

Die Welt als Bühne und Plattform

Gedanken zu einem Gespräch mit Daniel Ott und Manos Tsangaris über die Neuorientierung der *Münchener Biennale. Festival für neues Musiktheater*

1 Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*, in: *Theater der Zeit*, 2012, S. 151.

Die Geschichte der Münchener Biennale war von jeher geprägt von starken Künstlerpersönlichkeiten, die dem Festival jeweils ein unverkennbares Profil verliehen haben – in der Auswahl der gezeigten Werke und Inszenierungen, in ihrem Verständnis davon, was Musiktheater kann und soll und in den gewählten Spielorten und Formaten. Zum Beginn der neuen Ära unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott und Manos Tsangaris – beide selbst Komponisten und Hochschulprofessoren – habe ich mit ihnen diskutiert, worin ihre programmatischen Neuerungen bestehen beziehungsweise welche Traditionen der Biennale sich eventuell auch fortsetzen. Dabei schien es mir sinnvoll, vom Begriff der Bühne auszugehen, der im Zuge neuerer Strömungen – nicht nur des Musiktheaters – an Eindeutigkeit verloren und sich geöffnet hat. Auch für Ott ist der Begriff interessant, »weil nicht mehr so klar ist wie vor einhundert Jahren, dass Bühne ein Guckkasten in einem Raum ist, sondern dass man immer wieder neu definieren kann, was Bühne ist – ob die draußen in der Landschaft stattfindet, ob es im Stadtraum ist, im privaten Raum, in einem Bühnenraum oder einem Mehrzweckraum. Anhand der Bühne lässt sich ein Format festmachen, lassen sich verschiedene Fragen stellen.«²

2 Alle Zitate stammen aus einem Gespräch, das der Autor mit Daniel Ott und Manos Tsangaris am 20.11.2015 geführt hat.

Formate-Forschung

Damit sind schon zwei wichtige Themen genannt, die auffällig und bedeutsam sind für die Arbeit von Ott und Tsangaris – sowohl als Kuratoren als auch als Komponisten: die Erfindung von und Auseinandersetzung mit Formaten und der forschende Impuls des Musiktheaters. Tsangaris erklärt den Zusammenhang so: »Vielleicht ist einer der interessantesten Aspekte des Musiktheaters heute, dass es seine eigene Formatgebung von innen nach außen bewerkstelligen kann.« Es ist also nicht mehr zwangsläufig so, dass eine Institution (Opernhaus) oder Gattung (Singspiel) von außen vorgegeben ist, sondern sich die Rahmung,

10 wie Tsangaris das nennt, erst ergibt, »sowohl

physisch – also wohin hinein versetzt sich das Werk – als auch vom Dispositiv her – wo spannt es sich wie auf, welche Fragen eröffnet es, wie geht es mit diesen Fragen um, mit welchen Sprachmitteln wird operiert?« Orte würden somit auch kompositorisch definiert, was auch bedeute, dass das alte Modell – der Bühnenraum und der Zuschauerraum als physische Räume – immer noch denkbar und möglich und auch erwünscht seien, es vonseiten des Musiktheaters aber auch eine Bewegung in den öffentlichen Raum hinein gebe, was zu neuen Chancen und Herausforderungen führe.

Zu diesen Herausforderungen gehört meines Erachtens auch das, was Heiner Goebbels einmal »das Hören und Sehen organisieren« genannt hat¹ – auch dieses Verhältnis der Sinne, das in traditionelleren Formen des Musiktheaters meist eindeutiger und weniger widersprüchlich bestimmt ist, wird in neuen Formen des Musiktheaters oft neu verhandelt – auch bei der Biennale? Tsangaris beschreibt, dass sich viele der geplanten Arbeiten dadurch von Modellen aus der Vergangenheit unterscheiden, dass sich die verschiedenen Sprachmittel, Sehen und Hören, virtuell auf Augenhöhe begegnen: »Man kann nicht ein Schema voraussetzen, dass wir einen Komponisten oder eine Komponistin fragen, und mit ihm oder ihr gemeinsam eine Librettistin und dann ein Regieteam suchen etc.« Um diese übliche Chronologie und Aufgabenteilung aufzubrechen und den einzelnen Ausdrucksmitteln gleiche Chancen einzuräumen, gab es in Vorbereitung auf die Biennale 2016 (und auch schon für 2018) eine ganze Reihe sogenannter Plattformen. Dies sind zirka einwöchige Treffen, zu denen Ott und Tsangaris Künstler unterschiedlicher Sparten einladen, damit diese sich kennenlernen können, um zum jeweiligen Thema des Festivals (2016: *OmU = Original mit Untertiteln*) Ideen zu entwickeln. Tsangaris: »Bei unseren Plattformen, bei unseren Findungsveranstaltungen, ist es so, dass die unterschiedlichen Gewerke einander begegnen und es sein kann, dass die Projekte eben nicht zuerst von den Komponierenden ausgelöst werden, sondern von Künstlern anderer Disziplinen. Das ist Voraussetzung für eine Situation, die Daniel und mich auch in unseren eigenen Arbeiten schon seit langer Zeit interessiert, nämlich wie die unterschiedlichen Sprachmittel, also auch Sinnesebenen, miteinander im jeweiligen Werk umgehen. Welche Art der Hierarchisierungen ist darin eingeschlossen, die für eine bestimmte Zeit gelten mögen und dann wieder nicht, und welcher Vielstimmigkeit sind auch die Rezipienten ausgesetzt?« Es sei so eine »andere Art von Teamarbeit und eine andere Form der

Zusammenarbeit zwischen den Disziplinen auf der Mittel- und Langstrecke« möglich, wie Tsangaris das formuliert. Diese Herangehensweise sei aber nicht nur in der Kennenlernphase virulent, sondern es entstünden dauerhaft dynamische Verhältnisse zwischen Gruppenarbeit und dem, was Tsangaris »seine Hausaufgaben machen« nennt: »Also sich auch mal zurückziehen, was gerade beim Komponieren wichtig ist, auch mal die Tür zuzumachen und die Isolation auszuhalten. Um dann mit bestimmten Ergebnissen wieder in die Gruppe zurückzukehren.«

Das alles zielt auf einen erweiterten Kompositionsbegriff, der nicht a priori von einer Rangfolge der einzelnen Bühnennittel ausgeht. Kein »prima le parole« oder »prima la musica«, sondern immer wieder neu oszillierende Verhältnisse, bei denen auch Raum, Licht, Kostüm oder Skulptur eine Szene oder eine ganze Arbeit führen können. Diese potenzielle Gleichberechtigung der Mittel und der Sinne heißt aber weder, dass alles immer gleich wichtig ist, noch, dass die Unterschiede negiert werden. Tsangaris betont: »Sehen und Hören kann man nicht einfach über einen Kamm scheren. Man muss sehr differenziert sehen, wie die einzelnen Sinnesorgane auch erst einmal funktionieren und die daraus sich ergebenden Sprachfolien. Und gerade das ist vielleicht eine der Zuspitzungen, die im Musiktheater geleistet werden können oder müssen.«

Plattformarbeit

Die Plattformen, und die Betreuung der Produktionsteams durch die künstlerischen Leiter, die Dramaturgen und Mentoren, verlängern die Biennale stärker als bisher in den Prozess der Stückentwicklung hinein; interessant ist nicht nur das Werk, sondern auch das *work in progress*. Dabei dürfe Werkcharakter sehr unterschiedlich definiert werden, meint aber überhaupt nicht, wie Ott insistiert, »dass da lauter halb fertige Dinge am Ende bei der Biennale zu sehen sind, sondern dass der Weg dahin für uns ein Teil der Biennale ist, wenn auch teilweise ein nicht-öffentlicher Teil.«

Grundgedanke für die Plattformen, sagt Ott, sei auch, »dass man nicht am Schreibtisch sitzt und denkt, wir stellen jetzt Librettistin X und Komponistin Y und Bühnenbildner Z zusammen und dann schauen wir, ob das funktioniert, sondern: Lass uns Leute zu Workshops, eben den sogenannten Plattformen, einladen und schauen, wer sich findet oder ob es eventuell Verwerfungen gibt.« Hinter all dem steckt, so mein Eindruck, auch eine bestimmte Ethik des Theatermachens: statt Profilierung und Konkurrenzdruck der Versuch

zu einer Kultur des gegenseitigen Teilens von Ideen. Infrage gestellt werde dabei auch, sagt Tsangaris, »die Idee des charismatischen Individualgenies, das alles beherrscht. Auch wenn natürlich manchmal Kunstschaffende alle möglichen Dinge in sich vereinen und in sich selber aufeinander stoßen lassen, wie jetzt bei uns in dem Projekt von Simon Steen-Andersen *if this then that and now what*. Aber letztlich ist Musiktheater immer Teamarbeit, wie Daniel oft betont, und mein Part ist es dann zu sagen, wie wichtig es aber auch ist, sich zurückzuziehen, und seine eignen Brötchen zu backen, um sie dann mitzubringen in die Bäckerei. Genau dazwischen findet es statt. Und da sind die Plattformen ein guter Ansatz im Kleinen, als Modellversuch, um solche Laboratorien aufzustellen und zusammen künstlerisch zu forschen (auch wenn ich mit diesem Begriff sehr vorsichtig bin). Es ist aber eine Art Forschungsarbeit: ausprobieren, miteinander streben.« So werde auch die Konkurrenz wieder auf ihren etymologischen Ursprung zurückverwiesen: *concurrere* heiße ja im Lateinischen eigentlich miteinander laufen.

Um das herzustellen, gibt es mittlerweile einen erprobten (wenn auch nicht dogmatischen) Ablauf bei den Plattformen. Tsangaris: »Zunächst gilt es, sich zu Beginn zwei Tage lang zu einem Thema zu verhalten, beim Thema *OmU* eben zur Frage von Originalen mit Untertiteln. Unsere beiden Dramaturgen Marion Hirte und Malte Ubenauf haben jeweils einen Impulsvortrag gehalten, wir selbst auch, je nachdem auch die Bühnenbildnerin Penelope Wehrli oder die Komponistin Isabel Mundry, die den Teams als Mentorinnen zur Verfügung stehen.«

Mentorenschaften

Diese Idee von Mentorenschaften ist ebenfalls neu und entsprang dem Wunsch, dass jeder Produktion beratende Unterstützer zur Seite stehen, »als Hebammen gewissermaßen«. Tsangaris und Ott ergänzen: »Gerade wenn so viele junge Leute zusammenarbeiten, sollte man auf Produktionsebene wirklich mit einem optimalen Erfahrungsschatz arbeiten können.« Es war ihnen dabei wichtig, dass die Mentoren nicht nur Komponistinnen sind, sondern eben auch Dramaturgen, Bühnenbildnerinnen oder Musiker und sie sich selbst, als künstlerische Leiter, auch mal zurückziehen können, wenn sie sich dabei ertappen, sich zu sehr einmischen zu wollen.

Abhängig von der Größe der Gruppe bei einer Plattform gebe es dann unterschiedliche Strategien des Kennenlernens, von Diskussionen in der großen Gruppe bis zu einem



»ausgeklügelten System von round tables, sodass theoretisch alle mal in kleineren Gruppen miteinander am Tisch gesessen haben«. Danach seien die jungen Leute ein paar Tage völlig auf sich gestellt und können auch ihre eigenen Methoden wählen, was dann völlig unterschiedlich aussehe. Tsangaris: »Eine Konstante ist nur, dass wir jeweils abends ein Plenum einrichten, bei dem man sich einmal trifft, organisiert und synchronisiert in der großen Gruppe und auch praktische Fragen bespricht. Und dann gegen Ende, nach weiteren drei bis vier Tagen, gibt es eine Art Sammelbewegung, ein großes Treffen mit der Frage, was jetzt der Stand ist. Meistens gab es dann schon ganz konkrete Gruppen, mit denen man dann besprechen konnte: Wie weit seid ihr, wie geht es weiter, wohin zielt ihr, was braucht ihr? Also praktische Beihilfe fürs Produzieren.«

Wie könnte man nun die zentralen – gewünschten oder schon vollzogenen – Neuorientierungen für die Biennale zusammenfassen? Ott und Tsangaris bündeln noch einmal die wichtigsten Ideen unter einige konkrete Begriffe: Erweiterung, Kondensierung, Verjüngung und die bereits beschriebene Methode der Plattformen: »Erweiterung meint hier

12 die Erweiterung des Musiktheaterbegriffs,

die Erweiterung der Möglichkeiten in jeder Beziehung, das heißt auch eine Durchlässigkeit, die keine Grenzen zulässt. Das ist ein wichtiger inhaltlicher Punkt. Formale Setzungen sind zum einen die zeitliche und geografische Kondensierung. Zeitlich heißt, dass es innerhalb von gut zehn Tagen mehr als zehn Premieren geben wird, sodass einem der Kopf raucht: ein Konzentrat. Geografisch, dass alles zentral um die Muffathalle herum (ein zum Kulturzentrum umgebautes E-Werk im Herzen Münchens) stattfindet. Kondensierung heißt auch, dass es Aufführungen für ein zahlenmäßig kleineres Publikum geben wird, sodass Aufführungen mehrmals und parallel gezeigt werden. Zum anderen war Verjüngung ein weiteres Ziel: Es sind jüngere Leute als je zuvor. Wie zu Zeiten von Hans-Werner Henze wollen wir die Idee des Nachwuchsfestivals wieder ernst nehmen, wobei Henze das vor allem auf die Komponisten bezogen hat mit zum Teil deutlich älteren Produktionsteams. Wir hingegen wollten Henze ganz wörtlich nehmen und haben gesagt, dass alle Kunstschaffenden aus allen Sparten um die Dreißig sein sollen – außer den Interpreten, die dürfen auch neunzig sein!« Dabei wird es bei jeder Biennale immer auch eine Ausnahme geben: 2016 wird das der französische Komponist Georges Aperghis sein, eine der zentralen Vaterfiguren des komponierten Theaters.

Natürlich gebe es aber auch Ideen aus der Tradition der Biennale, die Ott und Tsangaris weiterführen werden, wie zum Beispiel Projekte in Schulen: »Wir geben dabei einem Partizipationsprojekt, *Gaach*, großes Gewicht, bei dem ein ganzer Stadtteil auch zur Bühne wird.« Und auch die Diskussion und Reflexion bleiben eng mit der Biennale verbunden: »Die diskursiven Formate werden fortgesetzt und erweitert: Das heißt, die Zusammenarbeit mit der Volkshochschule, die Vertiefung der Zusammenarbeit mit der Ludwig-Maximilians-Universität und ein interdisziplinäres Symposium³, das sich mit der Themensetzung der Biennale beschäftigt.«

Am Ende unseres Gesprächs zieht Tsangaris den Bogen noch einmal etwas weiter, von den pragmatischen Setzungen zu den tiefer greifenden Ambitionen des Festivals: »Man könnte behaupten, dass die Biennale in ihrer neuen Form von den Möglichkeiten des Theaters ausgeht, kommunikative Situationen der Gesellschaft nicht einfach abzubilden, sondern sie zu lesen, sie in einer Art fluktuierendem analytischem Protokoll zu analysieren und damit dann produktiv umzugehen. Das halten wir wirklich für eine Aufgabe, die dem Musiktheater obliegt, sich einer veränderten Öffentlichkeitssituation, einer veränderten Lebenswelt

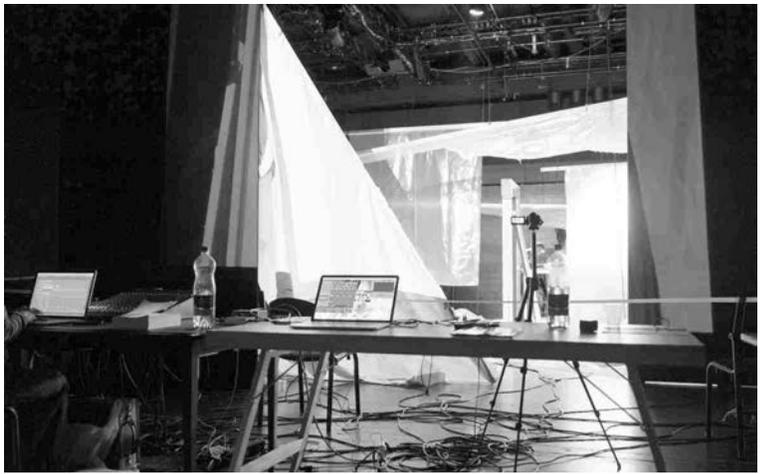
3 *OmU – Echoräume und Suchbewegungen im heutigen Musiktheater*, 3.-5. Juni 2016, geleitet von Jörn Peter Hiekel (Dresden) und David Roesner (München).

zu stellen. YouTube, Skype, Google, E-Mail, soziale Netzwerke usw. – all diese Nutzungsformen verändern die Wahrnehmung von Öffentlichkeit, von Gesellschaft stark. Und das Schöne am Theater ist, dass es das nicht eins zu eins bedienen muss. Das Musiktheater hat eben Möglichkeiten von Übersetzungsformen – das steckt ja auch in unserem Thema *OmU* – in den konkreten, theatralen, physischen Raum hinein, um sich gerade aus der zweidimensionalen Ebene, aus der Lautsprecher-Realität herauszubewegen.«

Wenn das gelingt, könnte nicht nur die Welt zur Bühne, sondern auch die Bühne zur Welt werden; zu einem Ort, der unmittelbar mit uns zu tun hat, mit unseren Wahrnehmungen, Sehnsüchten und Fragen; nicht nur ein Spiegel, sondern die Sache selbst; nicht nur ein Untertitel, sondern das Original. ■

(Mit herzlichem Dank an Antonia Tretter für die Transkription).

Bilder von der *Internationalen Plattform Neues Musiktheater Bern/München*, Juni 2014: Arbeitsphasen aus *The Navidson Records* nach dem Roman *House of Leaves* von Mark Z. Danielewski: Konzept, Regie, Performance: Till Wyler von Ballmoos; Komposition: Benedikt Wolfgang Schiefer, Ole Hübner, Rosalba Quindici; Bühne, Video, Performance: Tassilo Tesche. (Fotos: Peter Kraut/ Hochschule der Künste Bern)



Franck Bedrossian | Birke Bertelsmeier | Johannes Boris Borowski | Aureliano Cattaneo | Hugues Dufourt | Malte Giesen | York Höller | Adriana Hölszky | Johannes Kalitzke | Eun-Ji Anna Lee | Brigitta Muntendorf | Jesper Nordin | Gérard Pesson | Enno Poppe | Mikel Urquiza

Ausführende u. a. Pascal Contet – Akkordeon | Niko Couck – E-Gitarre | Sonja Horlacher – Flöte | Paul Hübner – Euphonium, Flügelhorn, Trompete, Alphorn | Till Künkler – Posaune | Aart Strootmann – E-Gitarre | Malgorzata Walentynowicz – Keyboard | Tabea Zimmermann – Viola | ascolta, Leitung: Johannes Kalitzke | ensemble recherche | Exaudi, Leitung: James Weeks | IRCAM | IEMA Ensemble | L'instant donné | Quatuor Diotima | Trio Catch | WDR Sinfonieorchester Köln, Leitung: Emilio Pomarico | Ein detailliertes Vorprogramm erscheint im Februar 2016

Wittener für Kammer Tage neue Musik

22. – 24. April 2016

Kulturforum Witten Saalbau Witten, Bergerstraße 25, 58452 Witten **Karten** Tel. 02302-581-2441, Fax -2499, tickets@wittenerstage.de
Auskunft Tel. 02302-581-2426/-2486, info@wittenerstage.de, www.wittenerstage.de, www.wdr3.de, www.kulturforum-witten.de **Hotel-**
informationen Stadtmarketing Witten GmbH, Tel. 02302-122-33, Fax -36 **Veranstalter** Kulturforum Witten, Westdeutscher Rundfunk Köln
gefördert vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen · Änderungen vorbehalten



Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Mitglieder
des Landes Nordrhein-Westfalen

