

Magie der Selbstreferenz?

«Original mit Untertitel» – Die Münchener Biennale für Neues Musiktheater
 (28. Mai bis 9. Juni 2016)



Simon Steen-Andersens «if this then that and now what». Foto: Franz Kimmel

Bei jeder sich bietenden Gelegenheit hatten die beiden neu berufenen Intendanten der Münchener Biennale für Neues Musiktheater, Daniel Ott und Manos Tsangaris, im Vorfeld einen Paradigmenwechsel bei der Programmgestaltung in Aussicht gestellt. Man durfte daher gespannt sein auf den Neustart der weltweit bedeutendsten Uraufführungs-Plattform für zeitgenössisches Musiktheater.

Der Auftakt der diesjährigen Ausgabe suggerierte zunächst aber weniger Wandel als vielmehr Kontinuität. Mit *Sweat of the Sun* und *if this then that and now what* wurden zwei Stücke aus der Taufe gehoben, die auch unter der Intendanz von Peter Ruzicka den Weg ins Hauptprogramm hätten finden können. Einander komplementär ergänzend zeigten sie zu Festivalbeginn noch einmal die Band-

breite an Möglichkeiten wie auch die Grenzen eines herkömmlichen «Komponententheaters» exemplarisch auf.

Die Produktion *Sweat of the Sun* entsprach weitgehend den Erwartungen, die man an eine «Neue Oper» heranträgt. Der Komposition von David Fennessy liegt ein von Regisseur Marco Štorman und dem Komponisten verfasstes Libretto zugrunde, das Material aus Werner Herzogs Tagebuch *Die Eroberung des Nutzlosen* verarbeitet, in dem der Filmmacher den abenteuerlichen Dreh seines Kultfilms *Fitzcarraldo* in Südamerika kommentiert. Bekanntlich spielte Klaus Kinski in dem Film einen reichen Exzentriker, der im peruanischen Dschungel ein Opernhaus erbauen möchte. Das Tagebuch beschreibt demnach einen Film, der von den bizarren Blüten handelt, die Opernbegeisterung hervorbringen kann.

Potentiell ist das ein idealer Stoff für gegenwärtiges Musiktheater. Zu vermuten war ausserdem, dass die Mischung aus nostalgischer Rückschau und verschrobener Zukunftsvision dem Neustart des Festivals gut zu Gesicht stehen würde. Und in der Tat, der Abend fing suggestiv an: Aus Lautsprechern erklang schon zum Einlass die Stimme von Enrico Caruso in einem kleingliedrigen Endlosloop. In das verrauschte Klangband mischte sich alsbald das Orchester und baute statische Akkordflächen auf. An die Wände wurden Ausschnitte aus der Filmdokumentation *Burden of Dreams*, die während der Dreharbeiten von *Fitzcarraldo* entstand, projiziert. Diese Bilder gingen unmerklich in Nahaufnahmen diverser live gespielter *table guitars* über. Saiten und Stege der Instrumente wurden so mit den Schiffstauen

und Segelmasten aus dem Dokumentarfilm in Beziehung gesetzt – ein schönes visuelles Detail inmitten eines atmosphärisch überzeugenden Beginns. Leider driftete das Stück aber schnell in die Konventionen einer nicht-narrativen Neue-Musik-Oper ab. Plötzlich mischten sich gesungene und gesprochene Repliken der Sängerinnen und Sänger in die zunehmend aufgeregte Musik, ohne dass sich eine nacherzählbare Handlung entwickelte oder Figuren sich konkretisierten. Da wurde opernhafte Kostümierung hergestanden bzw. durch den Raum gewandert, da wurde zweifellos fleissig zitiert aus dem Buch, aus der Filmdokumentation, aus dem Film selbst, aber ohne dass sich der Sinn des ganzen musikszenischen Arrangements jenseits loser Assoziationen unmittelbar erschlossen hätte.

An diesen, auf seine Art doch recht opernhafte pathetische Auftakt schloss sich sogleich die zweite Premiere an. Mit der Produktion *if this then that and now what*, bei der Simon Steen-Andersen für Komposition, Regie, Bühne und Text verantwortlich zeichnete, wurde man in den Bereich des «Composed Theatre» geführt, das Matthias Rebstock und David Roesner als aktuelles Modell des Musiktheatermachens theoretisch umrissen haben. Steen-Andersens Partitur vertont nicht einfach einen präfabrizierten literarischen Text und beschränkt sich dabei auf die Organisation klanglicher Abläufe, sondern sie unterwirft buchstäblich jeden Lichtwechsel, jeden Schritt, jede Geste der Bühnenakteure, die gesamte Szenographie, natürlich auch den Einsatz von Sprache kompositorischem Denken. Alles ist streng durchrhythmisiert, die kleinteiligen Abläufe werden mit Hilfe eines *click tracks* im Ohr aller Beteiligten minutiös synchronisiert.

Zu Beginn, in der wahrscheinlich besten halben Stunde des gesamten Festi-

vals, erzeugte dieser dezidiert autoritäre Ansatz dank konzentrierter Umsetzung ein reizvolles Oszillieren zwischen Slapstick und kafkaesker Beklemmung. Selbstverständlich illustrierte die gesamte audiovisuelle Inszenierung keineswegs eine wie auch immer geartete Stückfabel, sondern kreiste beständig um sich selbst, d.h. um die Bedingungen ihrer Erzeugung aus Sicht des Komponisten. Schriftprojektionen im Dunkel führten die verzweifelte Suche des Schriftstellers nach dem ersten Satz seines neuen Buches als tragikomischen Vorgang zwischen Tippen und Löschtaste vor. Ein Alter Ego des Komponisten hastete von links nach rechts über die Bühne, durch diverse Türen, vorbei an einem verspiegelten Kubus, in dem ein in die Lektüre (s)eines Buchs vertiefter Doppelgänger sass. Blitzartig erleuchtet wurde immer wieder das vorne platzierte Streicherensemble, der Dirigent gab mit grosser Geste den Einsatz zu einem einzigen *pizzicato*-Ton: In harter, schneller Schnittfolge wechselten derartige kurze Sequenzen einander ab, in immer neuen Variationen, Kombinationen, Überlagerungen. In ungueter Entsprechung zu *Sweat of the Sun* verlor dieses virtuose Vexierspiel nach einer Weile aber seine Konzentration. Schuld daran war die konzeptuelle Entscheidung, eine von vier «Komponisten-Klonen» abwechselnd, teilweise auch simultan rezitierte theoretische Abhandlung über das Thema «Selbstreferenzialität» zum strukturellen Nexus des Stückes aufzuwerten. Dadurch ging (zu) viel an Geheimnis, Vieldeutigkeit und spielerischer Leichtigkeit verloren. Stattdessen hielt ein zunehmend angestrenzter didaktischer Tonfall Einzug: Man fühlte sich unwillkürlich zurückversetzt in die Aufbruchzeit des Neuen Musiktheaters, als Kagel und Schnebel in ihren szenischen Schlüsselwerken *Sur scène* (1959–60) und *Glossolalie 61* (1961) ebenfalls

musiktheoretische Sprechvorträge als szenische Grundsituation nutzten.

Nach der Rückversicherung bei der jüngeren Geschichte des avancierten komponierten Musiktheaters wurden ab Tag zwei zunehmend Blicke über den Tellerrand der geschlossenen Form und eines emphatischen Werkbegriffs gewagt. In einem Fall ergab sich ein interessanter programmatischer Querbezug: *Wie if this then that and now what* tauchte auch die Produktion *The Davidson Records* von Till Wyler von Ballmoos (Regie) und Tassilo Tesche (Szenographie) tief in die «Magie der Selbstreferenz» (O-Ton Steen-Andersen) ab. Während aber Steen-Andersen obsessiv um (Un-)Möglichkeiten auktorialer Kontrolle und Werkfixierung kreiste, befasste sich *The Davidson Records* komplementär mit dem Aspekt des Ephemereren, d.h. Flüchtigen, Nicht-Plan- und Fixierbaren theatraler und musikalischer Performance. In der Art einer begehbaren Installation hatte Tesche eine provisorische Labyrinth-Architektur in den Ausstellungsraum Lothringer 13, eine ehemalige Fabrik, implantiert. Der in seinen Möglichkeiten faszinierend offene, gleichsam skizzierte Raum wurde vom Ensemble (Studierende der Hochschule der Künste Bern und Ensemblemitglieder von Konzert Theater Bern) sowie Rosalba Quindici und Ole Hübner (Komponist/in) und dem Produktionsteam selbst genutzt als freie Spielwiese für eine Vielzahl kleiner, teils vorbereiteter, teils ad hoc konzipierter oder gar spontan improvisierter Aktionen. Flexibel einsetzbare Kammermusikminiaturen von Quindici, Hübner und von Benedikt Schiefer bildeten dabei so etwas wie das «kompositorische Rückgrat» der Performance.

Das Publikum wurde in kleinen Gruppen eingelassen und durfte sich fortan frei in der Installation bewegen. In Abwesenheit eines vordefinierten Ablaufplans

entstanden laufend, auch unter Einbezug von Video und Elektroakustik, neue kleine Einheiten aus Bild, Klang und Aktion, die sich im nächsten Moment wieder verflüchtigten. Wie von selbst ergaben sich dabei gleichsam natürliche Gezeiten von Ebbe und Flut, collagenhafter Überlagerung und meditativem Stillstand, räumlicher Konzentration und Zerstreuung.

Aus Sicht der Festival dramaturgie war der Kontrast zu den fest gefügten Stücken des Eröffnungsabends gut gesetzt; obwohl formal durchaus nicht revolutionär, erschien *The Navidson Records* in diesem Kontext doch wie ein utopischer, chimärenhafter Gegenentwurf zum Etablierten, Selbstgewissen. Was die Versuchsanordnung von Wyler von Ballmoos und Tesche aber letztlich nicht hergab, waren Momente existentieller Zuspitzung, die etwa bei Steen-Andersen zwischendurch aufschienen. Dass Labyrinth die auch Orte des Schreckens sein können, machte die Installation nicht erfahrbar, hingegen wurde die Affinität zum zentrumslosen, ornamentalen Rokoko-Irrgarten mit seiner lustvoll ausgespielten Desorientierung deutlich.

Sein Gravitationszentrum hatte das Festival bereits in den ersten beiden Tagen gefunden, im weiteren Verlauf dominierten auseinanderstrebende Fliehkräfte. Man begegnete weiterhin Installativem, glaubte sich ins *cabaret artistique* der vorletzten Jahrhundertwende versetzt beim Doppelabend in der Blackbox, wo ein Rezital von Donatienne Michel-Dansac mit einem neuen Zyklus an Solovokalstücken von Georges Aperghis (*Pub – Reklamen*) zum Besten gegeben wurde und Arno Camenisch zweisprachig (rätoromanisch/deutsch) aus seinem Kultbuch *Sez Ner* vorlas. Es gab einen lauschigen musiktheatralen Nachspaziergang an die Ufer der Isar zu erleben (Cathy van Eck), aber auch angestrenzte Bemühungen um Schnitt-

mengen mit gegenwärtiger Jugendkultur zum Beispiel bei *Für immer ganz oben*, einem effektiv im Volksbad inszenierten *coming-of-age*-Melodram mit jeder Menge Knabenchören und gesoftetem Rock-Sound (Brigitta Muntendorf). Als nicht Angehöriger langweilte sich der Verfasser entsetzlich bei der Präsentation des fantasielos arrangierten Partizipationsprojekt *GAACH*, einer «Volksoper von jedem für jeden», bei dem zahllose örtliche Laienformationen mitmachen durften (Catherine Milliken). Beste Unterhaltung bot hingegen *Underline*, eine Art Maschinenballett mit knallbunten kinetischen Skulpturen (Hugo Morales Murguía). Kurzum: Für Zerstreuung und Amüsement war gesorgt.

Ein Unbehagen bleibt gleichwohl: Die nach dem Eröffnungswochenende offensiv betriebene ästhetische Auffächerung hatte einen Verlust an Profilschärfe gegenüber der bisherigen Festivalkonzeption zur Folge. In ihrer momentanen Form unterscheidet sich die Münchener Biennale für Neues Musiktheater nur unwesentlich von vielen anderen weitgespannten Performance-Festivals. Sicher: Kaum jemand dürfte in Abrede stellen, dass die in die Jahre gekommene Biennale dringend eines *updates* inklusive modischem *lifting* bedurfte. Einige Aspekte der Festival dramaturgie geben gleichwohl Anlass zu grundsätzlicher Kritik.

Zunächst: Nicht jede transdisziplinäre, genreübergreifende Zusammenarbeit im Rahmen der Biennale erreichte den aktuellen professionellen *state of the art* der jeweiligen Künste. Mehr als einmal währte man sich eher an aufgehübschten Abschlusspräsentationen einer akademischen *performance masterclass* als an einem international ausgerichteten Festival. Eifrig wurden aktuelle (oder auch bereits überholte) ästhetische Trends aus verschiedenen Sparten aufgegriffen, durchprobiert und

zusammengemixt. Die Unbedenklichkeit gegenüber dem jeweiligen gegenwärtigen Materialstand hatte dabei oft etwas Unbedarftes, gleichsam Studentisches.

Ferner: Bereits im Gespräch mit Roman Brotbeck (*dissonance* 133, März 2016) war aufgefallen, wie ausweichend die beiden Intendanten auf Fragen nach gesellschaftspolitischer Relevanz und lebensweltlichen Bezügen des Musiktheaters reagierten, wie halbherzig andererseits die «Elfenbeinqualitäten der Kunst» verteidigt wurden. Zu wünschen wären denn auch im Einzelnen und im Gesamten klarere Positionsbezüge gewesen hinsichtlich der gesellschaftlichen Rolle von Musik und Theater. Überspitzt formuliert verbargen sich hinter einem vordergründig dialogbereiten, kontaktfreudigen Projektdesign allzu oft selbstgenügsame, dabei aber unterkomplexe Nabelschau, quasi Schwundstufen einer künstlerischen Autonomie-Ästhetik.

Ein weiterer Einwand wiegt womöglich am schwersten: Mit der begrüßenswerten Abkehr von engem Spartendenken, von dogmatischem Stilhöhen- und Komplexitätsgebot wichen die Biennale-Macher letztlich der Frage nach konstruktiven Visionen für eine Weiterentwicklung des avancierten Musiktheaters aus und flüchteten stattdessen in bequeme *crossover*-Bereiche, in denen Musik tendenziell nur noch als Beiwerk fungiert. Worin liegt aber die Legitimation einer Biennale für Neues Musiktheater, wenn der «Treibstoff und Glutkern» (O-Ton Manos Tsangaris) ihrer Hervorbringungen nicht länger die Musik ist?

Fazit: Für den ersten Versuch, die Münchener Biennale neu zu konfigurieren, war das sehr respektabel. Gleichwohl muss die folgende Ausgabe mehr bringen: nicht an Masse oder Bandbreite, wohl aber an Substanz und Verdichtung.
 Leo Dick