

Erhellende Passagen

Zum Stationentheater von Manos Tsangaris

JÖRN PETER HIEKEL

Geht man von der prinzipiellen Unabgeschlossenheit aus, die im Begriff der Passage anklingt, liegt es nahe, zunächst an jene durch Momente fragwürdiger Geschlossenheit definierte Konkurrenzsituation zu erinnern, die sich mit Blick auf die Gegenwartsmusik diagnostizieren läßt. Von dieser Konkurrenzsituation sind heute sowohl der Musikbetrieb als Ganzes als auch die Musikwissenschaft – sofern diese den Blick überhaupt in mehr als bloß flüchtiger Weise auf Gegenwartsphänomene richtet – offenkundig geprägt. Sie gründet auf einer scheinbar unversöhnlichen Trennung unterschiedlicher selbstgewählter Arbeits- oder Zuständigkeitsbereiche und Identitätsbildungen: Mit großer Selbstverständlichkeit widmen sich die einen nahezu ausschließlich den für den gewohnten Konzertsaal gedachten, im üblichen Partiturformat gehaltenen und den traditionellen Werkbegriff kaum tangierenden Kompositionen. Und mit ähnlicher Selbstverständlichkeit haben sich andere jenem stark durch das Denken von John Cage angeregten Bereich verschrieben, der seit einiger Zeit gemeinhin als Klangkunst bezeichnet wird, auf intermediale Bezüge setzt und die herkömmliche Konzertaufführung vollends suspendiert¹, während eine versprengte dritte Gruppe von Autoren sich vordringlich der improvisierten Musik zuwendet.

Man kann konzедieren, daß die jeweils untersuchten Phänomene durch beschränkte Horizonte vielfach sogar selbst einer selektiven Wahrnehmung und der daraus resultierenden Lagerbildung zu entsprechen scheinen. Andererseits gibt es heute etliche Komponisten, die dieser Tendenz substantiell zuwiderlaufen und dadurch, daß sie von einem Bereich in den anderen hinübergleiten, übersehbare Signale der Öffnung setzen. Ein besonders evidentes Beispiel ist der Österreicher Bernhard Lang, der als Opern- und Konzertkomponist und als Improvisator in Erscheinung tritt und sogar Klanginstallationen² geschaffen hat. Ein anders geartetes, als Verklammerung unterschiedlicher Strategien innerhalb von einzelnen Werken analysierbares Beispiel ist die Musik von Nicolaus A. Huber. Bei Huber ist, formelhaft gesprochen, die Tradition der mitteleuropäischen musikalischen Avantgarde unauflöslich vermischt mit Impulsen anderer Traditionen, namentlich von Cage, Satie oder Marcel Duchamp. Die daraus resultierende öffnende Hal-

tung sollte nicht bloß aus formalistischem Blickwinkel als »Anti-Kunst« bezeichnet werden, zumal sie in produktiver Weise das sichernde Netz von Traditionslinien zugunsten überraschender neuer Verknüpfungen auflöst. Sie ist dadurch charakterisiert, daß sie Grenzen der üblichen Konzertsituation flexibilisiert, etwa durch die Hineinnahme von Elementen, die dieser Situation deutlich widersprechen.³

Solchen von origineller Übergängigkeit getragenen Ansätzen steht das Beharrungsvermögen vieler Diskurse zur Gegenwartskunst entgegen. In den Diskussionen zur Klangkunst etwa erweist sich die Lagerbildung nicht zuletzt dadurch, daß ihre künstlerischen Erträge von ihren Verfechtern oft mit stark apologetischem Tonfall, von ihren Verächtern um so mehr mit polemischer Tendenz behandelt werden. Allzu selten werden die ästhetischen Erwägungen von Komponisten, die für den Konzertsaal schreiben, mit jenen von Klangkünstlern und/oder jenen von Improvisatoren sinnfällig in Beziehung gesetzt. Nur vereinzelt gibt es Veranstaltungen, die diese Bereiche mit konstruktiver Selbstverständlichkeit sinnfällig miteinander vernetzen. Und nur in einigen Sonderfällen hat Musik, die Grenzen zu anderen Künsten hin überschreitet, wenigstens das Glück, von der Offenheit bestimmter Nachbardisziplinen zu profitieren.⁴

Mit Manos Tsangaris steht im vorliegenden Beitrag ein künstlerischer Grenzgänger im Mittelpunkt, der in seinem Schaffen fortwährend auf unterschiedliche Weise Passagen unternimmt. Dies erweist sich vor allem darin, daß er unter dem Begriff »Stationentheater« alle drei genannten Bereiche – Musik für den Konzertsaal, Klangkunst und improvisierte Musik – in einer eigenwilligen Musiktheaterkonzeption miteinander verknüpft und die Energien, die aus dieser Verknüpfung resultieren, produktiv macht. Dank der Originalität, mit der dies geschieht, hat Tsangaris in den letzten Jahren im Musikleben eine gesteigerte Präsenz gewonnen: Wie nur wenige andere findet er mit seinen Projekten sowohl an den etablierten Orten der Klangkunst als auch an jenen der Neuen (Konzert-)Musik Berücksichtigung, neuerdings zudem auch auf Spielstätten der klassischen Opernhäuser. Der in sieben Einzelaspekte gegliederte Beitrag versucht ausgehend von diesen Einsichten aufzuzeigen, daß der Aspekt der Übergängigkeit sich im Schaffen von Tsangaris besonders umfassend manifestiert, in einer Weise, die noch dazu kaum bloß aus der Tradition der Neuen Musik zu erklären ist.

¹ Vgl. zu diesem Themenbereich grundlegend: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hg. v. Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Laaber 1999.

² So das Projekt *Gläserne Kapelle* 2008 in Dresden.

³ Beispiele sind die »Tisch-Coda« der Komposition *Ohne Hölzlerin* oder die »Fress-Coda« des Chorwerks *Ach, das Erhabene*. Vgl. hierzu meinen Beitrag »Auführerisch mit kleinsten Mitteln«. *Aspekte des Widerständigen bei Luigi Nono, John Cage und Nicolaus A. Huber*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2008, H. 2, S. 32-38.

⁴ Ein Beispiel hierfür ist die Rezeption der Werke von Heiner Goebbels im Kontext der neueren Theaterwissenschaft.

Iu: Musik & Ästhetik, 13. Jg. Heft 52 (Oktober 2005), S. 48-60.

1. Theater- und Bewußtseinsräume

Passagen können im Sinne von bewußten Entgrenzungen und Überschreitungen, mithin in ihrem Vermögen, nicht vor etwas Festem haltzumachen, sondern das Übergängige zu akzentuieren, auf einen Aspekt von Widerständigkeit verweisen. Dies zeigt sich in vielfacher Weise gerade im Schaffen von Manos Tsangaris, der sich ausdrücklich nicht allein als Komponist, sondern auch als bildender Künstler und Dichter versteht. Tsangaris hat in seinem Ansatz in der Tradition seines ehemaligen Lehrers Mauricio Kagel, aber noch entschiedener als Kagel, jene Widerständigkeit ausgeprägt, die aus dem bewußten Abweichen von vertrauten Orten der Konzertdarbietung resultieren kann. Diesem Ansatz, der nicht von einem krassen Bruch, sondern von der Idee einer Durchlässigkeit verschiedener Strategien der Musik-Präsentation ausgeht, kommt zugute, daß es mit der über Jahrhunderte erprobten Konzert-Situation ähnlich ist wie mit der dramatischen Prägung von Musik- oder Theaterwerken oder mit ihren inhärenten teleologischen Momenten: Alle diese Konstituenten sind in unserem Bewußtsein so stark verankert und die Dominanz der durch sie gesetzten Markierungen war lange Zeit so unangefochten, daß sich dagegen auf unterschiedliche Weise immer wieder von neuem kompositorisch aufbegehren läßt – durch Strategien der Veräumlichung in Form von Raum-Passagen. Dieses Aufbegehren garantiert keineswegs automatisch eine adäquate Qualität, aber es bildet ihre gemeinsame Basis – und eine Perspektive, die für Tsangaris selbst eine Grundvoraussetzung der meisten Projekte ist. Diese finden in besonderem Maße abseits der Stadt- oder Staatstheaterbühnen statt. Sie erschließen sich immer wieder von neuem ungewöhnliche Räume – oder bereits bekannte Räume in anderer, ungewohnter Weise. Auf diese Ortsbezogenheit ist noch zurückzukommen.

Doch ebenso wichtig sind die Bewußtseins-Räume, auf die Tsangaris zielt, indem er in seinen oft miniaturartigen Musiktheaterwerken eigenwillige, neuartige Theater-Situationen hervorruft. Diese von ihm selbst als Stationentheater bezeichneten Situationen können im Sinne von Hans-Thies Lehmanns Beschreibungen eines »postdramatischen« Theaters dadurch charakterisiert werden, daß sie auf die Setzung einer Kohärenz bildenden artistischen Makrostruktur, wie namentlich der des Dramas, verzichten.⁵ Text- und Sinnvermittlung sind keine auftrumpfenden Faktoren, klar nachvollziehbare Linearität in der Darstellung ist eher die Ausnahme als die Regel. Statt dessen gibt es vielfältige prismatische Brechungen. Man wird als Rezipient in Situationen hineingezogen, welche die ästhetische Neugierde stets aufrechtzuerhalten suchen. Dies geschieht nicht zuletzt dadurch, daß sie sich von forma-

len Übersichtlichkeiten und Entwicklungen oder auch von affektiven Verbindlichkeiten fernhalten. Sie geben dabei zugleich zu erkennen, daß das Dargestellte ein Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang sein könnte. Statt einer festen, stabilisierenden Synthese der unterschiedlichen Ebenen finden sich immer wieder offene und zersplitterte Momente sowie »Figurationen der Selbstausstreichung von Bedeutungen«.⁶ Aber es gibt – stärker als im Bereich der Klangkunst weithin üblich – zugleich auch Verdichtungen von Bedeutungszusammenhängen. Diese sind charakterisierbar als aufblitzende Erkenntnis-Momente, die manchmal Orientierungen an realen Alltagserfahrungen aufweisen und das Flüchtige, Beiläufige und Ephemere betonen, zuweilen aber auch dem Alltag weit enthoben und fast surreal wirken. Darin gehört ein Oszillieren zwischen Verstehen und Nichtverstehen zur wesentlichen Erfahrung. In diesem Wort »Erfahrung« steckt – dieser Gedanke ist für die Wahrnehmung von Musik ebenso wichtig wie für die des postdramatischen Theaters – ein öffnender Bewegungsmodus, eine erschließende Haltung.

Die hier benannte Tendenz der Projekte von Tsangaris, einige semantische Kristallisationspunkte, aber auch deren Verflüchtigung auszukomponieren, ist gewiß im umfassenderen Kontext zu betrachten: Die Einsicht, daß Verstehen und Nichtverstehen »nicht bloß als entscheidbare Alternative, sondern [als] eine unentwirrbare Verflechtung«⁷ aufgefaßt werden können, hat in den letzten Jahren im Kontext avancierter Musiktheaterproduktionen deutlich an Gewicht gewonnen – was seinerseits auch bereits Kritiker auf den Plan rief.⁸

Operiert das Theater der Gegenwart – auch jenes von Manos Tsangaris – mit Texten, so vermag es oft ereignishaft Situationen zu schaffen, die sich von logischen Verläufen auf vielfältige Weise distanzieren können. Ein Beispiel dafür ist die Dresdner Produktion *Lots Weib*, die auf bemerkenswert vielfältige Weise zwischen Darstellungen der biblischen Geschichte und verschiedensten anderen, von ihr wegführenden Elementen changiert.

Alles dies verweist auf Wahrnehmungskonstellationen, die das Musiktheater von Manos Tsangaris erzeugt. Dessen permanente Übergängigkeit zwischen Darstellung, Assoziation und scheinbar beziehungslosem Spiel wird selbst zu einer der Kernaussagen. Diese Übergängigkeit lenkt unseren Blick auf die alltägliche Schwierigkeit, scheinbar Beziehungsloses als konsistente Zeichenfolge zu deuten. Durch die bei Tsangaris favorisierte Textpräsentation

⁶ A. a. O., S. 140.

⁷ Dieter Mersch, *Nichtverstehen*, in: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, hg. v. Martin Zenck, München 2008, i.V.

⁸ Frieder Reininghaus etwa geißelte in dem von ihm herausgegebenen *Handbuch Experimentelles Musik- und Tanztheater* den im neueren Musiktheater bestehenden »weitreichende[n] Generalverdacht gegen alle Semantik«. Vgl. Frieder Reininghaus, *Geschärfte Unschärfe – Vom Verschwinden der Texte im Musiktheater*, in: ders./Katja Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 7), S. 366-374, hier S. 368. Vielleicht ist diese Meinung des Herausgebers auch der Grund dafür, daß die Theaterarbeiten von Tsangaris in diesem Band gar nicht vorkommen.

⁵ Vgl. hierzu und für das Folgende: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

tion wird die im öffentlichen Umgang – vor allem in den Medien – geläufige Textvermittlung ironisch suspendiert, ohne sie zugleich ins pointierte Groteske zu überzeichnen. Wesentlich sind auch Reflexe auf die Überfülle an Sinnesreizen in unserer Wirklichkeit. Vor allem die miniaturartigen Arbeiten des Komponisten (die aus kleinen, meist 2-8minütigen Szenen bestehen) sind Versuche, diese Überfülle zu Konzentraten zu verdichten, die in einer eigenwilligen Mischung lapidar und verzaubernd, zuweilen auch poetisch sind.

2. Licht und Dunkel

Dieses Reagieren auf die Überfülle an Sinnesreizen jener Gegenwart, der wir alle – oder zumindest die meisten von uns – ausgesetzt sind, läßt sich noch von einer anderen Seite her mit Blick auf die Idee von »Passagen« interpretieren: Besucher des Stationentheaters von Manos Tsangaris sind Flaneure, die im Sinne der von Walter Benjamin emphatisch beschriebenen Passagen-Ideen in ungewöhnliche Erfahrungs-Konstellationen und damit ins Staunen geraten. Dies kann als kritischer Kommentar zu jenen als »Shopping-Malls« bezeichneten öffentlichen Passagen gelesen werden, die als Signatur unserer Gegenwart gelten können. Deren üppig (über)inszenierte Erlebniswelten setzen auf die Suggestion von Individualität und tendieren doch zu einer kollektiven, rauschhaften Erfahrung. Auf suggestiv Weise reflektiert Tsangaris den Überredungs-Charakter solcher kommerzieller Inszenierungsstrategien, ohne sich ihm anzupassen. Seine Theaterarbeiten entdecken dabei ganz eigene, feinere Passagen-Möglichkeiten und ungeahnte Verknüpfungen.

Die komponierten Passagen in Arbeiten von Tsangaris sind in gewisser Hinsicht sogar das Gegenteil aller lichtdurchfluteten Kommerz-Passagen. Bereits in der 1978 entstandenen, vom Komponisten als sein »Opus 1« bezeichneten *Studie* für Akteur und Licht läßt sich ablesen, wie wichtig ihm das Operieren mit der Dunkelheit ist. Ein total dunkler Raum wird durch die Verwendung eines einzelnen Scheinwerfers zu einem punktuell wahrnehmbaren Raum. Es entsteht eine matte Helligkeit, der man deutlich anmerkt, wie mühsam sie der Dunkelheit abgerungen ist. Dem folgen ein Crescendo des Hauptscheinwerfers von null auf hundert Prozent⁹ und auch noch weitere Feinheiten der Lichtregie. Gerade die Lichtregie ist in den Partituren von Tsangaris oft minutiös genau festgelegt, dies unterstreicht die Künstlichkeit des Dargestellten. Charakteristisch für viele Projekte sind kurze Aufblendungen in ansonsten dunklen Räumen. Nicht selten erfolgt dies mit Taschenlampen, die das Sehen-und-Gesehen-Werden der üblichen Konzert- oder Opern-

situation ganz unterbinden oder auf einen kurzen Moment des Staunens bei plötzlicher Begegnung reduzieren. Platzanweiser sind dabei ein unverzichtbarer Teil einiger Werke.

3. Befragung von Orten und Konzertgewohnheiten

Die Übergängigkeit im Schaffen von Manos Tsangaris kann zudem als Reflexion des Ortes Konzertsaal insgesamt sowie als Befragung und Interpretation ganz spezifischer Orte beschrieben werden. Der Konzertsaal als Möglichkeit der kollektiven Erfahrung wird kontrastiert durch Situationen, in denen der Gemeinde-Raum radikal verändert wird. Meist wird er vor allem verkleinert und zugleich der Rituale – wie etwa Beifallspenden und Verbeugen sowie entsprechend klar erkennbarer Schlußwirkungen – enthoben.

Die Arbeiten von Tsangaris stehen dabei oft an der Grenze zwischen einer »situativen«¹⁰ und einer fortschreitend strukturierten Gestaltung. Sie reißen Haltungen, Gesten und Klänge aus dem üblichen Kontinuum der Zeitkunst Musik, aber sie kennen doch auch herkömmliche Abläufe. Die meisten Konzepte versuchen sich nicht als krasses Gegenbild zum Konzertbetrieb von diesem völlig abzukoppeln, sondern bilden Mischformen heraus, sie sind Konzertmusik und Installation zugleich, holen die an üblichen Konzertpräsentationen orientierten Hörer gleichsam auf halbem Wege ab. Andererseits liegt das Abweichen von gewöhnlichen Konzertstücken bei Tsangaris deutlicher auf der Hand als etwa beim instrumentalen Theater seines einstigen Lehrers Mauricio Kagel, einem Konzept, von dem seine Theaterauffassung sicherlich beeinflusst ist. Heute, da Kagels Musik bereits in städtischen Symphoniekonzerten oder in repräsentativ-konservativen Festivals einen Platz gefunden hat und einige seiner Werke dementsprechend als metierbetonende Musik in konventionellen dramaturgischen Zuschnitten gehalten sind (man mag das bedauern oder begrüßen), scheint es, als habe sein einstiger Schüler an vielen Orten Kagels Position eingenommen. Inzwischen können die Projekte von Tsangaris auch kaum mehr bloß – wie es einige Jahre lang bei Festivals wie dem in Donaueschingen üblich war – als Ergänzung zu den dort vorherrschenden »eigentlichen« Konzert-Aktivitäten rubriziert werden. Die Grenzen zwischen vermeintlicher Peripherie und vermeintlichem Zentrum haben sich weithin verwischt.

Das Projekt *winzig*, erstmals realisiert 1993 in Köln, steht für jene Projekte von Tsangaris, die auf verschiedenste Orte transferierbar sind. Es handelt sich dabei um eine variabel aufgefächerte »Musik für ein Haus«, bestehend aus höchst ungewöhnlichen Situationen. Man durchwandert überraschende, manchmal verstörende Raumgestaltungen. Diese ähneln den Schaubuden-

⁹ Eine genauere Beschreibung dieser Konzeption gibt der instruktive Text von Raoul Mörchen, »Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles«. *Das mediale Theater von Manos Tsangaris*, in: MusikTexte (2001), H. 91, S. 45-50, hier S. 46.

¹⁰ Zu diesem Begriff vgl. Manos Tsangaris, *Was heißt situatives Komponieren?*, in: KunstMusik (2006), H. 6, S. 30-35.

Sensationen auf einem Jahrmarkt, der ja als Inbegriff der Erschließung und Inszenierung einer ganz eigenen Welt und ihrer poetischen Möglichkeiten gelten kann. Wie selbstverständlich werden dabei oft auch Räume mit musikalisch-szenischen Aktionen gefüllt und (re-)aktiviert, die sonst nicht öffentlich zugänglich sind.

Andererseits ereignen sich die Projekte von Tsangaris mit gewisser Vorliebe in historischen Räumen. Im Idealfall bringen diese historischen Räume eine ganz eigene Aura mit, auf die reagiert werden kann. Ein Beispiel dafür ist das Projekt *Drei Räume*, das 2004 bei den Donaueschinger Musiktagen zu erleben war. Gegenstand der Reflexion war die Fürstliche Hofbibliothek, die aus durchaus prekären Gründen – dem Verkauf von Manuskripten – leergemacht worden war und nun in ihrem ganzen Charme, ihrer Dignität vorge stellt und durch Tsangaris zum Klingen gebracht wurde. Dies geschah unter anderem mit den erlesenen Klängen eines Cembalos, das in eine Szenerie mit Kerzenlicht und Dirndlkleid aus der Mozart-Zeit eingebettet war. Und gerade diese Szenerie läßt sich in andere, weniger auratische Räume nicht ohne weiteres versetzen. Manches in diesem Projekt war sogar konkret auf Donaueschingen und sein sich über die ganze Stadt ausbreitendes Festival bezogen, so etwa jene Szenen im Obergeschoß der Bibliothek bzw. im Keller, in welchen der »Fürst« und der »Intendant« ins Blickfeld gerückt waren – wobei ergänzend dazu auch noch Videoaufnahmen von Besuchern gezeigt wurden. Ziel war die spielerisch-modellhafte Verdichtung der Festivalstruktur in Donaueschingen. Tsangaris selbst schlug vor, solcherart Konkretisierungen mit dem Reality-Fernsehen zu vergleichen.¹¹ Gerade in *Drei Räume* wird die Frage aufgeworfen, was Realität überhaupt sein könne. Und dabei ist der entscheidende der im Titel genannten Räume gewiß der innere Raum des Betrachters. Man könnte in diesem Stück aber auch, über die Grundintention des Komponisten hinaus, eine exemplarische Reflexion jenes in mancher Hinsicht durchaus fragwürdigen Betriebs der Neuen Musik sehen, zu der Tsangaris – ob er will oder nicht – längst gehört.

Bereits *winzig* zählt zu jenen Projekten, die ein Haus erkunden, es an unterschiedlichen Orten zum Erklingen bringen, seine versteckten Reize und Möglichkeiten (auch jenseits der sonst bespielten Haupträume, bis hin zum Heizungskeller) ebenso ins Blickfeld rücken wie seine Grenzen. Darin ist das Konzept von Tsangaris vielleicht nicht einzigartig, aber von spezifischer Suggestivität. Die Orte, in denen man eines der Projekte von Tsangaris intensiv erlebt hat (und die natürlich danach wieder anderen Verrichtungen dienen), kann man späterhin kaum noch ohne die Erinnerung an dieses Projekt betreten.

¹¹ Vgl. das Gespräch zwischen Armin Köhler und Tsangaris im Programmheft der Donaueschinger Musik tage 2004, S. 108.

4. Perspektivenwechsel

Ein weiterer Aspekt des Stationentheaters von Tsangaris ist die Flexibilisierung der Perspektiven. Passage meint hier, daß eine Bewegungsrichtung zugunsten einer anderen verlassen werden kann. Dazu sind zumindest drei Teilaspekte zu zählen:

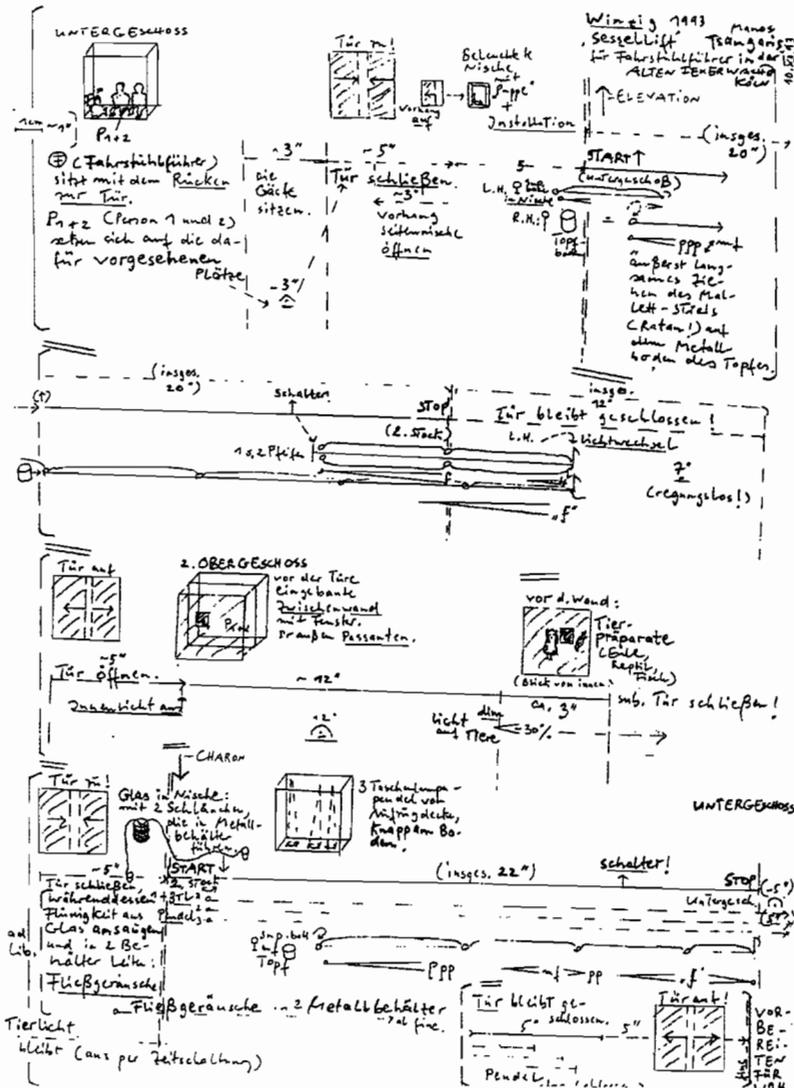
Erstens ist die Reihenfolge der einzelnen Stationen, die man als Zuschauer durchwandert, bewußt nicht festgelegt, der Parcours durch diese inszenierten Phantasiewelten ist also individuell und – dem Passagen-Gedanken Benjamins entsprechend – von einer ungerichteten, die klare Sukzession außer Kraft setzenden Bewegung bestimmt; zudem darf man bei einigen Theatersituationen so kurz oder lang verweilen, wie man möchte, oder die in ihrer Dauer festgelegten Teilstücke an einem Aufführungsabend mehrfach besuchen. Die Zeitdimension ist also von Variabilität bestimmt. Zweitens wird die Frage nach dem eigenen Standort jeweils neu gestellt – das heißt: es gibt verschiedene Konzepte, die entweder ein Wandeln während der Darbietung oder aber verschiedene unterschiedliche Positionen der Wahrnehmung desselben aus unterschiedlicher Perspektive ermöglichen. Und drittens changieren die Räume zwischen unterschiedlichen Momenten von Nähe und Ferne, ähnlich wie eine Kamera, die von der Nahperspektive in die Totale wechselt.

Die zuletzt genannte Art der Flexibilisierung von Perspektiven ist besonders wichtig: Die Nahperspektive kulminiert in Installationen, in denen das Auge des Betrachters in eine Schlüsseloch-Situation geleitet wird. Hier ist eine Nähe erzielt, wie wir sie sonst am ehesten aus der bildenden Kunst kennen: Mit kleinen unsichtbaren Magneten oder auf ähnliche Weise wird in kleinen Schaukästen Bewegung erzeugt, von jeweils nur ein oder zwei Betrachtern gleichzeitig wahrgenommen.

Nähe ist in ganz spezifischer Weise auch bei einer Miniatur anzutreffen, die Tsangaris bei der Wittener Aufführung des Projekts *winzig* unter dem Titel *Sessellift* präsentierte – und die einen besonders kleinen Raum bespielte. Dabei handelte es sich um einen auf und ab fahrenden Fahrstuhl, in den sich zwei Besucher mit einem spielenden Musiker drängten (vgl. Abbildung 1). Es war also ein Raum, der nicht nur mobil war, sondern eine Nähe zwischen Interpreten und Zuhörern hervorrief, wie sie im üblichen Konzertbetrieb kaum vorkommt. Weit eher schon kennt man diese Nähe aus dem zeitgenössischen Theater, denken wir an die vielen Inszenierungen, bei denen Schauspieler inmitten der Stuhlreihen des Zuschauerraumes agieren – dies kulminierte in der »aktivistischen« Phase des Theaters in den 60er und 70er Jahren.¹² Nur ist die Nähe in der Fahrstuhlmusik von Tsangaris in ganz anderer Weise an räumliche Intimität und Geborgenheit gebunden. Die

¹² Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Anm. 5), S. 291.

ästhetische Erfahrung verschränkt mit dieser ungewöhnlichen Nähe extrem unterschiedliche Qualitäten wie Luxus und Bedrängnis: das Ungewöhnliche einer privaten Exklusiv-Vorführung mit einer fast klaustrophoben Enge als Indiz eines Ausgeliefertseins.¹³



Der Aspekt der strikten Limitierung des Publikums ist für das Schaffen von Tsangaris – und das darin so essentielle Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven – unverzichtbar. Er stellt eine bewußte Invertierung des Verhältnisses zwischen Rezipienten und Ausführenden dar und wurde auch schon lange zuvor erprobt: In der 1980 entstandenen Komposition o. T. (also »ohne Titel«) spielt ein siebenköpfiges Ensemble für einen einzigen Zuhörer.

5. Zwischen Alltags- und Kunstwelt

Charakteristisch für etliche Projekte von Tsangaris sind die in der Nachfolge des Brechtschen Theaters stehenden Momente von Distanz – dies im Sinne einer Gegenkraft zu der durch räumliche Enge sich ergebenden Direktheit mancher Wirkungen (etwa jener im Fahrstuhl). Die für das postdramatische Theater typische Orientierung an Raumerlebnissen, die sich jenseits kohärenter Abläufe entfalten, geht nicht selten mit Tableau-Wirkungen einher. Ähnlich wie Gemälde Rahmen besitzen, sind die Theatersituationen von Tsangaris oft in Rahmungen eingefasst.¹⁴ Diese hängen mit der Wiederholungsstruktur des Gebotenen zusammen. Jeder Besucher wird von einem Anweiser in einen kleinen Raum geführt, spürt den verdichteten Miniaturcharakter, weiß aber dabei, daß vor oder nach seiner eigenen kurzen Präsenz in diesem Raum andere eingelassen wurden oder werden, um dasselbe zu erleben. Die Aura von Einmaligkeit, selbst in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit ein wesentliches Element der gesamten Kultur, wird auf diese Weise außer Kraft gesetzt oder zumindest relativiert.

Rahmen bieten die Projekte von Tsangaris oft auf originelle oder bewußt befremdliche Weise, etwa wenn in der innerhalb von *Nacht-Labor* gezeigten *Vegetarischen Lounge* – die aus einem anderen Musiktheaterminiaturen-Zyklus mit dem Titel *Die Döner Schaltung* (2004) stammt – eine Käfig- oder Aquariumssituation erzeugt wird: eine künstliche, dem unaufhörlichen Fluß der Zeit entthobene, laborartige Welt. Ähnliches gilt auch für die in sich selbst kreisenden Konstellationen, bei denen Gegenstände – in *riesig aus winzig* sind es Metallkügelchen – von unsichtbarer Hand geführt werden.

Einige Arbeiten von Tsangaris entfalten eine Dialektik zwischen der Setzung eines Rahmens und einem kontinuierlichen Fließen. Raoul Mörchen hat dargestellt, wie sich im Ensemblestück *An die Vorwelt* aus dem Jahre 1996 das Komponierte »unbemerkt aus der Alltagswelt in die Kunstwelt« schleicht.¹⁵ Der große Raum, auf den dieses Stück reagiert, ist die Kölner Philharmonie. Auf ihrem Podium spielen sich Szenen ab, die alle an diesem Ort geläufigen Vorgänge ad absurdum führen. So wird der ansagende Inten-

¹³ Dieses Mittel ist inzwischen auch von anderen Musiktheaterwerken aufgegriffen worden, denken wir an das Stück *Avenir! Avenir!* von Hamed Taheri und Dror Feiler 2006 in Stuttgart.

¹⁴ Auf die Bedeutung von Rahmen hat Tsangaris selbst hingewiesen, vgl. seinen Text *Wahrnehmungspänomene als Auslöser des kompositorischen Prozesses*, in: *Musik im Dialog*, hg. v. Sabine Sanio und Christoph Metzger, Saarbrücken 1998 (Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik), S. 59.
¹⁵ Mörchen, *Das mediale Theater von Manos Tsangaris* (Anm. 9), S. 49.

dant mitten in seiner Handlung weggerufen, um dem freien, anarchisch wirkenden Wuchern verschiedener anderer Aktivitäten, auch etwa dem Einspielen eines Musikensembles, Platz zu machen. Ein Raum wird so seiner Rituale enthoben, seine gewohnten Hierarchiebildungen werden hinfällig, alltägliche Prozesse treten an ihre Stelle. Auch ist das ein typisches Beispiel für postdramatisches Theater im Sinne Lehmanns. Und die Übergängigkeit, die sich entfaltet, könnte als Transgression zwischen Fiktion und Faktizität auch im Sinne von Gérard Genettes Konzept der Metalepse gedeutet werden.¹⁶

6. Unterschiedliche Formate

Die Auffächerung des Theaters von Manos Tsangaris in verschiedene Stationen steht in deutlicher Korrespondenz zum oft diskutierten Verzicht auf große Erzählungen, auch zum Ende der großen, einheitlichen Theorien mit Wahrheitsanspruch. Das macht die demonstrative Bescheidenheit aus, die dieses Stationentheater ausstrahlt, nicht anders übrigens als die meisten lyrischen Texte des Autors, die oft von lakonischer Knappheit sind. Diese Bescheidenheit¹⁷ korrespondiert mit der Verknüpfung unterschiedlicher Formate, die für viele Arbeiten von Manos Tsangaris besonders wichtig ist. Titel wie *Winzig* und *groß und klein* weisen auf diesen Umstand bereits hin. Hierfür dürfte die Erfahrung des Komponisten mit Hörspielen und Schauspielmusiken prägend gewesen sein. Beides sind außerhalb der üblichen Konzertdarbietung liegende Bereiche, in denen es auf die Fähigkeit zu prägnanten musikalischen Zeichnungen ankommt.

Das zu einem Erkennungsmerkmal der Kunst von Tsangaris gewordene kleine Format weckt verschiedenste Assoziationen. Es läßt an kleine Spielzeugwelten denken oder an modellhafte Konstruktionen, die Welt zu begreifen. Und es wirft zudem die Frage nach der Trennlinie von vermeintlich Wichtigem und vermeintlich Unwichtigem auf, so wie es schon die im Jahre 1988 entstandene Hörspielerarbeit *Grundfleisch* mit einer vergnüglichen Persiflage der Selbstinszenierung Herbert von Karajans tat und wie es seitdem eine der immer wieder vorkommenden Grundtendenzen im Schaffen von Tsangaris ist. Seine Konzeptionen kennen komplexe Zusammenhänge und technische Raffinesse, aber sie kennen auch viele betont einfache Momente, die in der Tradition einer *arte povera* die in allen Kunstbereichen selbstverständlich gewordene Technifizierung unterlaufen.

7. Irritierende Selbsterfahrungen

Die Übergängigkeit zwischen der Betrachtung des Geschehens und dem Mitwirken darin markiert einen weiteren Aspekt der Ästhetik von Tsangaris. Hierfür sei ein Beispiel aus dem Kernstück des Projekts *winzig* angeführt, das den lapidaren Titel *winzig aus winzig* trägt. Darin werden drei Zuhörer auf ein Publikumspodest geleitet. Gerade dort hatte zuvor auch schon ein »künstliches Publikum« Platz genommen, das nun mit Beginn der Vorführung darstellerisch aktiv wird. Die Räume zwischen Akteuren und Publikum durchkreuzen sich so stark, daß die Besucher in die – schockierende oder beglückende – Erwartung geraten, sich bald selber am Geschehen beteiligen zu sollen.¹⁸

Zugleich führt das kleine Format erneut zum Aspekt der akzentuierten Ausschnitthaftigkeit des Dargestellten. Ist, so fragt man sich als Besucher des Stationentheaters, das Wahrgenommene Teil eines großen Ganzen – oder eher dessen Modell? Innen und Außen jedenfalls gehen komplexe Wechselverhältnisse ein. In *Nachtlabor* werden zugleich die beweglichen Momente von Wahrnehmung bewußt gemacht. Das reicht in diesem Falle sogar bis zum Bloßstellen des Publikums – so wird hier die auch sonst für Tsangaris wichtige Tendenz radikalisiert, das Verschwinden der Zuschauer in der Masse zu thematisieren: Das Publikum ist erst außen, positioniert zwischen einer alten Mauer und einer modernen Glaswand, zugleich im Schwebestand zwischen Einengung und Öffnung, zunächst auch noch geblendet von Licht. Die Augen eilen voraus und wohnen einem Konzertablauf bei, während die Ohren auf verblüffende Weise anderen Eindrücken verpflichtet sind. Die innere Bühne des Rezipienten, ein wesentlicher Ort des Musiktheaters von Tsangaris, gerät so in eine überraschende Schiefelage. Diese Situation löst sich auf, wenn dasselbe aus anderer Perspektive im Nebenraum wahrgenommen wird und man gleichzeitig auch noch eine andere Schar von Besuchern in ihrer Hilflosigkeit, ihrem Ausgeliefertsein gewärtigt.

Diese auskomponierte Schiefelage deutet auf den für das Komponieren von Manos Tsangaris typischen öffnenden Charakter. Seine Konzepte enthalten, indem sie die üblichen Formen der – theatralen oder alltäglichen – Verständigung unterlaufen, ein unübersehbares kritisches Potential. Sie bewirken eine Selbsterfahrung, die der zerstreuen, desensibilisierenden Tendenz öffentlicher Passagen kraß entgegengesetzt ist. Dieser Aspekt läßt an Leonardos Höhlenwanderer denken, der sich durch die Fülle an Ungewohntem zur Erkenntnis anstacheln läßt, aber manchmal auch an Platons Höhlenbewoh-

¹⁶ Vgl. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.

¹⁷ Tsangaris selbst spricht auch von »Understatement«, vgl. Raoul Mörchen, *Täglich' Brot. Manos Tsangaris im Gespräch über Dichten, Zeichnen und Trommeln*, in: *MusikTexte* (2001), H. 91, S. 64.

¹⁸ Auch dies kennt Parallelen bei anderen zeitgenössischen Theaterautoren. Ein Beispiel ist die Performance-Installation *Human Writes* von William Forsythe und Kendall Thomas (Basel 2006), bei der die Frage, inwieweit die Rezipienten selber zu Akteuren werden, im Laufe des Projekts zu einer zentralen Dimension wird.

ner, der gewaltsam ans Licht gezerrt werden muß. Gewiß ist das Erleben der Projekte von Manos Tsangaris, in ihren überraschenden und staunenerregenden Elementen, eine spannende und lustvolle Angelegenheit. Doch mit ihren Momenten der Verrätselung oder sogar Verdunklung, mit der Flexibilisierung der Perspektive, mit ihrem fortwährenden Spiel von Nähe und Distanz, mit ihren verschiedenen Größenverhältnissen und mit der Reflexion der spezifischen Aura eines Ortes geht auch ein bewußt irritierender und vielerlei Fragen aufwerfender Impuls einher. Und man hegt beim Erleben mancher Projekte sogar die leise Hoffnung, daß der Musikbetrieb als ganzes, insoweit er von der Fixierung auf bestimmte Darstellungsmodi und Rezeptionsformen bestimmt ist, von den bei Tsangaris kenntlichen Suchbewegungen stärker als bisher wichtige Impulse erhält. Es geht dabei keineswegs um eine Abschaffung von Konzerten und auch nicht um deren banale Ausschmückung, sondern um die kreative Reflexion und Verlebendigung ihrer Rituale.

Summary

Illuminating Passages: On the Station Theatre of Manos Tsangaris – Manos Tsangaris is an explorer of artistic boundaries who constantly moves through different forms of passage in his work. By combining traditions from concert music, sound installation and the visual arts, his »situative« music theatre is able to overcome boundaries between different segments of today's music scene. Time and again, his projects revolve around the discovery of spaces, both long-familiar and unusual ones, as well as manifold shifts of perspective, including shifts between different formats. The old idea of the *Wandelkonzert*, in which the audience is mobile, is brought to life again albeit with deliberately open and confusing aspects, and with recognisable connections to the basic conceptual ideas of post-dramatic theatre.