wichtiger Klang, ein ganz wichtiger Aspekt sein. Ich mag aber am Theater gerade, dass alles etwas direkter zugeht – und ich mich musikalisch freier jeglicher Stilistik bedienen kann, also nicht das Gefühl habe, die ganze Zeit Eisberge zu umschiffen. Die Tatsache, dass in der Entwicklung der sogenannten Neuen Musik vieles so ideologisch geworden ist, hat sicherlich dazu beigetragen, dass der Weg immer länger geraten ist, mit

den Klängen, die komponiert werden, in die Gesellschaft zurückzukoppeln.

RS Woran liegt das deiner Meinung nach? Die Beobachtung ist ja nicht ganz neu, steht aber in eminentem Widerspruch dazu, dass gerade den Protagonisten, die du genannt hast, Nono allen voran, aber auch jemandem wie Lachenmann, ihre Wirkung in die Gesellschaft hinein ein Komponistenleben lang äußerst wichtig und diese entsprechend permanent Gegenstand ihrer Reflexion gewesen ist.

TS Natürlich liegt hier ein streng politisches Verständnis von Musik vor, bis hin zu dem bekannten Ausspruch von Lachenmann über seine Studienzeit bei Nono, wo von zu vermeidenden bürgerlichen Ornamenten die Rede war, sobald zwei Töne mit einem Legato-Bogen verbunden wurden. Diese Orthodoxie der Vermeidung (auch wenn Lachenmann selbst dieses Wort ablehnt) wirkte aber auch als starke Zensur. In der Konsequenz hat das das Nonos Apologeten, aber auch die Neue



Der Komponist und Musiker Tobias Schwencke © Gerhard Kühne

Musik allgemein sehr stark in sich einschließen und zunehmend wenig darum kümmern lassen, was im Rest der Welt passiert ist. Während man fröhlich über den Stand des Materials diskutiert hat, ist zum Beispiel die Popmusik, ist eine ganze Popkultur entstanden. Deren Relevanz als globales Verständigungsphänomen man lange auf groteske Weise ignoriert und unterschätzt hat. Ich selber habe an der Hochschule noch von den älteren Professoren gehört, dass man sich ja in einem Kampf gegen die Popmusik befände.

Diese Attitüde war ja (und ist teilweise noch immer) dem gesamten klassischen Bereich nicht fremd, hat aber letztlich vor allem zur eigenen Marginalisierung geführt. Noch vor Jahrzehnten haben sich die Politiker*innen viel offensiver ins Opernhaus gesetzt, um sich dort sehen zu lassen, als das heute der Fall ist. Vor diesem Hintergrund war es umgekehrt für mich ein großer Aha-Effekt, als ich, damals noch unter Shermin Langhoff als Chefin, am Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg gearbeitet habe. Wir haben dort Stücke gemacht über Arbeitsmigration in Deutschland, die großen Erfolg hatten, und auf einmal kamen die Politiker aus der Stadt, aber auch aus der Bundespolitik, um sich das anzugucken, um sich da aber auch sehen zu lassen und damit deutlich zu machen: »Leute, seht her, ich schaue mir sowas an.«

Natürlich möchte ich nicht behaupten, das sei das einzige Relevanzkriterium, aber hinsichtlich einer künstlerischen Rückkoppelung in die Gesellschaft fand ich es schon ein ganz interessantes Zeichen.

RS Was du beschreibst, scheint mir zumindest in dieser Zuspitzung tatsächlich eine sehr deutsche Geschichte zu sein. Spätestens nach 1945 kommt es zu der berühmten Bifurkation zwischen der sogenannten ernsten Musik und dem, was gemeinhin als Unterhaltungsmusik zusammengefasst wird. Das hat es ja vorher nie gegeben; nicht in vorklassischer Zeit und auch nicht im 19. Jahrhundert, in dem sich von Schubert bis Mahler die avancierte

Musik doch immer auch für leichte Formen, für Volkslied und Ländler, interessiert, sie zitiert, sie ›verarbeitet‹ hat. Da gibt es offenbar im 20. Jahrhundert einen Bruch, den man sicherlich mit dem Namen Adorno in Verbindung bringen kann. Von der Ablehnung des Jazz über die Skepsis gegenüber dem Hollywood-Kino bis zur Polemik gegen Strawinsky und dessen Integration vermeintlich primitiver, teils außereuropäischer Klänge war da eine Brandmauer errichtet, die in der Folge überhaupt nur wenige Komponist*innen im Konzertsaal zu überwinden versucht haben.

Wie siehst du das? Ist für dich als an der Neuen Musik geschultem Komponisten eine Auseinandersetzung mit dem Kosmos ›Pop‹ im Theater womöglich leichter zu realisieren, weil das Theater in den letzten dreißig Jahren (aus nicht selten als opportunistisch geschmähten Gründen) eifrig Berührungspunkte mit der Popkultur gesucht hat?

TS Auf der Theaterbühne, als Theaternusiker*innen gibt es auf jeden Fall eine ungleich größere Offenheit gegenüber allen musikalischen Genres, die gesellschaftlich existieren. Es ist hier viel leichter zu sagen, Stil ist Material! Das finde ich hochinteressant: einen Materialbegriff, der nicht mehr sozusagen von physikalischen Schwingungen ausgeht; sondern Material ist der Stil, sind die verschiedenen musikalischen Stilrichtungen, die es gibt, und indem ich verschiedene Stile erkennbar in Zusammenhang bringe, finde ich dadurch eigene Ausdrucksformen und -möglichkeiten.

In der Inszenierung *Clara*, die ich 2019 mit der Regisseurin Cordula Däuper an der der Neuköllner Oper gemacht habe, wurden zum Beispiel Briefzitate der 15-jährigen Clara Wieck an Robert Schumann kombiniert mit dessen Lied »Im wunderschönen Monat Mai«, vorgetragen von sieben ›Claras‹ auf der Bühne. Das Arrangement des Liedes für fünf Instrumente habe ich um Glissandolinien und Echo-Melodiestimmen erweitert

und schließlich durch einen Boogie-Woogie-Walking Bass gesprengt. Die Bewegungen der Darstellerinnen illustrierten den romantisch-überschwänglichen Text in Art moderner, pubertierender Celebrity-Girl-Ästhetik bis hin zu exzessiven Tanzbewegungen. Dadurch ergab sich ein eigentümliches Oszillieren zwischen dem dokumentarischen Moment des Textes aus dem 19. Jahrhundert und einer modern-klischeehaften Teenie-Pop-Welt, indem verschiedene Stile von Romantik bis Pop sowohl in Regie, als auch Musik ineinandergreifen.

ist ein Vorgang von großer gesellschaftlicher Brisanz, der mir in unserem Blick auf die Musik dieser Zeit häufig zu kurz kommt.

RS Ich würde gerne nochmal zum Punkt der Komplexität zurückkehren und die Frage aufwerfen, wie weit wir im Bereich der Popmusik überhaupt mit unseren ›klassischen‹, erst recht mit unseren adornitischen Bewertungsmaßstäbe kommen, ob es nicht schlicht ganz andere Parameter an Komplexität sind, mit denen man es da zu tun hat!? Statt musikalischer Syntax oder Harmonik sollte man

»Wenn eine Schauspieler*in nicht zufällig
eine klassische Ausbildung hat, dann
geht sie tendenziell alles auf die Art und Weise an,
wie sie es aus der Popmusik kennt.«

Da agiert die Neue Musik immer noch schwerfälliger, obschon seit Adorno jetzt auch nochmal fünfzig, sechzig Jahre vergangen sind und die Popmusik seither nicht nur eine gigantische Reichweite erzielt, sondern auch jede Menge Diskurs hervorgebracht hat.

In Anbetracht der Unterkomplexität, die der Popmusik häufig vorgeworfen wird, finde ich es sehr interessant, dass sich mittlerweile trotzdem viele Menschen sehr intelligent und sehr komplex darüber austauschen können. Denn sie erfüllt damit eine gesellschaftlich sehr wichtige Funktion, wie sie früher Beethoven, Schumann oder Chopin innehatten. In der ganzen Materialdebatte wird immer gesagt, die seien unser Vorbild, weil sie das klangliche Material weiterentwickelt hätten. Das Vorbild muss doch aber auch sein, dass gerade Beethoven, Schumann, Chopin wahnsinnig stark auf die bestimmenden Gesellschaftsschichten ihrer Zeit gewirkt und nicht losgelöst davon komponiert haben. Dass das aufstrebende Bürgertum dem Adel im beginnenden 19. Jahrhundert dessen vielleicht wichtigstes Repräsentationsinstrument, die Musik, entreißt, um sich selbst damit auszudrücken,

hier eher vielleicht Sound als eine zentrale Kategorie diskutieren, an der sich dann auch so etwas wie Ausdifferenzierung festmachen lässt. Aber auch an stimmliche Qualitäten und an performative Qualitäten wäre sicherlich zu denken.

TS Dierich Diederichsens Definition von Popmusik ist ja »Lied + Körper«, und da ist sicherlich etwas dran. In meiner Arbeit mit Schauspieler*innen merke ich immer, wie stark die, wie stark wir alle mittlerweile popkulturell sozialisiert sind. Wenn eine Schauspieler*in nicht zufällig eine klassische Ausbildung hat, dann geht sie tendenziell alles auf die Art und Weise an, wie sie es aus der Popmusik kennt. Dann wird ein Schubert-Lied intuitiv zu einem Popsong. Das war sicherlich vor achtzig Jahren noch anders; da haben die Menschen anders gesungen.

RS Und genau daraus hast du mit Charly Hübner und dem Ensemble Resonanz kürzlich ein Konzert und dann auch eine Platte gemacht. Gemeinsam habt ihr die *Winterreise* eingespielt und dabei die gar nicht so

heimlichen Wurzeln der Popmusik in der deutschen Romantik aufgespürt?

TS Für das Projekt *Winterreise – Mercy Seat* habe ich etwa zwei Drittel der *Winterreise* für Streichorchester und Jazzband (Gitarre, Bass, Schlagzeug) instrumentiert und bearbeitet, genauso drei Songs von Nick Cave, die in den Ablauf eingestreut werden. Charly Hübners Konzept war es, inhaltlich von Caves Song

verschiedenen Kooperationen mit dem Regisseur Nurkan Erpulat und dem Ensemble früher am Ballhaus Naunynstraße und jetzt im Maxim Gorki Theater landet ihr, wenn ich mich nicht täusche, auffallend häufig in diesem musikhistorischen Umfeld. Was zieht ein so programmatisch multikulturelles, postmigrantisches Ensemble, wie es dort entstanden ist, immer wieder zum ›guten alten deutschen‹ Volks- und Kunstlied?

»Im Sprechtheater und auch in den verschiedenen Mischformen des Musiktheaters sprechen hingegen immer noch Dramaturgie und vor allem Regie ein beziehungsweise viele Wörtchen mit.«

»Wild Rover«, der die eigenhändige Ermordung der Geliebten besingt, auszugehen und den zum Tode verurteilten Mörder aus der Gefängniszelle Schuberts *Winterreise* sozusagen im Nachgang als Erinnerung durchleben zu lassen, während er auf den *Mercy Seat*, den elektrischen Stuhl wartet. Die Anlage der Schubertschen Lieder ist ja durchaus schlicht im besten Sinne, sehr liedhaft; wenn nun eine Schauspieler*in hier intuitiv mehr Körper einsetzt als eine klassische Sänger*in, also mehr Sprachduktus, auch emotionale Laute, dann bleibt die Tiefe der Komposition dennoch erhalten, wird im Ausdruck der Textebene sogar noch verstärkt. Diese etwas ›rauhe‹ Herangehensweise einer Schauspieler*in ist dann auch gut mit explorierteren Spielweisen wie Kratzklängen oder starker Dämpfung und ähnlichem zu kombinieren. Gleichzeitig rücken die Lieder von Cave und Schubert auch durch die gleiche Instrumentation sehr nah zusammen. Der Ablauf des so neu entstandenen Zyklus gerät in seiner einzigartigen Gestalt insofern sehr einheitlich, ohne stilistische Brüche.

RS Mit der Romantik hattest du nicht nur in den beiden genannten Schubert- bzw. Schumann-Projekten zu tun. Auch in deinen

TS Ja, in *Lö Grand Bal Almanya*, ein Stück über fünf Jahrzehnte türkische Arbeitsmigration nach Deutschland, hatten wir viele Volkslieder, »Horch, was kommt von draußen rein«, »Wem Gott will rechte Gunst erweisen«, aber auch Chöre von Mendelssohn und Brahms, am Schluss dann den Pilgerchor aus Wagners *Tannhäuser*. Interessant spezifisch in der Konstellation früher am Ballhaus und jetzt am Gorki ist natürlich der Umstand, dass es vielfach die Kinder oder Enkel von Einwanderer*innen sind, die hier auf das deutsche 19. Jahrhundert gucken. Da kommen nicht nur ganz unterschiedliche Musiktraditionen zusammen, sondern es tut sich unweigerlich eine große Perspektivenvielfalt auf, auch und nicht zuletzt differenziertere Blickwinkel auf die letzten 200 Jahre deutsche und europäische Kulturgeschichte. Trotz aller Aufklärung war das 19. Jahrhundert natürlich tief rassistisch geprägt, von Kant und Hegel und ihren erniedrigenden Äußerungen gegen afrikanische Schwarze bis zu der unvorstellbaren Brutalität der Kolonialkriege. Die Deutschen von heute, deren Vorfahren lange Zeit von den humanistischen Thesen der Aufklärung faktisch ausgenommen waren, blicken anders zum Beispiel auf die Romantik und müssen das noch viel stärker in den Diskurs

tragen. Beziehungweise müssen natürlich auch die Deutschen, deren Stammbaum jahrhundertlang schon hier verortet ist, wesentlich kritischer mit der ganzen Epoche zumindest des 19. Jahrhunderts umgehen. Man kann die Kunst dieser Zeit nicht komplett von den Verbrechen dieser Zeit trennen, sie hängen als Konnotationen auch an der Musik!

RS Das ist sehr plausibel. In dem Maße wie die deutsche Gesellschaft sich verändert, verändert sich natürlich auch ihr Blick auf die eigene Geschichte und damit notwendig auch der auf die eigene Musiktradition. Und es scheint mir auch recht logisch, dass das Theater, und spezifisch das Musiktheater, ein privilegierter Ort, ein privilegiertes Medium ist oder jedenfalls sein kann, diesen Prozess voranzutreiben: weil es eben gleichsam konstitutiv eine kollektive Kunstform ist. Deshalb hat es gute Voraussetzungen, der Stimmenvielfalt einer sich immer weiter ausdifferenzierenden, pluralen Gesellschaft ästhetische Form zu geben.

Dennoch bist du als musikalischer Leiter natürlich in der heiklen Situation, die Einführung durch Auswahl, Weglassung und Einrichtung am Ende in einen Ablauf zu bringen, ihr eine musikalische Gestalt zu verpassen. Wie entkommst du dabei der Gefahr, letztlich doch wieder, wie herkömmlicherweise als Komponist, zum Autor zu werden und das unterschiedliche klangliche Material eines Abends dadurch zu hierarchisieren?

TS Nun, der alles-planende Komponist, der eine fertige Musik und somit auch Dramaturgie allein entwickelt, ist nicht mein Ideal. Für die Opernhäuser mit ihren erstarrten Arbeitsabläufen – erst Libretto, dann Musik, dann Einstudierung usw. – ist dieser Werkgedanke vorteilhaft, aber er erlaubt selten eine dynamische, entwicklungs-wachsame Probenarbeit. Im Sprechtheater und auch in den verschiedenen Mischformen des Musiktheaters sprechen hingegen immer noch Dramaturgie und vor allem Regie ein

beziehungweise viele Wörtchen mit. Generell wird hier ohnehin viel mehr, erstens, im Vorfeld im Team geplant, zweitens gibt es viel mehr Möglichkeiten, Probenprozesse unterschiedlich zu gestalten, d.h. zu vielen Szenen verschiedene Ansätze zu planen und zu entwickeln. In den vorhin beschriebenen Beispielen wurde insbesondere auf der musikalischen Ebene viel von mir mit den Darsteller*innen improvisiert, viele Genres, Stile ausprobiert, bis sich ein Weg oder ein Ergebnis herauskristallisierte. Der Kompositionsprozess war im Prinzip die Probenarbeit mit der ganzen Gruppe. ■

Robert Sollich ist Theaterwissenschaftler, Dramaturg, und Publizist. Aktuell arbeitet er außerdem als Ausstellungskurator für das Deutsche Historische Museum und als Mitbetreiber des täglichen Podcast *Auf den Tag genau*. Er hat eine Dissertation über die Geschichte des Opernskandals verfasst, die 2021 veröffentlicht werden soll.