

Sur scène : im aktuellen Musiktheater

Autor(en): **Brotbeck, Roman / Bürger, Angela / Kraut, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 119

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927674>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sur scène

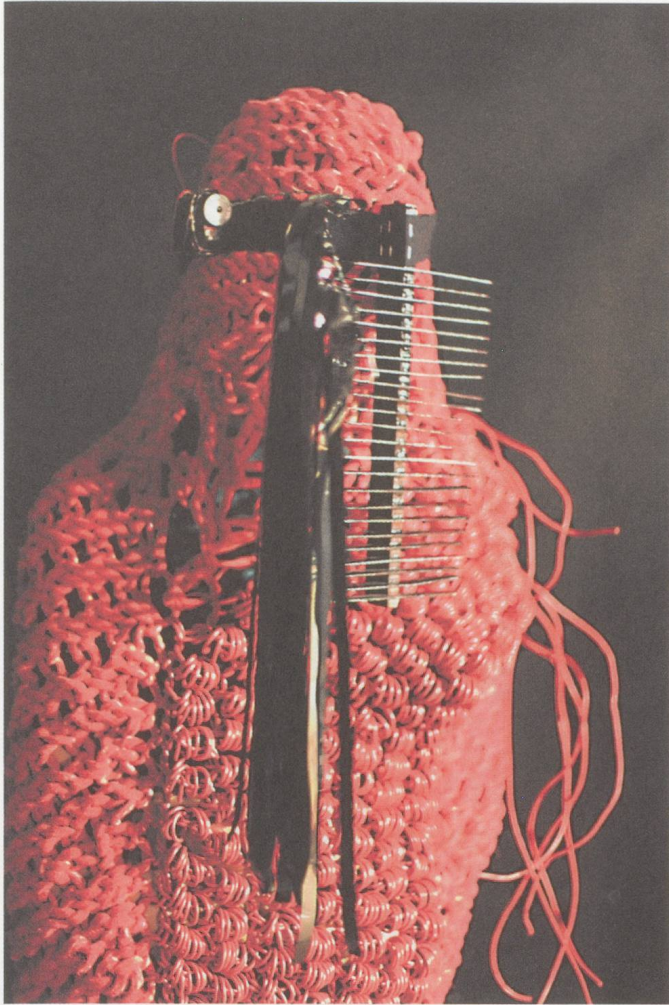
Im aktuellen Musiktheater

Roman Brotbeck, Angela Bürger, Peter Kraut

Das neue Musiktheater jenseits des Opernrepertoires hat sich seit den 1960er Jahren enorm entwickelt. Der Masterstudiengang «Théâtre musical» der Hochschule der Künste Bern blickt auf knapp zehn Jahre Erfahrung zurück. Grund genug, das Genre aus historischer und praktischer Sicht zu betrachten und aktuelle Diskussionslinien zu thematisieren. Im Dezember veranstaltet die HKB in der Berner Dampfzentrale ein Festival mit integriertem Symposium zum Thema, unter anderem mit einer Aufführung von «Europera 2» von John Cage.

Die Bremer Uraufführung von Mauricio Kagels *Sur Scène* 1962 gilt als Geburtsstunde des Théâtre musical bzw. des Instrumentalen Theaters, wie man es bald schon nannte. In den Geschichtsbüchern zur neuen Musik werden Kagel und seine Kollegen Sylvano Bussotti, Vinko Globokar, György Ligeti und Dieter Schnebel diesbezüglich deutlich von den Ikonen der Neuen Musik der 1950er Jahre abgesetzt. Diese Ikonen präsentieren sich auf Fotografien der Zeit meist als junge Herren in Anzügen, die über ihren Partituren brüten wie Geschäftsleute über ihren Bilanzen. Mit ihrer Seriosität und der Suche nach struktureller Einheit und wohl auch einem Stück Reinheit sind sie ins kulturelle Gedächtnis als kopflastige «Darmstädter Serialisten» eingegangen, die für Fortschritt, Komplexität und Eurozentrismus standen. Das ist freilich eine zu einfache Sicht der Dinge, denn schon vor fünfzig Jahren wurde diese angeblich enge serielle Schule von aussen wie auch von innen heraus erweitert. So machten sich viele daran – allen voran Mauricio Kagel –, eigene postserielle Positionen zu definieren. Kagels *Sur Scène* war da etwas Neues und die Nähe zum absurden Theater eines Samuel Beckett oder Eugène Ionesco offensichtlich: Ein Redner kommt auf die Bühne und beginnt in völlig entleerten, akademisch geprägten Worthülsen über die Nachkriegsmusik zu referieren ... Kagel hat damit und in vielen folgenden Arbeiten immer wieder die Rituale der sogenannten ernsten Musik herausgefordert. So suchte er nach sprachlichen Systemen, die scheitern können und sollen, und er wollte auch die gestischen und theatralischen Aspekte einer Interpretation komponierbar machen.

Dieses Einlassen auf die einzelne Geste und der daraus entwickelte theatrale Diskurs machen das Spezifische seines Instrumentalen Theaters aus. Aber bereits vor Kagel hat auch ein «Serialist» wie Karlheinz Stockhausen sein Komponieren ins Szenische erweitert. Auf der Suche nach neuen Parametern untersuchte er zuerst das Geräusch, dann den Raum, bald schon die Phonetik und die Semantik der Sprache, die Bewegung und schliesslich die Szene. Mit *Originale*, 1961 in Köln uraufgeführt, schuf er ein Werk, das Performance, Musiktheater und «authentisches Theater» vereinte und die Grenzen des Genres Musik mehrfach sprengte: Beteiligt als «Originale» und deshalb sich selber auf der Bühne darstellend waren der Schriftsteller Hans G Helms, der Performance-Künstler Nam June Paik, der Pianist David Tudor, der Schlagzeuger Christoph Caskel, die Künstlerin Mary Bauermeister und Stockhausen selbst als Komponist bzw. Dirigent. Dass auch seine Kinder Markus und Christel als «Originale» auftreten mussten, zählt heute wohl zu den eher peinlicheren Aspekten dieses Happenings. Aber *Originale* ist nur eine von vielen Entgrenzungen im ständig ausufernden Feld des neuen Musiktheaters. Man muss auch Cage erwähnen, bei dessen *Music Walk* 1958 in Düsseldorf der Musikschriftsteller Heinz-Klaus Metzger erstmals den Begriff des «Instrumentalen Theaters» verwendet haben will, was später zu einem Urheberrechtsstreit mit Kagel führte. Ebenso kann man zu dieser Vorgeschichte die zahlreichen musiktheatralischen Experimente der zweiten Wiener Schule oder des Neoklassizismus bei Strawinsky zählen und anderes mehr.



Die Bilder zeigen Detailaufnahmen zur Entwicklung von Kostümen, Instrumenten und Ausstattung eines Projektes im Théâtre musical der Hochschule der Künste Bern von 2012/13. Darin thematisiert Raphael Sbrzesny mit seinen Mitstreitern Thorsten Gellings, Julia Hartmann und Leo Hofmann das historische TV-Ballett «Quadrat» von Samuel Beckett.

Die Bilder zeigen Detailaufnahmen zur Entwicklung von Kostümen, Instrumenten und Ausstattung eines Projektes im Théâtre musical der Hochschule der Künste Bern von 2012/13. Darin thematisiert Raphael Sbrzesny mit seinen Mitstreitern Thorsten Gellings, Julia Hartmann und Leo Hofmann das historische TV-Ballett «Quadrat» von Samuel Beckett.

Fotos: J. L. Diehl

In den sechziger und siebziger Jahren ist auch ausserhalb des Théâtre musical vieles in Bewegung: Ausläufer von Fluxus, Performance und Happening aus der bildenden Kunst zeigen ebenso Wirkung wie die enorm aufwendige Oper *Die Soldaten* (UA 1965) von Bernd Alois Zimmermann; dann die 14 Jahre dauernde Direktion der Hamburger Staatsoper unter Leitung von Rolf Liebermann ab 1959 oder zehn Jahre mit Michael Gielen an der Spitze der Frankfurter Oper ab 1975, beides historisch wichtige Spielstätten für innovatives Arbeiten rund um die Oper. Gielen verhalf dem Regietheater und insbesondere Ruth Berghaus zum Durchbruch, und Liebermann lud 1970/71 den grössten Kritiker der Oper als Auftragskomponisten ein: Mauricio Kagel. Die einzige Bedingung war, dass Kagel die Bühne benützen musste. Kagel benennt sein Musiktheater nach dem Ort, wo es stattfand, *Staatstheater*, und er dekonstruiert die Oper in Verhaltensmechanismen und Einzelteile. Hundert teilweise äusserst kurze Aktionen und Szenen folgen aufeinander, wobei die Reihenfolge frei ist. Es ist ein witziges, oft absurdes und wildes Sammelsurium, das Kagel auf die Bühne stellt. Er hat damit die Oper nicht nur dekonstruiert, sondern auch neu definiert. Sehr bald nach *Staatstheater* wenden sich auch andere Komponisten wieder stärker den grossen Formen der Oper zu, so etwa György Ligeti mit seinem Opernpasticcio *Le Grand Macabre* (UA 1978), wo gleichsam

alle Operngattungen zusammengemixt werden, gefolgt vom Beginn von Stockhausens 25 Jahre dauernder Arbeit am *Licht*-Zyklus, in dem Musiktheater in vielen Formen neu definiert wird, und schliesslich ab 1987 von John Cages Beschäftigung mit der europäischen Operngeschichte in den *Europera 1-5*. In wenigen Jahren wurde die Oper als konservativste Gattung, gleichsam das Museum der klassischen Musik, zu einer der progressivsten und innovativsten Gattungen.

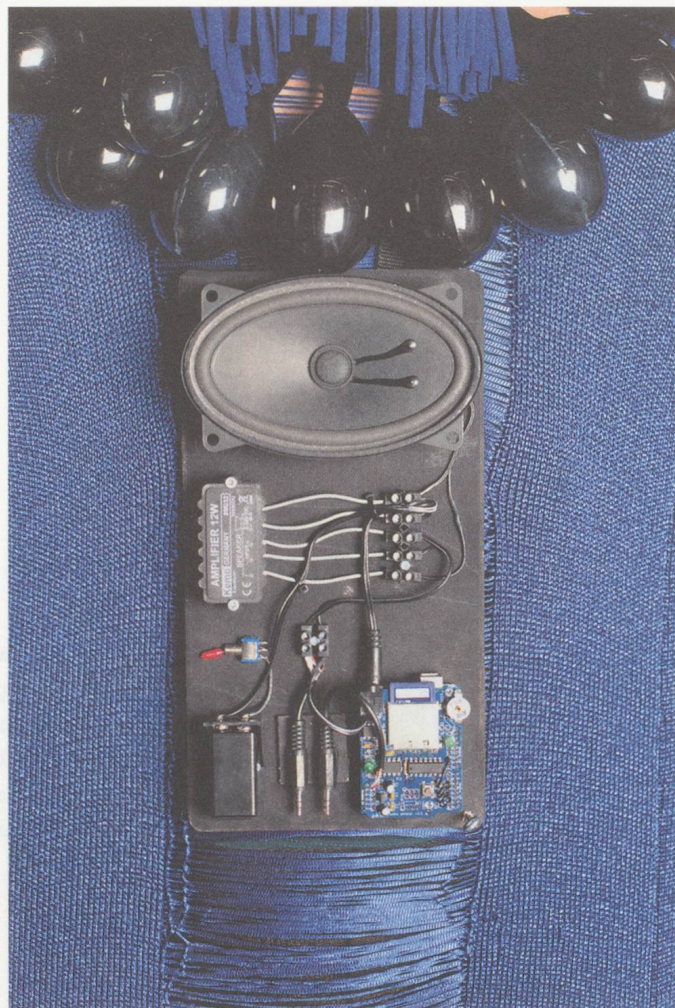
APERGHIS UND DIE FOLGEN

In diesem Musiktheater-Laboratorium, dem natürlich noch viele andere Protagonisten anzurechnen wären (Vinko Globokar, Dieter Schnebel, Heinz Holliger u.a.m.), taucht ab 1970 eine neue Stimme auf: Georges Aperghis (geb. 1945). Mit 18 Jahren kommt er nach Paris, beschäftigt sich autodidaktisch mit Komposition und Malerei und beginnt mit 25 Jahren ein inzwischen monumentales Œuvre zu schaffen, das fast sämtliche Gattungen und Besetzungen umfasst. Prägend war für seine Entwicklung die Arbeit mit Schauspielerinnen und Schauspielern, die er in zunehmend komplexere kompositorische Abläufe einband. Er gründete dazu 1976 ATEM, das Atelier Théâtre et Musique. Das Théâtre musical von Aperghis ist kein dekonstruiertes

Instrumentalspiel, sondern musikalisiertes Theater. Die Spannungen, Fallen und Abgründe, die es hier gibt, sind meistens mit den Mitteln des Sprechtheaters umgesetzt.

Für den Start des Studienganges Théâtre musical an der Hochschule der Künste Bern war es ein Glücksfall, dass Aperghis bereit war, ab 2004 dort zu unterrichten und die Klasse mit anderen Dozierenden zusammen zu übernehmen. Sein Unterricht hatte allerdings oft mehr mit Schamanismus als mit dem Bologna-Programm zu tun. Mit wenigen «Handgriffen», mit einem Flüstern ins Ohr oder einer kleinen Umstellung eines Requisites konnte er faszinierende Theatersituationen herbeizaubern (Interessant waren auch die Kommentare des Publikums: Bei Kagel hörte man oft die Bemerkung, dass Musikstudierende gut Theater spielen können. Bei Aperghis dagegen wurde oft gesagt, dass das Theaterspielen halt doch um einiges schwieriger sei als bloss eine komplexe Partitur zu interpretieren). Solch grenzüberschreitende Arbeit konnte in Bern auf eine lange Tradition bauen, da der Komponist und Pädagoge Urs Peter Schneider am dortigen Konservatorium während vieler Jahre das *Ensemble fächerübergreifend* geleitet hatte, wo interdisziplinäres Agieren geübt und erprobt wurde. Auch am ehemaligen Konservatorium Biel hatte der Pianist Pierre Sublet das Repertoire des Théâtre musical erfolgreich unterrichtet. Aber das waren Zusatzangebote und keine eigentlichen Studiengänge. Aperghis konnte also auf entsprechende Erfahrungen aufbauen und schnell hohe künstlerische Ansprüche durchsetzen. Man lernte, den Regeln des Theaters zu gehorchen, zum Beispiel schwierigste Partituren mit selbstreferenziellen Wortspielen auswendig zu lernen und virtuos zu sprechen oder zu spielen. Dabei bildeten die Werke von Aperghis den inneren Kern jenes Repertoires, an dem sich die Studierenden schulten. Mit *Zeugen* (2008), einem Spectacle musical mit Texten von Robert Walser und sieben Handpuppen von Paul Klee für Stimme, Puppenspieler und fünf Instrumente, nutzte Aperghis die Möglichkeiten, welche das Gesamtangebot der Berner Hochschule der Künste ihm bot: Der Fachbereich Konservierung und Restaurierung bildete die Klee-Puppen nach, der Fachbereich Gestaltung und Kunst baute das Puppentheater und das Bühnenbild, der Fachbereich Musik stellte die Musiker zur Verfügung und betreute die Gesamtproduktion, die dann in Witten uraufgeführt und später am Stadttheater Bern, am Warschauer Herbst und an der Biennale Venedig gezeigt wurde.

Seit dem Weggang von Aperghis hat sich der Studiengang Théâtre musical nochmals geöffnet und unter der Leitung von Xavier Dayer viele neue Entwicklungen einbezogen, unter anderem durch Gastdozierende wie Matthias Rebstock, Manos Tsangaris, Helmut Dehring und viele andere. Die heutigen Studierenden sind umfassende Musikperformer geworden, die nur noch graduelle Unterschiede zwischen Interpretieren, Komponieren, Performen und Improvisieren machen. Auch die Grenzen zu verwandten Künsten und Medien sind heute eingebrochen, und es gibt entsprechend viele Verbindungen zwischen den Studiengängen Musik und Medienkunst, Fine Arts und Théâtre musical. Es entsteht zudem der Wunsch nach Reflexion und nach historischer Verankerung, und so gewinnt



die Forschung an Bedeutung. Nach einem Projekt zur Notation komplexer Handbewegungen von Angela Bürger wird beispielsweise der Komponist und Regisseur Leo Dick, selber Abgänger dieses Studienganges, in der 2011 eröffneten Graduate School of the Arts in Bern eine Dissertation zum Thema «Sprechereignisse und Sprechhandlungen im Composed Theatre des 21. Jahrhunderts» schreiben. Weitere Forschungsprojekte sind geplant.

MUSIKALISCHES BEWUSSTSEIN IM KÖRPER

Szenenwechsel: An der Burg Biel, Bieler Standort der Hochschule der Künste Bern, hat sich das Théâtre musical zusammen mit «Musik und Bewegung» und dem «Schweizer Opernstudio» seit September 2011 einquartiert. Dort steht neun Jahre nach Gründung der Ausbildung erstmals eine komfortable musikszenische Infrastruktur zur Verfügung. Die Studierenden der Oper begegnen den Rhythmikerinnen und den etwas «schrägen» Théâtre-musical-Studierenden in Kursen und Konzerten. Oft inspirieren deren Materialien und Konzepte die etwas traditioneller ausgerichteten Studiengänge und umgekehrt. Schräg sind die Théâtre-musical-Studierenden

nicht nur wegen ihrer unüblichen Musikobjekte, die oft genug aus der Alltagswelt stammen. Ungewohnt ist die veränderte Betrachtungsweise des Musikmachens unter neuen Vorzeichen. Die Studierenden werden während ihrer zweijährigen Masterausbildung nach einer intensiven Phase der Infragestellung von musikalischen Routinen zu einem gesteigerten Bewusstsein von Musik, Sprache, Körper, Raum und visuellem Klangdenken gebracht. Stimme und Ausdruck sind in Texten gefordert, komplexe Bewegungen werden choreographiert, subtile Lichtstimmungen gestaltet und anderes mehr. Trotz allem verortet sich ein Musiker, eine Musikerin im Théâtre musical immer primär in der Musik. Arbeiteten Komponisten und Interpretinnen ursprünglich an denselben szenischen Fragestellungen, so entwickelten sich die Teilnehmenden in den letzten Jahren immer mehr zu Konzeptkünstlern, die ihre musikalischen Programme historisch-reflexiv gestalten. Der Abschlussjahrgang 2012 präsentierte etwa ein musikalisches «Re-Enactment» von Samuel Becketts experimentellem TV-Ballett *Quadrat* von 1980 als Weiterentwicklung der historischen Avantgarde (Raphael Sbrzesny), einen von symbolischen Handlungen durchdrungenen Theaterabend mit dem Titel *Schleier* des ägyptischen Studenten Wael Sami Elkholy, ein Solo-Programm mit Klassikern des Genres (Vinko Globokar, Georges Aperghis und anderen mehr) von Panagiotis Iliopoulos oder einen Abend rund um Morton Feldman von Bettina Berger mit dem Ensemble Interface.

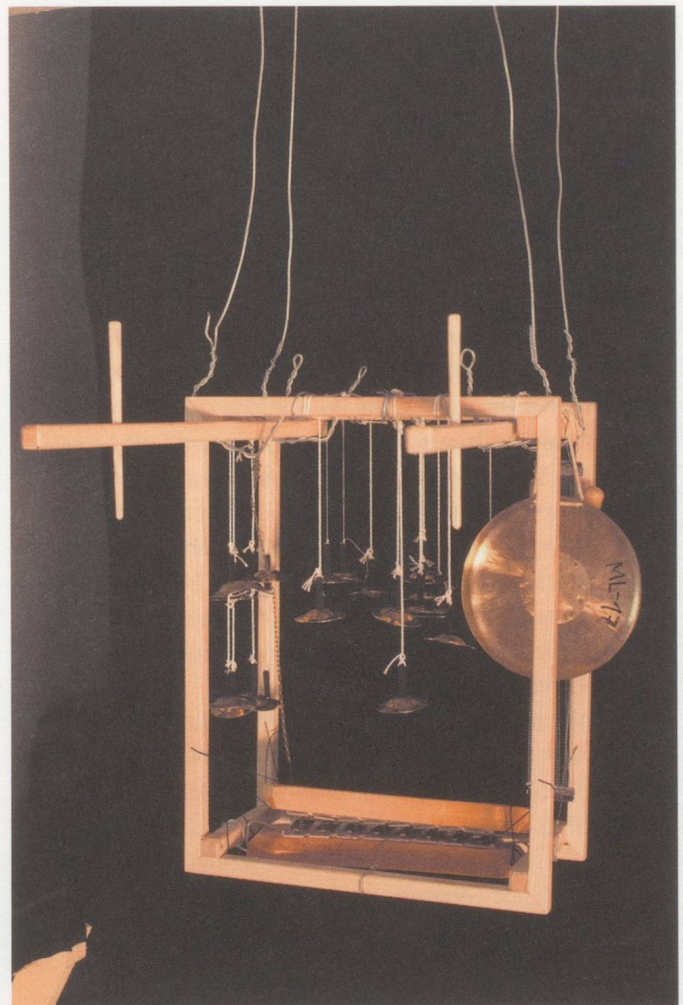
Je nach Neigung und Begabung werden in der Ausbildung die kompositorischen und die musiktheatralischen Kompetenzen gefördert. So stehen die Komponistinnen etwa bei ihren Kollegen interpretierend auf der Bühne und erleben mit Haut und Haar, was es heisst, einen Text rhythmisch zu gestalten, radikalen Körpereinsatz zu liefern oder minimale Veränderungen über lange Dauer zu dramatisieren und dabei alle Parameter im Auge zu behalten – Musik, Geräusch, Körperhaltung, Bewegung, Licht, Raum. In solchen Projekten wird gleichzeitig ein Höchstmass an Individualität, kammermusikalischer Konzentration und (theatralischer) Teamfähigkeit gefordert. Diese Konstellation ist ein Spezifikum im Théâtre musical: Die «Musikalität» der Stücke wird durch theatralische Handlungen ständig aus dem Gleichgewicht und auf anderer Ebene wieder ins Lot gebracht.

Nicht nur das Musikmachen verändert sich während der Ausbildung, sondern auch der reflexive Blick auf das «Wie» und «Warum» von Bühnenpräsenz. Viele Stücke sind in enger Nachbarschaft zur zeitgenössischen Performance oder zum herkömmlichen Musiktheater angesiedelt. Von ersterer unterscheiden sie sich durch die weiterhin bestehende Konzertsituation, den zeitlich organisierten Ablauf wie in einem Theaterstück und die stark betonte visuelle Komponente. Vom üblichen Musiktheater grenzt sich das Théâtre musical durch die augenscheinliche Absenz von Narration, Libretto und Figuren ab. Das Théâtre musical untersucht oft Situationen, Zustände, Abläufe und Emotionen, die schwebend, irritierend oder eruptiv in der Musik aufscheinen. In einer theatralischen Grundhaltung folgen die Musikerinnen einem zusätzlichen inneren Film, der ihr Musikmachen verändert. Das Musikinstru-

ment kann verlassen werden, das Musizieren im Körper mit Wissen um den Raum bleibt. Diese Möglichkeit, eine musikalische Botschaft dem Publikum auch ohne Instrument zu vermitteln, ist ein wichtiger Gewinn für die Studierenden. Sie erlangen durch die duale Praxis von Musik und Szene eine Authentizität und Schlichtheit auf der Bühne, die ein eigenes szenisches Genre begründet. Fernab von psychologisierten Figuren oder narrativen Strängen erzeugen sie Öffnungen, Verletzungen, Überraschungen und differenzierte emotionale Ausdrucksweisen. Dass dabei die Begriffe «Interpret» oder «Autorin» kaum mehr auseinander zu halten sind, ist nur ein, aber ein wichtiger Lerneffekt für die Studierenden.

DISKURSLINIEN IN UND NEBEN DEN INSTITUTIONEN

Szenenwechsel: Mai 2012 – Die Münchener Biennale für neues Musiktheater, gegründet 1988 von Hans Werner Henze als Opernfestival, findet zum 13. Mal statt. Leiter ist seit 1996 der Jurist, Komponist und Dirigent Peter Ruzicka. *Der ferne Klang*, so der Titel der diesjährigen Ausgabe, bietet drei aufwendige Uraufführungen, zeigt acht kurze, sogenannte «Kernsätze im musiktheatralen Vorfeld» von Nachwuchstalenten, bietet ein





üppiges Rahmenprogramm an Konzerten und Events und auch ein Symposium zum Thema. Hier wird verhandelt, was aktuell zwischen Opernhaus und akustischer Landschaftsintervention, zwischen auktorialem Musikverständnis und partizipativer Musikpraxis verstanden wird. All das kann man heute problemlos unter dem Begriff «neues Musiktheater» fassen. Zwei Tendenzen innerhalb dieses Komplexes werden dabei besonders intensiv diskutiert: neue Orte und neue Vermittlungsformen. Doch vorerst erhitze ein Artikel von Reinhard Brembeck, Kritiker der *Süddeutschen Zeitung*, die Gemüter: *Spannung schadet nicht. Wie dramatisch muss die Oper sein?* (*Süddeutsche Zeitung*, 3. Mai 2012). Ruzicka favorisiere ein «rigid experimentelles Opernideal» mit Wurzeln in der Klassik-Avantgarde, so Brembeck, und die jungen Komponistinnen und Komponisten, die er dafür auswähle, kreierten regelmässig langweilige, «oratorienhafte» Aufführungen, also quasi autonome Musik mit szenischer Beilage. Solche Produktionen landeten dann nicht nur «an der Grenze zum Ödland», sondern «oft genug jenseits davon». Die Autonomie der Musik sei im Musiktheater eben nicht einforderbar, und deshalb wünscht sich Brembeck Musik, die nicht zwingend gut, sondern vielmehr theatertauglich sein müsse. Peter Ruzicka entgegnet im Eröffnungsreferat zum Symposium, dass «Entgrenzung» der eigentliche Trend der letzten Jahre sei und es dumm wäre, von der Musik in erster Linie Bühnentauglichkeit zu verlangen.

In diesen zwei Positionen und an der Biennale selbst wird schnell deutlich: Es wimmelt von Vorurteilen, unterschiedlichsten Traditionsbezügen und widersprüchlichen Forderungen. Die Situation ist einigermaßen unübersichtlich. Einig ist man sich mehr oder weniger in der Feststellung, dass die üblichen Hör- und Sehgewohnheiten aus dem Konzertsaal an Bedeutung verloren haben, dass sich Oper und Theater tatsächlich enorm entgrenzt und in verschiedenste Nachbarschaften eingebracht haben – inhaltlich, örtlich, sozial – und

dass neue, verbindliche Rituale im Umgang mit inszenierter Musik noch fehlen. Im neuen Musiktheater wird Musik theatra- lisiert und Theater musikalisiert, und je nach Herkunft wird man damit verschiedene Perspektiven und Schlagseiten entwickeln. Wenn man aus der Operngeschichte heraus und in traditionellen Bühnensituationen neues Musiktheater realisiert, dann läuft man Gefahr, letztlich transformierte Opernphantasien von Komponisten und ein traditionelles Bildungspublikum zu bedienen. Wogegen beispielsweise ein Komponist wie Daniel Ott oder ein Ensemble wie die Neuen Vocalsolisten Stuttgart mitunter auch ganz andere Wege gehen: Sie verlassen bewusst die herkömmlichen Produktionsstätten und inszenieren Musik auch in der Landschaft, auf Marktplätzen, in Gefängnissen oder privaten Firmensitzen. Dahinter steht die Motivation, so Christine Fischer, Leiterin der Neuen Vocalsolisten, «neue Musik mehr im Zentrum gesellschaftlicher Aufmerksamkeit zu verankern» (Zitat Programmheft zum Symposium). Die Musik geht also zu den Menschen, nicht umgekehrt. Dazwischen wäre eine Position, wie sie kürzlich Ruedi Häusermann im Schauspielhaus Zürich gezeigt hat: In vier Gruppen wurde man durch Werkstätten und Katakomben des Schiffbaus geführt, wo man Darstellerinnen und Darsteller als «Handwerker» beobachten konnte. Eine weitere Variante wählen Jan Dvořák und Thomas Fiedler vom Hamburger Kommando Himmelfahrt: Sie verorten ihre Produktionen oft in einem popkulturellen Setting, das auch Elemente und Techniken der Unterhaltungsindustrie aufnimmt. Sie arbeiten dabei aber nicht mit Opernsängerinnen und -sängern, denn: «Die klassisch ausgebildete Kunststimme ist das grösste Hindernis, um die Oper zeitgemäss zu machen», so Jan Dvořák am Symposium in München. Deren Gestus transportiere so viel Geschichte, dass man damit Klischees und vorgefasste Erwartungen kaum umgehen könne. Die vier Haltungen zeigen: Neues Musiktheater bzw. Théâtre musical

ist heute ganz vieles, es steht für und gegen zahlreiche Traditionsbezüge. Wenn man Theater minimal definieren kann als: «A verkörpert B, während C zuschaut», so kann man behaupten: Kommt dabei der Musik eine prägende Rolle zu, dann sind wir schon im neuen Musiktheater. Je nach Sozialisation und Fokus verbindet man damit auch ganz unterschiedliche emanzipatorische Ansprüche.

Eine konkrete Schwierigkeit, die fast allen Spielformen des Musiktheaters eigen ist, liegt in seiner Multidisziplinarität und hohen Arbeitsteilung begründet. Musik, Bühne bzw. Environment, Licht, Kostüm, Ausstattung, Live-Elektronik, Choreographie und weitere Felder müssen kompetent bespielt und integriert werden. Ein Opernbetrieb ist dazu prinzipiell in der Lage, doch die administrativ-logistische Schwerkraft eines grossen Hauses mit seinem wechselnden Spielplan verhindert oft genug gerade dasjenige Experiment, für das man als Intendant vielleicht gerne stehen möchte. Die Biennale München steckt in diesem durchaus produktiven Dilemma, wenn zwar Entgrenzung gesucht wird, man sich aber mehr oder weniger an traditionelle Bühnen und Aufführungsorte hält. Aus diesem Grund finden viele neue Entwicklungen des Musiktheaters jenseits der grossen Häuser statt. Das hat natürlich nicht nur technisch-administrative Gründe, sondern ist durchaus

als Institutionskritik zu verstehen und/oder als Entgrenzung in einem weiter gefassten ästhetischen Sinne. Mit dieser örtlichen Verschiebung gerät das neue Musiktheater aber unter neuen Zugzwang: An alternativen Orten muss es sich unter Umständen mit schwierigen Publikumsbedingungen oder gegen eine laute Unterhaltungs- und Eventkultur behaupten, wird unter Umständen sogar selbst unfreiwillig Teil davon. Ein entsprechendes, gross angelegtes Experiment wird man beispielsweise 2013 erleben können, wenn das Stadttheater Bern Morton Feldmans Oper *Neither* in der Berner Reitschule realisieren wird. Man braucht nicht hellseherisch zu sein, um jetzt schon zu sagen: Feldman im autonomen Jugendzentrum ist nicht dasselbe wie auf der Guckkastenbühne des Stadttheaters. Auch das ist eine Einsicht, die das neue Musiktheater vermitteln kann.

Die Hochschule der Künste Bern veranstaltet vom 13. bis 15. Dezember unter dem Titel *Das Theater um die Muhsiiik* zahlreiche Produktionen zum aktuellen Musiktheater. Als Partner dabei sind die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM Bern), die Association Suisse Théâtre Musical (ASTM), die Dampfzentrale Bern sowie der Komponist Manos Tsangaris und Studierende der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden. Neben John Cages *Europæra 2* werden Uraufführungen, Repertoirestücke, ein wissenschaftliches Symposium und ein Podiumsgespräch stattfinden.

