

Eine Vitaminspritze fürs Musiktheater : die Münchener Biennale 2016

Autor(en): **Brotbeck, Roman / Ott, Daniel / Tsangaris, Manos**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 133

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927504>

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.

Eine Vitaminspritze fürs Musiktheater

Die Münchener Biennale 2016

Roman Brotbeck im Gespräch mit Daniel Ott und Manos Tsangaris

2016 übernehmen Daniel Ott und Manos Tsangaris die traditionsreiche Münchener Biennale für neues Musiktheater mit einem radikal neuen Konzept. Anstelle von Kompositions- und Produktionsaufträgen wurden neue musiktheatralische Formen über drei Jahre auf eigenen Plattformen in München und Bern entwickelt.

1988 begründete Hans Werner Henze im Auftrag der Stadt München die Biennale für neues Musiktheater. Es war damals das erste Festival dieser Art. Henze verfolgte zwei Ziele: Einerseits wurde die jüngste Generation eingeladen, sich mit der Gattung Oper auseinanderzusetzen, andererseits sollten dem Opernbetrieb, der sich im Zeitalter des Regietheaters fast nur noch mit der Aufarbeitung und Neuinterpretation seines eigenen Repertoires beschäftigte, neue Werke zugeführt werden. Während sich Henze noch stark an der Literaturoper orientierte und mit qualitativ hochstehenden literarischen Vorlagen die Gattung Oper erneuern wollte, interessierte sich Henzes Nachfolger, Peter Ruzicka, für die nicht-narrative Oper. Kompositorische Komplexität und Abstraktheit in der Avantgarde-Tradition wurde hochgehalten und kontrapunktisch-polyphone Überlagerungen der theatralischen Mittel bevorzugt.

2016 zeichnen erstmals Daniel Ott und Manos Tsangaris verantwortlich für die Biennale. Schon ihre Berufung im Jahre 2012 durch die Stadt München war ein Signal, denn beide Komponisten haben sich zwar schwerpunktmässig mit Musiktheater auseinandergesetzt, aber keines ihrer Werke kann man als Oper bezeichnen. Und ungewöhnlich war auch das weitere Vorgehen der beiden neuen Leiter: Statt sich selbst in Szene zu setzen oder – wie das normalerweise Kuratoren machen – von Festival zu Festival zu reisen, um den angesagten Trends nachzuhasten und ebenso unbekannte wie grosse Talente zu entdecken, entwarfen die beiden ein völlig neues Konzept, das sehr stark von Forschung und Entwicklung geprägt ist: Keine Suche nach Meisterwerken, Meisterkomponisten und sicheren Werten; vor allem sollten die eingeübten Produktionsprozesse der Oper umgangen werden; also nicht mehr diese Aneinander-

reihung von Librettist, Komponist, Partitur, Verlag, Dramaturgie und je ein – meist unabhängig voneinander agierendes – musikalisches und szenisches Produktionsteam. Um die Produktionsmaschinerie Oper auszuhebeln und eine neue Kreativität zu ermöglichen, begründeten Ott und Tsangaris sogenannte Plattformen an verschiedenen Orten der Welt. Junge Kulturschaffende aus unterschiedlichsten Disziplinen (Schriftsteller, Regisseurinnen, Komponistinnen, Multimedia-, Video- und Bildkünstler, Dramaturgen etc.) wurden von einem gross besetzten Kuratorium ausgewählt und eingeladen, sich während der Plattformen auszutauschen, Zusammenarbeitsformen zu prüfen und Projekte zu entwickeln. Inhaltlicher und formaler Anstoss war das dem Film entlehnte Thema *Original mit Untertiteln*, das sich im weitesten Sinne auf Übersetzungsprozesse, Vielsprachigkeit und Umdeutungen in andere Sparten bezieht. Aus den Entwürfen der Plattformen von München und Bern heraus wurde über drei Jahre hinweg ein Grossteil der Biennale-Projekte 2016 geschaffen. Inzwischen gibt es in Vorbereitung der Biennale 2018 Plattformen in China und Lateinamerika.

Die Biennale 2016 ist ein gewagtes Experiment, es verzichtet auf Effizienz, nimmt das Risiko des Scheiterns nicht nur in Kauf, sondern versteht Scheitern als zwingenden Teil jeder künstlerischen Arbeit. Vieles ist also neu bei der Biennale 2016, nur zwei Dogmen wurden weitergeführt: Die Biennale ist ein Uraufführungsfestival, und die Biennale ist ein Podium für die jüngste Generation der Musik- und Theaterschaffenden.

Roman Brotbeck hat mit Daniel Ott und Manuel Tsangaris gesprochen.¹

Roman Brotbeck (RB): Vor 28 Jahren hat Hans Werner Henze die Biennale München ins Leben gerufen. Was würde er wohl zur Biennale 2016 sagen?

Manos Tsangaris (MT): Das ist natürlich ausgesprochen spekulativ – klar, so ist die Frage auch gemeint. «Was hätte wer gedacht?», setzt aber ein Profil voraus, das der jeweiligen Person nicht unbedingt gerecht wird. Sicher, Henzes Arbeit und die Produktionen der Anfangsjahre der Biennale waren stark am Opernidiom orientiert. Aber als aufmerksamer, diskursiv denkender und historisch bezogener Künstler hätte es Henze sicherlich genau so gesehen wie wir, nämlich dass der Musiktheaterbegriff sich 2016 erweitert hat und dass man das eine nach wie vor tun muss und das andere nicht lassen darf.

Daniel Ott (DO): Auf einer allgemeineren Ebene kann man sagen, dass sich Henze sicher darüber gefreut hätte, dass die Biennale heute weiter existiert. Dies ist in einer Zeit knapper Ressourcen, wo verschiedene Städte Festivals abschaffen oder fusionieren, keine Selbstverständlichkeit. Natürlich ist mein Musiktheaterbegriff nicht deckungsgleich mit jenem Henzes, aber als Organisator war für mich das, was Henze in Montepulciano² unternommen hatte, schon bei meinem ersten Festival in Rümelingen³ eine wichtige Inspirationsquelle; also sein Mut, neue Musik in einem Dorf und mit Laienmusikern zu machen. Von daher sehe ich schon eine Verbindung – bei aller Distanz. In gewisser Weise waren für Henze wie für mich die Erfahrungen von Montepulciano bzw. Rümelingen die Vorläufer für die Münchener Biennale.

RB: Das instrumentale Theater oder wie immer man es bezeichnen will – experimentelles Musiktheater, théâtre musical – war lange Zeit an einzelne Namen geknüpft, z.B. Mauricio Kagel und Dieter Schnebel in Deutschland, Jürg Wyttenbach in der Schweiz oder Georges Aperghis in Frankreich; und heute schießen neue Musiktheaterformen wie Pilze aus dem Boden, fast überall und mit Nachdruck.

MT: Das ist für uns ein ausgesprochen aufregendes und wunderbares Phänomen. Denn wir beide gehören quasi zur zweiten Generation, Daniel hat bei Schnebel und ich habe bei Kagel studiert. Daneben war rundherum nur wenig. Hans Wüthrich hat relativ früh und sehr dezidiert in Richtung Musiktheater gearbeitet...

DO: ... auch Jani Christou...

MT: ... Jani Christou – das sind dann schon sehr spezielle Ecken. Tatsächlich war das experimentelle Musiktheater konzentriert auf bestimmte Personen. Und plötzlich gehen Komponisten, die um die dreissig sind, mit bestimmten Materialien, Sujets, Vorgehensweisen und Ambitionen so um, als seien sie gerade erst gefunden worden! Das ist unheimlich gut. Die Zeit hat uns einfach eingeholt – um Himmels willen! Was sollen wir denn mit der ganzen Werkzeugkiste des Komponierens, mit der ganzen Grammatik und den Analysemöglichkeiten anfangen, wenn wir dies alles nicht auch auf unser konkretes Leben anwenden können? Kunst im weitesten Sinne hat immer auf

die lebensweltlichen Umstände reagiert. Wenn also heute die jungen Menschen in komplexen medialen Verhältnissen leben – und zwar durchgehend alle –, dann ist es naheliegend, dass sie sofort damit umgehen und daraus Kunst machen!

DO: Diese Generation kennt keine Berührungängste und sie fühlt sich keinem Kanon verpflichtet. Sie muss nicht immer die ganze Geschichte aufarbeiten und sich gegen etwas stellen, sondern man erfreut sich der digitalen Mittel oder der Mittel des Musiktheaters, man nutzt sie, wenn man sie brauchen kann, und arbeitet damit ohne historische Vorbelastungen. Und genau das bringt das Musiktheater weiter.

MT: Ich muss Dir da ein wenig widersprechen. Jene Leute, mit denen ich Kontakt habe, denken bisweilen durchaus auch sehr kontrovers. Die jüngere Generation ist bestimmt keine, die alles einfach so hinnehmen würde.

RB: Könnte man also sagen, dass es gerade diese «klassische» und «traditionelle» Neue Musik mit ihrem akademischen Hintergrund ist, wogegen die junge Generation ankämpft?

MT: Junge Leute haben heute einen extrem diversifizierten Bildungshintergrund. Da ist die klassische Komponente der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts durchaus präsent, nur eben nicht in einer solchen Ausschliesslichkeit und Isolierung. In Wirklichkeit gab es diese Isolierung schon in unserer Generation nicht mehr. Denn die erste Generation, die nicht gegen etwas war – im Sinne des ödipalen Killens –, das war unsere! Um von mir selbst zu sprechen: Ich hatte nach meinem Studium bei Mauricio Kagel einfach keine Lust mehr, etwas zu dekomponieren. Deshalb gab es bei mir am Anfang auch diese ganz kleinen Formate; es wurden Dinge gebaut, ohne zuvor alles zertrümmern zu müssen, in einer Art Ja-Disziplin also, im Gegensatz zur Nein-Disziplin.

DO: Man kann sogar sagen, dass es unsere Generation einfacher hatte, weil sowieso schon alles «zertrümmert» war! Was die heutige junge Generation allerdings von unserer unterscheidet, ist tatsächlich diese hohe Diversifizierung. Während wir noch stark in Sparten dachten, also dieser macht elektronische Musik, jener Musiktheater etc. und alles ein bisschen getrennt blieb, interessieren diese Spartendefinitionen heute gar nicht mehr. Auch in den Kompositionsklassen wollen die Studierenden einfach alles einmal gemacht haben. Unsere grosse Aufgabe ist es nun, ein Publikum zu finden, das jene Offenheit mitbringt, die bei den Protagonisten schon längst vorhanden ist.

MT: Ich bin da guten Mutes. Die Biennale München kann eine solche Vitaminspritze gut gebrauchen, und selbstverständlich nicht nur die Biennale, sondern die Gesellschaft als Ganzes.

RB: Seit 1988 herrscht bei der Biennale München das Dogma, nur Uraufführungen zu präsentieren. Ist das in einem Zeitalter, in dem Nachhaltigkeit überall handlungsbestimmend wird, überhaupt noch vertretbar?

DO: Dieses Problems waren wir uns bewusst. Deshalb suchten



Das Gewinnerprojekt der Berner Plattform: «The Navidsen Records» von Till Wyler von Ballmoos und Team. Foto: Peter Kraut

wir nach zahlreichen Partnern für Koproduktionen. Alle Produktionen werden viermal in München und mindestens viermal anderswo gespielt. Nur so lässt sich ein Uraufführungsfestival rechtfertigen.

MT: Trotzdem, auch wenn wir da gut aufgestellt sind, gibt es tatsächlich ein grundsätzliches Problem. Wir leben in einer Uraufführungsgesellschaft im Sinne eines Uraufführungsmythos, der fetischisiert wird. Alles muss möglichst einmalig sein – the artist ist present! – und damit wird eine ganz bestimmte Aura der Partizipation geschaffen. Sobald das entfällt, geht die Erotik des Dabeiseins verloren. Darüber müssen wir diskutieren, und vielleicht werden wir auch dieses Dogma des Uraufführungsfetischs über Bord werfen und bestimmte Werke, die wir für besonders zentral halten, wieder einmal aufführen.

DO: So wie wir schon in diesem Jahr gegen das Dogma der jungen Generation in einem Falle verstossen haben und dem 70 Jahre alten Georges Aperghis – Pionier des experimentellen Musiktheaters in Frankreich – einen Auftrag erteilten!

RB: Nicht nur die Nachhaltigkeit eines Festivals ist heute ein Thema, sondern immer häufiger auch die Vorhaltigkeit, d. h. die Vorbereitung und der Vorlauf. Hier hat die Biennale mit den Plattformen eine völlig neue Form der Produktion und der Vorhaltigkeit entwickelt. Könnten Sie an einem konkreten Beispiel beschreiben, wie sich aus der Plattform eine Produktion generiert hat?

DO: Als Beispiel nehme ich *Mnemo/Scene: Echos*⁴, ein Stück über Erinnerung. Das hatte während der Plattform eine interessante Vorgeschichte: Drei Schriftstellerinnen und Schriftsteller unterschiedlicher Muttersprache hatten sich da gefunden; uns Mentoren im Hintergrund hat das sehr gefreut, weil sich für einmal die Sparten nicht komplementär ergänzten, also eine Komponistin, ein Bühnenbildner, ein Schriftsteller zusammenfanden, sondern drei Schriftsteller, die gesagt haben, unsere Sprache ist die Musik. Innerhalb der ersten Woche entwickelte sich die Zusammenarbeit sehr schön, doch dann gab es einen Knall, weil sich herausstellte, dass die drei sehr unterschiedliche Vorstellungen hatten, wie sie das Projekt verwirklichen wollten. Eine der drei, nämlich die französische Schriftstellerin und Regisseurin Pauline Beaulieu, hat die Zügel dann in die Hand genommen und neue Mitstreiterinnen und Mitstreiter auf der Plattform gesucht. Sie konnte den argentinischen Kollegen Ariel Farace dafür gewinnen, ihr einen Text über das Erinnern zu schreiben. Von der Schweizer Komponistin Stephanie Haensler, die ihr während der Plattform viel über ihre Schumann-Erinnerungen erzählte, wünschte sie sich ein Stück, das sich derart auf Schumann beziehe, dass sie als Nichtmusikerin diese Schumann-Erinnerungen heraushören könne. Und schliesslich bat sie die Münchner Videokünstlerin Yvonne Leinfelder, die Texte von Ariel Farace zu visualisieren. Das ist ein Beispiel, bei dem eine Person das Heft in die Hand genommen hat. Die vier Künstler haben nun in den letzten zwei

Jahren über alle geografischen Distanzen hinweg eng zusammengearbeitet und ein Stationendrama für die Münchener Biennale 2016 erarbeitet.

MT: Vielleicht kann ich da noch ergänzen, dass wir während der Plattformen auch viele Inputs in Form von Referaten zum Thema *Original mit Untertiteln* geboten haben, und Gäste wie Mentoren brachten sich aktiv ein. Am ersten Wochenende setzten wir uns vor allem mit dem Thema auseinander. Anschliessend lernten sich die 25 jungen Künstlerinnen und Künstler mit Hilfe eines ziemlich elaborierten und auch komplizierten Systems kennen. Natürlich gab es da auch Krisen, denn die Teilnehmer wussten anfänglich nicht, wie sie sich gegenseitig inspirieren und miteinander fruchtbar arbeiten sollten. Aber nachdem sich das alles ein bisschen zurecht gerüttelt hatte, entstanden tatsächlich aus der ersten Plattform heraus sieben Projekte, die nun hoffentlich an der Biennale frischen und nährstoffreichen Wein aus neuen Schläuchen einschenken.

RB: *Mir ist aufgefallen, dass sich das Thema der Biennale «Original mit Untertiteln» nicht von selbst erschliesst und Sie immer wieder gezwungen sind, es zu erklären. Wurde dieses Thema schon früh festgelegt?*

MT: Ja, das war sehr früh! Tatsächlich wirkt es in der heutigen Zeit schon fast etwas konventionell, sich für ein Festivalmotto zu entscheiden. Gut möglich, dass wir das nicht bei jeder Ausgabe gleich handhaben, aber diesmal hat es uns geholfen.

Daniel und ich haben gleich bei unserem ersten Treffen innerhalb von 20 Minuten eine Liste mit Stichworten zusammengestellt. *Original mit Untertiteln* war einer der ersten Vor-

schläge. Ich finde ein paar Aspekte daran wirklich gut. Das Thema wirkt ein bisschen fremd, und Fremdheit tut uns immer gut, weil die Differenzen Energien freisetzen. Zudem zeigt sich schon beim zweiten Hinschauen, wie direkt dieses Thema mit allen Fragen des Musiktheaters zusammenhängt. Was ist ein Original? Welche Formen der Übersetzung gibt es? Welche Vielsprachigkeiten gibt es? Und gibt es Gesetzmässigkeiten, vielleicht sogar eine Grammatik der Vielsprachigkeit?

DO: *Welche Übertitel gibt es? Welche Untertitel? Es hätte ja genauso gut auch «OmÜ» heissen können, weil in der Oper ja übertitelt wird. Was mir als Schweizer zudem aufgefallen ist: Ich habe in meiner Jugend fast nur OmU-Filme gesehen, in Deutschland ist das Sache der Programmkinos; es ist also die Ausnahme, wenn ein Film nicht synchronisiert wird. Wir haben bei diesem Thema die Vielfalt und Vieldeutigkeit, auch die Aktualität für eine multikulturelle Gesellschaft erkannt. So haben wir uns also mit diesem Thema in die erste Plattform hineinbegeben. Wäre da keine Resonanz gekommen, hätten wir schleunigst nach einem andern Motto gesucht. Aber es kam anders: Alle wurden von dem Thema gepackt. So sind nun die sieben aus der Plattform hervorgegangenen Produktionen unterschiedliche Auseinandersetzungen mit einem Original. Die Eröffnungspremiere *Sweat of the Sun*⁵ zum Beispiel ist eine Auseinandersetzung mit den Tagebüchern, die Werner Herzog bei den Dreharbeiten zum Film *Fitzcarraldo* verfasst hat. Was ist da das Original? Ist es der Amazonas? Ist es der Film? Sind die Tagebücher Untertitel zum Film? Oder ist vielmehr das Musiktheater eine Untertitelung des Films? So gibt es in fast jedem Projekt einen andern Umgang mit dem Thema.*



Work in progress während der Berner Plattform: «The Navidson Records» von Till Wyler von Ballmoos und Team. Foto: Anika Rutkofsky



Wird an der Münchener Biennale 2016 uraufgeführt: «The Navidson Records» von Till Wylers von Ballmoos und Team. Foto: Anika Rutkofsky

RB: Die letzten Monate waren geprägt von enormen Flüchtlingsbewegungen, die Deutschland stark betreffen, insbesondere München stand dabei immer wieder in den Schlagzeilen. Kann sich die Biennale 2016, die auch gesellschaftspolitische Relevanz beansprucht, zu diesen Entwicklungen irgendwie verhalten?

DO: Ich hoffe es, auch wenn Produktionen, die vor drei Jahren geplant wurden, nicht auf die Münchner Tagespolitik reagieren können, aber themenpolitisch kann ein Festival für neues Musiktheater sich schon gesellschaftskritisch verhalten. Wir haben zum Beispiel eine Produktion, die sich mit der Zeit von 1933 bis 1945 in München auseinandersetzt. Wir vertrauen darauf, dass von den vielfach vernetzten jungen Künstlerinnen und Künstlern bestimmt politische Bezüge zur Situation 2016 geschaffen werden, wenn denn die Produktionen gut, wenn sie weltoffen und wenn sie vor allem zeitgenössisch sind. Letztlich sind es für uns auch politische Statements, wenn wir Plattformen zum Beispiel in Argentinien durchführen, wo die Zugänge zum Musiktheater viel schwieriger sind als hier in Mitteleuropa, oder wenn wir für die Biennale 2016 eine Volksoper planen, die wir zusammen mit der Volkshochschule München durchführen. Bei dieser Oper wird sicher auch tagespolitisch reagiert werden.

MT: Natürlich bin ich für eine gesellschaftspolitische Relevanz der Kunst, und es ist ja auch nicht schwer, dafür zu sein. Trotzdem beharre ich darauf, dass die Elfenbeinqualitäten der Kunst nicht verschüttet gehen dürfen, gerade in Zeiten der Krise! Wittgenstein hat seinen *Tractatus*⁶ auch im Ersten Weltkrieg geschrieben und als freiwilliger Soldat in seinem Tornister aufbewahrt. Und es gibt viele weitere Beispiele. Wie schon eingangs gesagt: Wir müssen das eine tun und dürfen das andere nicht lassen.

Weitere Informationen:

<http://www.muenchener-biennale.de>

- 1 Das Gespräch wurde am 16. Dezember 2015 in Köln geführt.
- 2 1976 gründete Hans Werner Henze in Montepulciano den Cantieri Internazionale d'Arte, eine Sommerakademie für junge Sänger, Schauspieler, Musiker, Regisseure, Dirigenten und Komponisten.
- 3 1990 gründete Daniel Ott im kleinen Dorf Rümelingen (Basel-Land) das jährlich stattfindende Festival neue musik rümelingen.
- 4 Uraufführung am 2. Juni 2016 in Einstein-Kultur München.
- 5 Uraufführung am 28. Mai 2016 in der Muffathalle München.
- 6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Wien 1921.