

Ars combinatoria

Vom Verlassen gesicherter Bahnen: Manos Tsangaris

1 Zu diesem zentralen Aspekt vgl. Raoul Mörchen, *Groß und klein. Maßstab im Werk von Manos Tsangaris*, in: *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in Neuer Musik*, hrsg. von J. P. Hiekel, Mainz 2015, S. 190–204.

Das Musiktheaterschaffen von Manos Tsangaris zeichnet sich dadurch aus, dass immer wieder unterschiedliche Formate¹, Anordnungen und Besetzungen zum Zuge kommen und sich erhebliche Wechsel in diesen Dimensionen auch innerhalb von Werken oder Werkzusammenhängen vollziehen. Der gängigen Frontalpräsentation, wie man sie gleichermaßen aus Opern wie aus klassischen Konzerten kennt, entwinden sich fast alle seine Arbeiten, um die Disposition der Räume als wesentliches Gestaltungsmittel zu erschließen. Hier beginnt der von beharrlichem künstlerischem Forschergeist, aber auch zugleich von einer spielerischen Haltung geprägte Bereich dessen, was Tsangaris selbst als »szenische Anthropologie« bezeichnet. Etliche seiner Werke setzen sich aus Szenen in unterschiedlichen räumlichen Konstellationen zusammen, die vom Publikum zu durchwandern sind.

Dafür wird seit einiger Zeit – auch vom Komponisten selbst – gern der Begriff »Stationentheater« verwendet. Mit ihm geht dreierlei einher: Erstens die Auffächerung des Publikums in unterschiedliche, oft stark limitierte Gruppen, zweitens die Einbeziehung von ungewöhnlichen Orten – mit gewisser Vorliebe sind das Orte des menschlichen Alltags, in denen man Musiktheater nicht erwartet, und drittens offerieren einige seiner Werke dem Publikum die Möglichkeit, die Reihenfolge, in der es den Parcours durch die Stationen absolviert, selbst festzulegen. Die Werkstruktur ist mit alledem durchaus nicht (oder nur in Ausnahmefällen) suspendiert, aber sie wird angereichert

Manos Tsangaris, Bilder von der Uraufführung von *Mauersegler*. Hörfilm *Remix für Stimmen, Schauspieler, Darsteller, Horn, Schlagzeug, Elektroakustik, Straßenbahn und wanderndes Publikum*, Witten 2013. (© WDR / Claus Langer)



und flexibilisiert und zielt auf einen anderen, aktiveren Modus der Erfahrung.

Schon solche ersten summarischen Hinweise machen deutlich, dass Tsangaris in seinen Werken in spezifischer Weise Aspekte der Wahrnehmung thematisiert. Dies gilt zunächst unabhängig von den durch Texte hervorgerufenen semantischen Konstellationen. Diese wechseln in jedem Projekt ganz erheblich, sind jeweils von unterschiedlichen Verdichtungsgraden – aber weisen immer wieder signifikante Korrespondenzen zum jeweiligen Modus des Erzählens auf.

Kontingenz und Verdichtung

In gewisser Weise mögen solcherart Entgrenzungen und Überschreitungen als Akt der Widerständigkeit gegenüber dem im Musikbetrieb Üblichen bezeichnet werden. Darin steht Tsangaris in der Tradition seines ehemaligen Lehrers Mauricio Kagel. Aber noch entschiedener als Kagel hat er jene kreative Form der Überschreitung, die aus dem bewussten Abweichen von vertrauten Orten der Musik(theater)-Darbietung resultieren kann, immer wieder neu ausgeprägt und variiert. Entscheidend hierbei sind Anordnungen, in denen die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung systematisch untersucht werden können (gerade das ist mit der Idee einer szenischen Anthropologie gemeint). Dabei ist Tsangaris zugleich im Laufe der Jahrzehnte mehr und mehr zu einem Komponisten stark weltbezogener Stücke geworden.

Den gewählten, höchst unterschiedlichen Orten ist zumindest eines gemeinsam: dass sie dann, wenn in ihnen miniaturartige oder sogar größer angelegte Musiktheaterszenen ausgetragen werden, einen Reiz entfalten, den man poetisch nennen kann, der aber immer wieder auch verblüffende Momente einschließt. Das gilt in seinem ersten großen Musiktheaterwerk *winzig* (1993 ...), das den Untertitel *Musiktheaterminiaturen / Theater für ein Haus* trägt, besonders für die Spielorte Heizungskeller oder Fahrstuhl, also eigentlich nicht-künstlerische Orte. Doch diese Tendenz macht sich in seinem Donaueschinger Großprojekt *Batsheba. Eat the History!* (2009) auch etwa beim Umgang mit dem fürstlichen Spiegelsaal des (kaum für Musikaufführungen genutzten) Schlosses bemerkbar – also mit einem Ort der Repräsentation, der dem gewöhnlichen menschlichen Alltag gerade verborgen bleibt. In den Stücken von Tsangaris werden diese Orte auf suggestive Weise ihrer sonst geläufigen Bestimmung entzogen. Aber sie werden mitsamt ihrer Aura – die der Komponist stets einkalkuliert – zugleich zu wichtigen Faktoren für den klanglich-

semantischen Gesamtzusammenhang, der oft aus modulartigen Bausteinen besteht.

Die wechselnden Theater-Situationen können im Sinne von Hans-Thies Lehmanns Beschreibungen eines postdramatischen Theaters dadurch charakterisiert werden, dass sie auf die Setzung einer Kohärenz bildenden, künstlerischen Gesamtstruktur, wie namentlich die des Dramas, bewusst verzichten.² Das heißt, dass Text- und Sinnvermittlung keine auftrumpfenden Faktoren sind, sondern feinere, assoziativere, indirektere Strategien zum Zuge kommen, die vielfältige prismatiche Brechungen enthalten. Man wird als RezipientIn in ungewöhnliche Situationen hineingezogen. Überraschend sind dabei nicht allein die musikalischen, sondern auch die genau kalkulierten szenischen Wirkungen (etwa im Umgang mit dem Licht), stets darauf aus, die ästhetische Neugierde zu stimulieren, aber immer wieder auch durch die Verdichtungen von Bedeutungszusammenhängen. Diese sind als aufblitzende Erkenntnismomente charakterisierbar, die manchmal Orientierungen an realen Alltagserfahrungen aufweisen, zuweilen aber auch fast surreal wirken.

Operiert das Theater von Manos Tsangaris mit Texten, so vermag es oft ereignishaft Situationen zu schaffen, die sich von logischen Verläufen auf vielfältige Weise distanzieren können. Beispiele dafür sind die Dresdner Produktion *Lots Weib* (2006) sowie das schon erwähnte *Batsheba*-Projekt – beide changieren auf bemerkenswert vielfältige Weise zwischen der Darstellung von Geschichten und verschiedensten davon wegführenden Elementen. Entscheidend sind dabei immer wieder Wahrnehmungskonstellationen, die durch eine permanente Übergängigkeit zwischen Darstellung, Assoziation und scheinbar beziehungslosem Spiel gekennzeichnet sind. Diese Übergängigkeit lenkt unseren Blick auf die Möglichkeit, etwas scheinbar beziehungsloses als konsistente Zeichenfolge zu deuten.

Die weltbezogene Seite im Schaffen von Manos Tsangaris kulminiert in zwei jüngeren Arbeiten: Einerseits in dem 2013 in der Innenstadt von Witten uraufgeführten Musiktheaterstück *Mauersegler*, das bis hin zur Befragung von Passanten und zum Einbezug einer städtischen Straßenbahn alles in diesem öffentlichen Raum präsent sinnfölig einbezieht, andererseits in seinem Zyklus von fünf jeweils als *Mistel* bezeichneten Orchesterwerken (2014). Der verblöfende Clou besteht im ersten Teil des zuletzt genannten Werkes darin, dass reale Radionachrichten unmerklich und kontinuierlich in ein Musikstück übergehen – was beide Hörergruppen, die im Konzertsaal wie jene bei der Live-Übertragung am Radiogerät,

auf jeweils unterschiedliche Weise erleben. Hier wird das Konzert zur Transformation des medienbestimmten Alltags – und es wird eine Verbindung geschaffen, die tatsächlich beide Seiten irritiert. Die Wirkung solcher und ähnlicher Konzepte hat natürlich damit zu tun, dass es in diesem Feld seit längerem eine große, vielfach unstillbare Sehnsucht nach stärkeren Gegenwarts- oder Alltagsbezügen gibt. Typisch für Tsangaris ist aber, dass er auch in einem aus verschiedenen Miniaturen bestehenden Orchesterzyklus, wie diesem, die Grundsituationen sehr unterschiedlich auffächert, immer wieder mit einer Tendenz zum Elementaren, mitunter sogar Einfachen.

Komplexe Sinnschichtungen

Freilich ist in diesem Schaffen auch eine deutliche Gegentendenz festzustellen – ein Hang zu komplexen Sinnschichtungen. Dies sei kurz mit Blick auf das eben erwähnte Musiktheaterstück *Mauersegler* verdeutlicht, das als Schwesterwerk des 2012 ebenfalls bei den *Wittener Tagen für Neue Kammermusik* uraufgeführten Werkes *Schwalbe* konzipiert ist. Beide gehören zu jenen Arbeiten, bei denen relativ große Publikumsgruppen durch ein städtisches Ambiente geleitet werden. In *Schwalbe* geschieht das dadurch, dass sie auf einem Ausflugsschiff über einen Fluss gefahren werden – wodurch der seit der Antike in Kunst und Philosophie geläufige Modus der (auch geistigen) Entdeckungsreise zur Grundsituation wird. In *Mauersegler* geraten die Zuhörer/Zuseher in einen mehrteiligen Ablauf, innerhalb dessen sie zwei Mal in ganz klassischer Weise in geschützten Räumen Platz nehmen, um sich dazwischen, beim Durchwandern einer innerstädtischen Fußgängerzone, den Blicken der zufällig anwesenden Betrachter auszusetzen, also zumindest ein Stück weit selbst zu AkteurInnen zu werden. Beide Schwesterwerke,

2 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999. Näheres zu diesen »postdramatischen« Elementen bei Tsangaris in meinem Beitrag *Erhellende Passagen. Zum Stationentheater von Manos Tsangaris*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 52 (Oktober 2009), S. 48–60.

Manos Tsangaris, Bilder von der Uraufführung von *Schwalbe*. Hörfilm für Sopran/Sprecherin, Bariton/Sprecher/Jogger, Horn, Schlagzeug/Geräuschemacher, 1 großes Nebelhorn, Zuspieldungen, Laiendarsteller am Ufer und Publikum in Bewegung (*Schiffspassage*) 2012 auf der Ruhr bei Witten. (© WDR/Claus Langer)



die durch einige musikalische, textliche und thematische Gemeinsamkeiten recht eng aufeinander bezogen sind und beide den Untertitel »Beiläufige Stücke« tragen, unterscheiden sich von all jenen Werken des Komponisten, die als loses und variables Gefüge angelegt sind, durch eine narrative Grundsituation. Die kontingenten Momente sind auf eine andere Ebene verlagert – und dies in Korrespondenz zu einem in beiden Stücken jeweils zentralen inhaltlichen Aspekt: dem Verlassen gesicherter oder zumindest Sicherheit verheißender Bahnen.

Manches am Beginn von *Mauersegler* ist fast identisch aus dem expositionsartigen Anfangsteil der *Schwalbe* übernommen – und das gemeinsame Thema Freizeit kristallisiert sich zunächst deutlich heraus. Jedoch wird schnell klar, dass die Linearität und der Grundgestus der idyllischen Flussfahrt, die im ersten Stück dominierten, einem komplexeren Gefüge gewichen sind. Auch das mit vielerlei Reizüberflutungen aufwartende Innenstadt-Ambiente trägt dazu bei. In den gläsernen Raum, in dem das Publikum zunächst Platz nimmt, werden Reportagen aus der Fußgängerzone übertragen, die aus Live-Interviews mit Passanten bestehen und von deren Wochenend-Aktivitäten handeln. Doch darüber legen sich andere Themen- und Assoziationsfelder. Im Untertitel von *Mauersegler* taucht, wie schon im Falle von *Schwalbe*, der Begriff »Hörfilm« auf, zu verstehen als Anspielung auf das Schwesterwerk – durch die Ergänzung »Remix« wird nun aber zugleich ein erheblicher Perspektivenwechsel kenntlich.

Mit diesem Begriff des »Hörfilms« gewiss in Verbindung zu bringen ist eine der zentralen konzeptionellen Ideen des Stücks, die hier wenigstens kurz angedeutet sei³: die gedankliche Verknüpfung des Ganzen mit einem Film von Jean-Luc Godard. Auch das war im Schwesterwerk nicht anders. Doch im Vergleich zu *Schwalbe*, wo »Außer Atem« (frz. »Au bout du souffle«) der Referenzpunkt war, ist nun der Bezug noch evidenter – zu dem fünf Jahre später entstandenen Film *Pierrot le Fou*. Godard, Belmondo und Karina⁴ heißen die drei Akteure von *Mauersegler*. Wichtig ist nun die Beobachtung, dass sich dieses Musiktheaterwerk der gedanklichen Komplexität, aber auch der Sprunghaftigkeit des Films von Godard mehr und mehr anzuähneln scheint. Godard ruft in *Pierrot Le Fou* eine Fülle von Seitenwegen und thematischen Schattenspielen auf, integriert Werbesprüche und konkrete Alltagserfahrungen (er reagiert ganz unmittelbar auf das, was er zufällig bei den Dreharbeiten in Paris erlebte). Nicht zuletzt darin erscheint

36 Tsangaris als einer seiner Nachfahren.

Godard durchsetzt das Ganze aber auch mit vielerlei Anspielungen auf berühmte Maler, auf Filme und sogar auf Musik. Da ist an einer Stelle etwa von Beethovens 5. Symphonie die Rede und diese wird auch gespielt. *Mauersegler* eifert diesem Pluralismus in bemerkenswerter Weise nach – einem Pluralismus, der von vielerlei Andeutungen und Anspielungen, aber in seinem Montagecharakter auch von harten, manchmal bewusst alogischen Schnitten bestimmt ist und jede Linearität auf experimentelle Weise vermeidet. Dazu gehören die von Gérard Genette⁵ mit Blick auf Godard – und die Figur der Metalepse – beschriebenen Wechsel, die man ontologisch nennen kann: Figuren wechseln zur direkten persönlichen Ansprache an das Publikum oder oszillieren zwischen verschiedenen Rollen. Dazu gehören auch Reflexionen gerade über Ludwig van Beethoven – dessen Name gleich im Anfangsteil von *Mauersegler* mit einem etymologischen Spiel ins Blickfeld gerät. Ist es, so könnte man fragen, nur zufällig jener Komponist, der zum Inbegriff eines »logischen Denkens« in der Musik wurde? Einen weiteren, auf die Kulturgeschichte abhebenden Assoziationsraum kreiert der Komponist in *Mauersegler* mit Anspielungen auf Shakespeares *Sturm*. Schon in Godards *Pierrot le Fou* gibt es diesen Bezug zu Shakespeares berühmter Komödie. Und er hat schon dort mit der Frage zu tun, was Kunst als Medium der Erkenntnis leisten kann und wo die Grenze und der manchmal fließende Übergang zwischen Kunst und Realität liegen.

Tsangaris jongliert mit bedeutsamen Elementen der Kulturgeschichte um Aussagen oder Assoziationen aufblitzen zu lassen, die auf den ersten Blick manchmal absurd erscheinen – sich aber als experimenteller Reflex auf unsere von einer verwirrenden Vielfalt bestimmte kulturelle Gesamtsituation erweisen. Prägend für ein Stück wie dieses ist jene *ars combinatoria*, die in unterschiedlichen Komplexitätsgraden das ganze Schaffen von Manos Tsangaris durchzieht – und dabei durchaus in vielen Fällen an das erinnert, was man mit diesem Begriff in früheren Zeiten verband. Für das Musiktheaterschaffen von Manos Tsangaris ist dies, über *Mauersegler* weit hinaus, ein wichtiges Thema. ■

5 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.

3 Vgl. ausführlicher hierzu und auch zu *Schwalbe* meinen Beitrag: *Beiläufig Wesentliches. Musiktheater mit Schwalben, Mauerseglern und anderen Impulsgebern*, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Manos Tsangaris* (= Musik-Konzepte Sonderband), München 2015, i.V.

4 Karina bezieht sich auf die Film-Darstellerin Anna Karina.