

lu: play! rainy days 2006. Veröffentlichung
und Programm buch. zum Festival 18.-26.11.
2006 in der Philharmonie Luxemburg. Luxemburg.
Philharmonie, 2006. S. 152-157.

Ist ja nur ein Spiel

Manos Tsangaris und Bernhard Günther reden über die Festival Suite

Donaueschingen, Gasthof Ochsen, innen, Tag. Manos Tsangaris und Bernhard Günther sitzen in einem Hinterzimmer und reden miteinander. Im Hintergrund sind Kindergeschrei und in Abständen laute Bestellungen zu hören. Gelegentlich kommt eine Kellnerin in Schwarzwälder Tracht und ruft Sätze wie «Wo ist das stille Wasser?» oder «Wer war jetzt das Kalb?»

Bernhard Günther

Manos Tsangaris, du gestaltest das große Schlusswochenende des Festivals rainy days zum Thema «play!»: die Zuhörer, Zuschauer dürfen zum ersten Mal in den Bereich der Philharmonie, der sonst den Musikern, dem Personal, den Technikern vorbehalten ist. Das Ganze ist auf den ersten Blick eine sehr ungewöhnliche Aktion, andererseits erlaubt es dem Publikum auch auf den zweiten Blick, auf eine Art und Weise mit der Musik und dem Konzerterlebnis zu spielen, mit der du schon seit langem experimentierst. In einem der Stücke, die dabei zu sehen sind, sagt der Intendant (ich zitiere): «Ist ja nur ein Spiel». Was ist Spiel für dich?

Manos Tsangaris

Das ist natürlich eine sehr tiefgreifende und umfangreiche Frage; du weißt, was es da alles für Spieltheorien gibt. Für mich persönlich habe ich so noch gar nicht darüber nachgedacht – vielleicht, weil meinen Arbeiten sehr oft ein spielerisches Moment nachgesagt wird. Wenn ich selber zu sehr darüber nachdenken würde, würde ich vielleicht unfreiwillig etwas ändern. Ich veretrete nicht die Position von jemandem, der seiner eigenen Arbeit gegenüber eine naive Haltung produzieren sollte. Es gibt ein paar Stellen, über die man sich nicht im Klaren ist, und das ist vielleicht ganz gut so – das ist wie der blinde Fleck im Auge, der nicht sieht, durch den aber alles Sehen hindurch geht. So verstehe ich das, was das Spiel in meiner Arbeit angeht. Aber über das *Spielerische* kann ich eher etwas sagen: Spielen ist sehr gebunden an einzelne Spielformen, während das Spielerische als solches ein Freiheitsmoment darstellt. Etwas Spielerisches kann es nur geben, wenn die existenziellen Zwänge ein bisschen zurückgetreten sind. Wenn ich wahnsinnigen Hunger habe, werde ich mir bei der Essensbeschaffung keine großen Sperenzchen, «Spielrenzchen» erlauben, sondern ich gehe auf die Suche nach Beutewild oder versuche, die Ähren zwischen meinen Händen zu zerreiben, damit ich etwas zu essen kriege. Wenn ich dann satt bin oder in der richtigen Balance, dann beginnt der Freiraum des Spielerischen, der immer noch mit einer gewissen Kindlichkeit konnotiert ist, zunächst einmal. Wir haben alle als Kinder gespielt, und ein paar Wenige können sich das in ihr Leben hinein noch weiter erlauben. Darüber hinaus gibt es die reglementierten Spielformen, die wir alle kennen – seien es die sportlichen Mannschaftsspiele, seien es die typischen Erwachsenenspiele wie Schach, wo Spiel auch ein gewisses Simulationsmoment beinhaltet: Schach ist sublimierte Kriegsführung, wenn man so will. Das Spielerische ist aber das Freiheitsmoment – die den Dingen inwohnenden Wirkkräfte miteinander in Bewegung zu setzen. Das klingt jetzt philosophisch verblasen. Es heißt: in den Dingen wohnt ja eine Situation; daraus kann ich den Ernst des Lebens oder die Todesbedrohung herauslesen, ich kann denen aber auch ein spielerisches Potenzial entnehmen. Damit meine ich wirklich *die Dinge* – das heißt, wir nehmen jetzt diesen Laptop und diesen Stuhl und diese künstlichen Pflanzen um uns herum. Entweder wir verkaufen sie, das wäre ein

ökonomischer Gesichtspunkt. Oder wir machen Brennholz aus dem Stuhl, das wäre ein existenzieller Gebrauch. Oder wir fangen an, mit ihnen zu spielen. Oder wir sorgen dafür, dass sie miteinander spielen. Bei vielen Stücken, gerade im szenischen Bereich, glaube ich, dass, wenn man es schafft, ...

Kellnerin

Ich hab' Ihre Suppe da hingestellt.

Manos Tsangaris

Danke. ...eine Disposition zu formieren, bei der die Objekte ihre Potenzialität schon fast unter sich selber ausleben können, also bei der die einzelnen Spielelemente untereinander schon Beziehungen haben, dann brauche ich das nur noch «abzuhorchen». Das ist das Eine. Für mich als Komponist ist dann das spielerische Moment, meine Aktivität, zu schauen, was damit passiert: was machen diese Elemente auch mit mir, welche Formen können sie bilden – die können ja zunächst auch sehr unterschiedlich sein. Und wo ist dann *das* Reglement – es gibt kein Spiel ohne irgendwelche Spielregeln –, das die einzelnen Elemente wirklich zum Glühen bringt. Ich weiss nicht, ob ich jetzt schon zu ernst geantwortet habe.

Bernhard Günther

Das war sehr ernst. Aber gehen wir zu einem weniger ernsten Aspekt: während die Musiker sehr strenge Partituren interpretieren, ist das Publikum der *Festival Suite* ja eigentlich als Improvisator bei der Sache. Es war dir sehr wichtig, dass es hier keine feste Reihenfolge gibt, dass es keinen geregelten Parcours gibt – ist das eine Aufforderung an das Publikum, mehr zu spielen?

Manos Tsangaris

Ich glaube, es geht um eine gewisse Form von Aufmerksamkeit im Leben. Das ist ja eine Voraussetzung, um zu spielen: ich kann nicht spielen, wenn ich nicht meine Umgebung und das, was da mitspielt, nicht auch wirklich wahrnehme und zu lesen verstehe – jedes Spiel hängt auch mit einem Lesevorgang zusammen. Wenn die Leute es mögen und den Charme, die Aura der Stücke goutieren, dann ist darin sicherlich auch eine Aufforderung enthalten – ohne Zeigefinger, keine didaktische Aufforderung, sondern einfach durch das, was es ist –, sich den Dingen vielleicht auch etwas spielerischer zu nähern.

Gäste am Nebentisch

Die Suppe ist da.

Manos Tsangaris

Wir kommen. Moment.

Bernhard Günther

Letzte Frage: Das Zusammenspiel zwischen, wenn man das überhaupt noch so sagen kann, den verschiedenen Elementen deiner Stücke – der Musik, dem Text, dem Schauspiel, dem Licht, – wird das alles zur Musik? Durch die Form, durch das Timing? Wie ist für dich die Beziehung?

Manos Tsangaris

Entscheidend ist diese Verschmelzung: dass die einzelnen Sprachmittel miteinander spielen, nicht auseinanderfallen und keines das andere unfreiwillig dominiert. Es gibt natürlich Momente, wo ich sage: jetzt soll der Text verständlich sein und ich soll mich, von mir aus auch identifikatorisch, damit auseinandersetzen können. Aber letztlich ist es so: Es werden Räume komponiert. Ereignisse in Räumen werden komponiert. In diesen Stücken oft auch spezifisch auf die Rezipienten hin – also auf die Stelle, wo du sitzt, hin komponiert. Das Zusammenspiel zu einem Raumereignis, das ist das Entscheidende. Natürlich wird das nicht immer nur von der Wörtersprache her determiniert, es geht auch nicht um Musik im engeren Sinne – sondern das *Ereignis* sollte *musikalisch* sein, um Himmels Willen, was immer das

heißt. Es sollte nicht unter den Möglichkeiten der enthaltenen und benutzten Medien liegen. Aber ob man das dann Musik nennt – «You don't have to call it music, if the term shocks you!», hat John Cage gesagt –, oder Theater, oder Musiktheater, oder komponiertes Ereignis, oder Raumkomposition: keines davon trifft es hinterher wirklich.

Bernhard Günther

Man befindet sich aber im Grunde in einer sehr polyphonen, komponierten Form?

Manos Tsangaris

Das finde ich ein wichtiges Moment; es kriegt dadurch so eine Lebensechtheit. Das Leben ist polyphon. Allein was hier in diesem Raum jetzt alles gleichzeitig stattfindet – und wir konzentrieren uns. Und diese Form von Konzentration, von spielerischer Konzentration, das ist meine Aufgabe als Komponist, gilt es zu lenken und in dramaturgischen Zusammenhang zu bringen. Dafür gibt es kompositorisches Denken.

Sie setzen sich an den Nebentisch und essen Suppe. Pause.

Szenenwechsel: Donaueschingen, Gasthof Hirschen, Hotelloobby. Musikjournalisten, Veranstalter, Verleger, Komponisten und Musiker gehen in dichter Folge vorüber.

Bernhard Günther

Eine Kategorie, die sich bei diesen Stücken sofort in die Aufmerksamkeit drängt – einfach weil das Publikum sich in derselben befindet –, ist Bewegung. Unter welchen Gesichtspunkten ist Bewegung wichtig für dich?

Manos Tsangaris

Zunächst einmal ist Bewegung ganz sicher für uns alle wichtig. Und wenn man dann auch noch versucht, sagen wir einmal theatrale Gesamtereignisse zu schaffen, dann gibt es verschiedene Qualitäten, Kategorien von Bewegung. Natürlich erst einmal die äußere: das Publikum bewegt sich durchs Haus und sucht sich seine eigenen Stationen und eine eigene Reihenfolge – daher auch die Idee der *Festival Suite* als eine Folge, die individuell gestaltet wird. Das Publikum wird in irgendeiner Form durchs Haus laufen, und es gibt einiges an Bewegung. Was natürlich mindestens so interessant ist, ist die – nennen wir es einmal innere Bewegung: sowohl die der Komposition, des Stücks, als auch die in uns; denn die Bühne ist natürlich dann innen, zwischen unseren Augen und Ohren, an der Stelle, wo wir uns gerade befinden. Also nicht à la Shakespeare: «All the world's a stage», sondern der ganze Mensch ist auch eine Bühne, der Schnittpunkt, wo die Ereignisse sich bündeln. Und dann natürlich ist die Frage, wie sich dieses polyphone Ereignis, diese Raumkomposition in sich bewegt, und was sie in mir auslösen kann. Da treffen tatsächlich dann grundmusikalische Fragestellungen zu, nämlich ...

Bernhard Günther (hustet)

Manos Tsangaris

... ich beurteile fast automatisch ...

Bernhard Günther (hustet anhaltend)

Manos Tsangaris

Lass uns beide das Ding vollhusten: (*beide husten ins Aufnahmegerät*). Also, ich beurteile eigentlich immer Musik auch danach, wie sie sich selbst zu bewegen in der Lage ist. Zeitgenössische Musik hat leider ein bisschen die Tendenz, auf der Stelle zu stehen. Je mehr äußere Aktivität, um so weniger Relation gibt es, denn das ist ja keine lineare Sache: «Wenig Bewegung, ein bisschen mehr Bewegung, viel Bewegung ist besser» – das ist ja nicht der Punkt, sondern es ist immer eine Sache der Proportionalität.

Bernhard Günther

Zwischenfrage: Du sprichst jetzt nicht von neuer Musik phylogenetisch, über Jahrzehnte, sondern innerhalb eines Stücks?

Manos Tsangaris

Ich spreche von *einem* wahllos angenommenen Stück, phänomenologisch. Ob es in dem Stück eine Richtung gibt, ob die Musik überhaupt in der Lage ist, ein Tempogefühl herzustellen, beispielsweise. Tempo, wo man in der Musik doch meint, das sei automatisch gegeben. Nein: dass ich ein Tempogefühl bekomme bei etwas, ist durchaus eine Wahrnehmungsdimension. Zum Beispiel beim Uptempo im Jazz, wo es darum geht, dass ein Hyper-Speed erzeugt wird, ist das Denken, das dabei beim Spieler vorhanden sein muss, meistens sehr langsam; man muss buchstäblich balancieren. Man meint als Hörer, das geht unheimlich schnell (*er singt eine schnelle Jazzschlagzeugphrase*), aber damit das Ding überhaupt einen Bogen machen kann und atmen kann (was ja auch eine Bewegungsfrage ist), ist das Denken, das dem zugrunde liegt, oft in sehr weiten Bögen, sehr langsam. Und bei der neuen Musik im Allgemeinen, wenn sie nicht auf historische Modelle wie etwa auf Bewegungsmuster der Barockmusik rekurriert, sondern versucht, eine eigene Idiomatik herzustellen jenseits des Jargons, ist es eine ganz zentrale Frage, wie weit ein Tempogefühl hergestellt werden kann; wie man steuern kann, wie sich die einzelnen Elemente zueinander verhalten. Das steht ja nicht für sich, Tempo ist ja keine abstrakte Kategorie, sondern setzt, eigentlich räumlich, Bewegung voraus.

Bernhard Günther

Noch ein Stichwort, dass für die *Festival Suite* eine große Rolle spielt: Licht.

Solf Schäfer

Tag.

Manos Tsangaris

Also können wir denn mal bitte einen kleinen Moment Ruhe haben hier.

Solf Schäfer

Tschuldigung.

Manos Tsangaris

Ich bilde mir auf nichts etwas ein; aber ich habe ganz früh in den 1970er Jahren angefangen, mit Lichtquellen buchstäblich als musikalisches Material zu experimentieren und dafür zu schreiben. Visuelle Musik ist ein Stichwort, das nicht von mir stammt, aber der Umgang mit bestimmten Lichtquellen, sie zeichnerisch im Raum wie mit einer Stimmführung einzusetzen, das ganze Spektrum – über verschiedenartige Lichtquellen-Funktionen im Raum, über Beleuchtung im klassischen Theatersinne, wo ich ein Objekt habe, das ich ausleuchte, – zu erforschen, damit habe ich buchstäblich begonnen, das hat mich unheimlich angeregt und aufgeregt. Schon als Student: Wir hatten eine Lichtanlage in der Kagel-Klasse (das gab es sonst nirgends), mit einem Pult (noch nicht programmierbar und alles analog), ein paar Theaterscheinwerfer, Profilscheinwerfer. In dieser Werkstatt habe ich viele Stunden verbracht und Licht ausprobiert.

Bernhard Günther

Eine Frage zur Geschichte der *Festival Suite*: In Luxemburg findet jetzt die vierte oder fünfte Fassung dieser *Suite* statt. Diese Produktion ist einerseits ein Wechselspiel zwischen dem Stück und dem ganz konkreten Raum, gleichzeitig aber auch fast ein Repertoire-Stück, das sich dazu eignet, an verschiedensten Orten gespielt zu werden – wobei es immer Räume mit beschränkter Zuschauerkapazität sein sollten, wie der Untertitel der Partitur schon sagt. Du bevorzugst in der Regel Räume, die konzertuntypisch sind. Was nimmt über die Jahre die *Festival Suite* aus diesen verschiedenen Räumen mit? Wie verändert sich deine Arbeit beim Einpassen der *Festival Suite* in Räume, falls sie sich verändert?

Manos Tsangaris

Das war tatsächlich ein Wechselverhältnis, und zwar von Anbeginn an. Als ich *winzig* 1993 geschrieben habe – die Mutter all dieser Musiktheaterminiaturen –, habe ich (was man so schön einen Input nennt) zum Einen Sachen hineingetragen in ein Haus und gesagt, das und das möchte ich unbedingt probieren, das ist die kompositorische Absicht, wenn man so will. Zum anderen habe ich für die damals auch etwa zehn Stationen Räume gefunden, die mich interessiert haben, und dafür Stücke geschrieben. Und dann beginnt dieser ewige Transformations- und Transpositionsprozess: dann gehen wir eben mit einem Repertoire von inzwischen fast 25 Miniaturen in fast jedes Haus, denn der Reiz ist, dass es für fast jedes Haus die Möglichkeit gibt, eine solche *Suite* zu installieren und spielbar zu machen. An jedem Ort gibt es zunächst eine ganz konsequente und intensive Anamnese; wir fahren hin und sehen: Aha, um diese Location geht es. Und dann beginnt die kybernetische Wechselwirkung zwischen dem Haus und den Anforderungen des Stücks – denn wir können ja nicht beliebig irgendwelche Stücke miteinander kombinieren; dann ergibt die Gesamt-Suite hinterher keinen schönen Korpus, nichts, was sich ergänzt. Das ist wie bei verschiedenen Organen eines Leibes, wenn man so will. Da muss man auf Sachen achten, die allerdings schnell einleuchten: man sollte nicht nur eine Kategorie Stücke machen, sondern unterschiedliche; es sollte unterschiedlich groß besetzt sein; es geht mal mehr um die Objektivität, mal mehr um Darstellung, um Menschen, mal mehr um eine abstrakte Instrumental-Konstellation. Beispielsweise *winzig* aus *winzig* ist ja eine Art serielles Musiktheaterstück, der Versuch, die verschiedenen Parameter in eine Balance zu bringen, damit sich das ganze dann möglichst gut und transparent perpetuiert, bewegt.

Bernhard Günther

Wäre das jetzt ein Making of, müssten wir abschließend noch darüber reden, wie großartig nun gerade diese Zusammenarbeit und dieses Haus waren. Es geht in diesem Gespräch aber viel eher um die Neugier – die ja auch eines der zentralen Momente des Stücks zu sein scheint: In der *Festival Suite*, zumal so, wie wir sie jetzt in der Philharmonie produzieren, hat man zum Beispiel aus der Cafeteria Einblick in einen Raum, in den man dann später in einem anderen Stockwerk hineinkommt; im *Sessellift* öffnet sich die Tür und man schaut in eine winzige Bühne hinein; man geht durch einen langen, tunnelförmigen Gang, um am Ende etwas zu sehen, das man am Anfang des Ganges nicht erkennt. Wie reagierst du auf ein Stichwort wie Neugier?

Manos Tsangaris

Ich habe das Wort Neugier dadurch neu lieben gelernt, dass ich neulich zum ersten Mal *Nathan der Weise* auf dem Theater gesehen habe. Lessing hat nun wirklich eine der tollsten Sprachen, die es im Deutschen gibt. Da ist es eben wirklich noch die Neubegierde: ich bin so *neu-begierig* – das ist eine Gier, eine Form von Begehren. Das empfinde ich als Grundkonstitution nicht nur des Menschen, sondern aller lebendigen, empfindenden Wesen, dass wir neugierig sind. Das kann natürlich, wie alle Triebe, ab-arten, sich verselbständigen (wie zum Beispiel Neugierde an Unfall-orten etwas äußerst Schädliches ist, weil es Rettungsarbeiten verhindert; eine Sensationsneugierde). Aber warum gehen wir in Konzerte? Warum gehen wir überhaupt irgendwo hin? Wir sind ja neugierig, wir wollen etwas Neues erleben, etwas Anderes. Es darf nicht zu neu sein, aber auch nicht zu alt – es muss, auch da, die richtige *Mitte* haben, damit ich mich noch interessiere, aber mich schon auskenne. Das ist ja auch etwas, was von euch aus ja sehr schön in diese Produktion hereinkommt, nämlich die Möglichkeit, eine Neugier zu wecken und zu befriedigen, den sogenannten Backstage-Bereich der Philharmonie, in den das Publikum sonst nie hereinkommt, einmal zu sehen. Das hat auch die Aura der Historie und des Metiers – wie Garderoben, in denen die Künstler sitzen, Proberäume, die sonst nur intern benutzt werden, und dergleichen. Es wäre schön, wenn es gelänge, diese Sorte Neugierde mit der zu koppeln, die man braucht, um in solche kleinen Stücke hineinzukommen, wie sie dann in diesen Räumen gespielt werden.

Bernhard Günther

Die Raumkonstellationen deiner Stücke, ob das nun die Aufführung der *Centralstation* im Schauspiel Köln ist, bei der sich das Publikum quer über einen Innenhof in verschiedenen Häusern gegenüber sitzt, oder ob es die beiden Doppelstücke *Mnemosyne / Bühne* und *Trope / Intendant* sind, die als Teil der *Festival Suite* in der Philharmonie gespielt werden, sind etwas, das für mich noch viel mehr mit dem Thema Neugierde zu tun hat als der Umstand, dass man im Zuge dessen in einen Lagerraum kommt. Das sind Formen von Musik und Theater, die auf mich als Zuschauer einen gewissen Aha-Effekt ausüben – «so kann man es ja auch machen».

Manos Tsangaris

Das ist gerade bei diesen «doppelgesichtigen» Stücken natürlich auch beabsichtigt. Das beschäftigt mich aktuell gerade sehr. Schon bei den Zwillingen wie *Trope / Intendant* geht es um das vorher/nachher: plötzlich schauen wir das gleiche, vermeintlich gleiche Ding von der anderen Seite aus an. Das wurde dann im *Nachlabor* in Witten auf ein anderes Niveau gehoben, was die Besetzung, Raumsituation, Relation von Außen und Innen angeht. Der nächste Schritt war *Centralstation*, und gerade jetzt schreibe ich für das nächste Jahr in der Semperoper (Kleine Szene) ein Stück, wo ich in einem Raum selber, in einer Art Black-Box-Theater, erst das eine Publikum habe, das dann diagonal durch den Raum geht, in einer gewissen Grenzüberschreitung, zum zweiten Publikum. Dann rückt das Publikum wieder nach, und man sieht sich selber, in der Erinnerung, in der Position des dann neuen ersten Publikums. Damit bin ich gerade sehr beschäftigt, denn das bringt, wie soll ich sagen, einen bewusstseinsmäßigen Grundtypus zum Vorschein: von wo aus gucken wir, von wo aus nehmen wir wie wahr? Wenn es mir einmal gelänge, in deinen Kopf hineinzuschlüpfen und Bernhard Günther zu sein, aus deiner Sicht die Dinge zu sehen... – die Sicht ist natürlich bei uns allen äußerst verwandt, wenn nicht sogar identisch; und trotzdem wird mir das nie gelingen, denn wir sind ewig getrennt. Ist das nicht schrecklich? Dieses Grundsatzphänomen haben wir jeden Tag, auf eine komische Art und Weise. Das ist meine Neugierde als Komponist und als Theatermacher: Wie geht das überhaupt? Das ist für mich zur Königsdisziplin geworden, so, wie vielleicht Fugen schreiben im Barock. Entschuldige, dass ich so hoch greife, aber es geht mir darum, Theater-Schaltungen zu schaffen, die etwas anderes leisten als das, was wir so gewöhnt sind – wo greift das, wie funktioniert das, wie kann es uns anrühren. Und in diesem Zusammenhang ist dieser Perspektivwechsel etwas, das mich sehr beschäftigt.