

Wo steht das Festival der Neuen Musik?

Eine Analyse der zwei Festivals der Neuen Musik
Münchener Biennale und Muzički biennale Zagreb
von Jaš Otrin

Inhaltsverzeichnis

1. Abstract	1
2. Einleitung	1
3. Musikfestivals generell	2
3.1 Neue Musik	4
3.2 Das Festival und sein Raum	5
4. Münchener Biennale	7
4.1 Geschichte und Organisationsformat	7
4.2 Inhaltliche Programmierung 2016	8
5. Muzički biennale Zagreb (MBZ)	13
5.1 Geschichte und Organisationsformat	13
5.2 Inhaltliche Programmierung 2015	16
6. Fazit	19

1. Abstract

Der vorliegende Artikel befasst sich mit der Auseinandersetzung der Funktion eines Festivals im Allgemeinen sowie mit Festivals der Neuen Musik im Konkreten. Dabei wird sowohl auf die Interdisziplinarität, welche elementar für die Neue Musik ist, als auch auf die kulturtouristischen Aspekte eingegangen. Um die Internationalität der Musik dabei zu betonen, wird zwischen den Festivals „Münchener Biennale“ sowie dem „Mužički biennale Zagreb“ geschichtlich wie gegenwärtig ein Vergleich gezogen. Aufbauend auf dieser Grundlage werden die Ursprünge, Ähnlichkeiten sowie Unterschiede der beiden Festivals näher beleuchtet. Ein weiterer wesentlicher Aspekt widmet sich ferner der Entwicklung der Neuen Musik in Bezug auf ihr Publikum und der künstlerischen Schwerpunkte der jeweiligen künstlerischen Leitungen.

2. Einleitung

Es geht um den berühmten ersten Satz, wo der Autor nicht über den ersten Satz hinauskommt. Die ersten drei Sätze des Romans sind die wichtigsten. Da steht schon „alles“ drin. Es ist selbstreferentiell 2.0.¹

So urteilte der Co-künstlerische Leiter der diesjährigen Münchner Biennale, *Manos Tsangaris* auf einem Vortrag an der LMU über die Qualität eines künstlerischen Werkes. In der heutigen Zeit geht es vordergründig darum Grenzen zu testen und zu überwinden. Diesem Prinzip folgt die Neue Musik, indem sie auf Grundlage der interdisziplinären Arbeit ästhetische Erfahrungen von der Erfahrung von Kunst abzugrenzen versucht.²

Der vorliegende Artikel befasst sich mit der Auseinandersetzung der Funktion eines Festivals sowie seiner künstlerischen Führung. Dabei ist es notwendig, auf die allgemeine Funktion von Festivals einzugehen, um daraus ableitend Rückschlüsse auf Musikfestivals schließen zu können, die das Hauptthema des Artikels bilden. Insbesondere Festivals der Neuen Musik haben es sich zu eigen gemacht,

¹ Manos Tsangaris: *Ringvorlesung Inszenierungsgeschichte im 20./21. Jahrhundert – Münchner Biennale*; LMU München, 11.05.2016.

² Vgl. Ursula Brandstätter: *Bildende Kunst und Musik im Dialog*; 3. Auflage; Augsburg: Wißner Verlag, 2014; S. 38.

interdisziplinär zu agieren und dabei unterschiedliche Kunstrichtungen miteinander zu vereinen. Im nachstehenden Artikel soll bewusst vermieden werden darüber zu urteilen, welche Kunstsparten unter dem Überbegriff Musikfestival zusammengeführt werden und ob sie sich überhaupt noch aufspalten lassen.

Eine eingehende Betrachtung erhalten hierbei zwei bedeutende Festivals auf dem Gebiet der Neuen Musik, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht einmal in der Europäischen Union vereint waren. Trotz der geographischen Distanz zwischen dem Festival „Münchener Biennale“ in Deutschland und dem Festival „Mužički biennale Zagreb“ in Kroatien lassen sich Parallelen in der künstlerischen Entwicklung dieser Festivals aufweisen. Aufbauend auf dieser Grundlage wird im Folgenden der Frage nachgegangen, ob und wie sich die Festivals, die eine fast identische strategisch-inhaltliche Aufstellung besitzen, voneinander absetzen. Ein weiterer wesentlicher Aspekt widmet sich ferner der Entwicklung der Neuen Musik in Bezug auf sein Publikum, wobei u. a. der Frage nachgegangen wird, welche Bedeutung das Publikum für die künstlerische Leitung der Festivals der Neuen Musik hat.

3. Musikfestivals generell

Zeit und Raum beeinflussen in vielfältiger Hinsicht Entscheidungen über und innerhalb des Festivals.³

Festivals sind zeitlich und räumlich vorgegeben. Darüber hinaus beinhalten sie zwei Erscheinungsaspekte: Zum einen treten sie seltener auf als die meisten kulturellen Veranstaltungen, andererseits bergen sie eine Regelmäßigkeit in ihrem Vorkommen, das wiederum örtlich gebunden ist. Dadurch ergeben sich zwei Faktoren, die in der öffentlichen Wahrnehmung maßgeblich sind.⁴ Musikfestivals des 20. Jahrhunderts sind ein sich neu herausbildendes Organisationsmodell zur Präsentation und Produktion von Musiktheater.⁵ Sie arbeiten meistens mit einem Minimum an Verwaltung und agieren kunst- und projektorientiert.

Die ersten Musikfestivals in Deutschland wurden in der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründet. Zu diesem Zeitpunkt waren sie jedoch mehr einem einzelnen

³ Vgl. Jennifer Elvert: *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*; Bielefeld: transcript Verlag, 2009; S. 19.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd.; S. 15.

Komponisten gewidmet, daher wurden sie als Autoren-Musikfestivals verstanden, so wie z. B. die Internationalen Beethoven Festspiele in Bonn oder die Wagner Festspiele in Bayreuth.

Dabei verstanden sich Festivals schon immer als Gegenpol zu dem institutionellen Theater. Durch die dadurch gewonnenen und am Prozess orientierten Eigenheiten entheben sie sich zu einem entscheidenden Grad von der Logik des Theaters.

Festivals, die nicht von Theaterhäusern finanziert und veranstaltet werden, benötigen einen Träger, der sich eine Rechtsform geben muss, um wirtschaftlich und juristisch aktiv sein zu können.⁶ Dazu bietet das Rechtssystem unterschiedliche Möglichkeiten zur Realisierung; im Folgenden wird jedoch in Anlehnung an die zu untersuchenden Festivals nur auf eine bestimmte Rechtsform eingegangen: den eingetragenen Verein (e.V.), bzw. Verband.

Neben der Rechtsform ist auch der Name des Festivals von maßgeblicher Bedeutung. In den zwei zu untersuchenden Beispielen von Festivals fungiert der Name der Stadt als das Label, das aber nur einer der Faktoren ist, mit denen man das Publikum gewinnen kann. Auch wenn die Rahmenbedingungen und Auswirkungen von Fall zu Fall anders sind, soll hier auf zwei Festivals verwiesen werden, die beide in Hauptstädten stattfinden: einmal in München, der bayerischen Landeshauptstadt, und einmal in Zagreb, der Hauptstadt Kroatiens.

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Herausbildung eines Themenschwerpunktes eines Festivals neben dem Ort ist die Verortung des Festivals.⁷ Seine inhaltliche Ausrichtung soll gezielt das potentielle Publikum ansprechen und damit auch anlocken. Diese Tatsache wiederum hebt das Ansehen einer Stadt, da das Festival auch ein äußerst geeigneter Motor für den Standort sowie den damit einhergehenden Kulturtourismus darstellt.

Der Kulturtourismus hat in den letzten Jahren durch eine zunehmende Aufmerksamkeit und die Wertschätzung von Kulturgütern sowie ihrer steigenden Kommerzialisierung und Vermarktung – nicht nur in Deutschland – einen dynamischen Aufschwung erfahren. Festspiele und Theateraufführungen unterschiedlichster Art, darunter insbesondere Musikfestivals und Musicals, bilden einen wesentlichen Bestandteil des kulturellen Angebots. Die Zunahme von Musikfestivals kann als ein Indikator für den viel zitierten „kulturellen Boom“ gesehen werden, der sich nicht nur in hohen Besucherzahlen der Touristen ausdrückt, sondern auch in dem starken

⁶ Vgl. ebd.; S. 119.

⁷ Vgl. ebd.; S. 130.

Interesse der einheimischen Bevölkerung an kulturellen Veranstaltungen. Besonders die räumliche Verteilung kultureller Veranstaltungen ist für den Tourismus von großer Bedeutung.⁸

Der Raum, der durch die Gründung eines Festivals geschaffen wird, ist ein weiterer bedeutender Aspekt im Hinblick auf die Stadt, in der sich das Festival ereignet. Der öffentliche Raum bekommt dadurch ganz andere Regeln. Auf die daraus entstehenden Möglichkeiten für die Stadt und ihre Bewohner soll hier eingegangen werden.

3.1. Das Festival und sein Raum

Räume sind keine neutralen bestehenden Orte, an denen gleichberechtigte Begegnungen stattfinden, sondern sie werden durch Nutzung und durch Symbole immer wieder neu formiert und codiert.⁹ Es ist fraglich, ob Festivals tatsächlich eine gestalterische, kulturpolitische Funktion in Bezug auf die städtischen Räume übernehmen können. Zumindest scheinen sie über die theoretische Leistungsfähigkeit zu verfügen, die unscheinbaren städtischen Bezirke zu Räumen zu gestalten, mit denen sich die Bewohner der jeweiligen Stadt identifizieren können.¹⁰ Durch die Vermittlung von Festivals kann der urbane Raum die Austragungsorte der Festivals mit anderen Orten der Stadt vernetzen und in Beziehung setzen, wodurch sie eine neue Ausrichtung erhalten und durch diese Verfremdung wiederum den Bewohnern der Stadt als unbekannt und neu erscheinen.¹¹ Durch die Veränderung des Raums löst sich einerseits sein traditionelles Verständnis, was im Besonderen in Zusammenhang mit der interkulturellen Kommunikation und ihrer einhergehenden Vernetzung steht. Andererseits ist den Festivals daran gelegen, den Raum durch eine neue inhaltliche Ausrichtung wiederherzustellen und das Publikum an einer Diskussion des Raums teilhaben zu lassen.¹² Festivals beinhalten ein heterotopisches Moment, indem sie ihren Blick auf häufig und selten frequentierte Orte der Stadt neu ausrichten. Dadurch lassen sie neue aktiv genutzte Räume entstehen,

⁸ Anja Brittner: *Musikfestivals und Musicals*; <http://archiv.nationalatlas.de/wp-content/art_pdf/Band10_56-59_archiv.pdf>; letzter Zugriff: 03.06.2016.

⁹ Vgl. Jennifer Elvert 2009, S. 199.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 200.

¹² Vgl. ebd., S. 201.

die sie in Beziehung zu ihrer Umgebung setzen.¹³ Durch die Neubesetzung bestehender Räume entsteht eine Umdeutung der Stadt oder zumindest von Teilen der Stadt. Die darin enthaltene Infrastruktur soll den Bewohnern nicht nur für die Dauer des Festivals, sondern vielmehr nachhaltig im Sinne einer positiven Nutzung dieser urbanen Neuerwerbungen dienen. Dadurch gewinnen die Einwohner der Stadt am meisten von derartigen Stadtprojekten, da ihr gewohnter Lebensraum hinterfragt wird und ihnen so ermöglicht wird, die bestehenden Grenzen zu überschreiten.¹⁴

Neben allen aufgestellten Thesen, in Bezug auf den Einfluss der Festivals auf die Stadt und ihren Raum, muss man diese Behauptungen auch kritisch hinterfragen.

Dass der Einfluss von Festivals auf die Räume der Stadt wirklich so groß ist, wie gemeinhin angenommen und propagiert wird, ist empirisch bisher nicht belegt.¹⁵

Nichtsdestotrotz ist der allgemeine Konsens, dass besonders spartenübergreifende Festivals wie die der Neuen Musik das räumliche Bild der Stadt sehr stark beeinflussen. Da sich dieser Artikel auf zwei Festivals beschränkt, die sich der Neuen Musik verschrieben haben, ist es an folgender Stelle notwendig, einen kurzen Überblick über den Begriff Neue Musik zu geben.

3.2. Neue Musik

Das erste Festival der Neuen Musik weltweit und somit das älteste und traditionsreichste sind die „Donaueschinger Musiktage“, die noch unter fürstlicher Protektion 1922 gegründet worden sind.¹⁶ Von Beginn an war es für die Komponisten der „Neuen Musik“, allen voran John Cage, Mauricio Kagel und Vinko Globokar, von größter Bedeutung, nicht „nur“ Musik zu komponieren, sondern ein Erlebnis zu erschaffen, was nicht selten mit Skandalen verbunden war. Dadurch vollzog sich eine Werteverchiebung weg vom Regisseur als dem Hauptakteur, der alles zusammenfasste, hin zum Komponisten, der seine Rolle vereinnahmte. Diese Tat-

¹³ Vgl. ebd., S. 206.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 207.

¹⁵ Ebd., S. 211.

¹⁶ Vgl. o.A.: *Hier wurde und wird Musikgeschichte geschrieben*; <<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/geschichte/geschichtlicher-ueberblick/-/id=8414418/did=8414822/nid=8414418/k74vwf/index.html>>, letzter Zugriff: 21.08.2016.

sache unterstützte die Entwicklung der Performance als Konzept der Intermedialität. Heute ist Performance kein Phänomen mehr, es überrascht aber durchaus, dass man solche Ansätze bereits seit Wagner kennt:

In der theatralischen Kunst vereinigen sich, mit mehrerer oder minderer Beteiligung [sic], sämtliche Künste zu einem unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität.¹⁷

Das Besondere an den Werken der Neuen Musik ist die Reihenfolge und der Aufbau des Konzepts. Dabei wird oftmals zunächst der Standort festgelegt und erst danach die inhaltliche Ausrichtung des Festivals.¹⁸ Darüber hinaus stellt sich auch die Frage nach dem Urheber des Librettos, da man zu Probenbeginn nur in seltenen Fällen über eine fertiggeschriebene Partitur verfügt, wobei nicht immer nur in Tönen komponiert wird, vielmehr bilden Geräusche und Lärm beispielsweise u. U. auch einen Teil der Komposition.¹⁹ Neue Musik vermischt unterschiedliche Disziplinen und Gewerke miteinander, unter denen sich auch Disziplinen befinden, die außerhalb der Kunst liegen.²⁰ Das inhaltliche Konzept unterstützt den Gedanken des handelnden Menschen, nicht unbedingt einer tatsächlichen Handlung innerhalb der Aufführung. Nicht der Moment der Musik ist von primärer Bedeutung, sondern der Moment der Komposition.²¹ Das zeugt von einem enorm experimentierfreudigen Charakter der Neuen Musik. Dabei kommt es auch vor, dass das Publikum aktiv an der Vorstellung teilnehmen soll. Obwohl dieser Ansatz keinesfalls neu ist, bleibt er für die Zuschauer schwierig zu deuten und erschwert Interpretationsmöglichkeiten, aus denen die Menschen, um inhaltliche Werte und Eindrücke bereichert, nach Hause gehen.

¹⁷ Jennifer Elvert 2009, S. 61.

¹⁸ Vgl. Manos Tsangaris 2016.

¹⁹ Vgl. Melissa Trimmingham: *The Theater of the Bauhaus – The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*; London: Taylor&Francis, 2011; S. 153.

²⁰ Vgl. Manos Tsangaris 2016.

²¹ Vgl. Manos Tsangaris 2016.

4. Münchener Biennale

4.1. Geschichte und Organisationsformat

Die Münchner Biennale wird vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München in Zusammenarbeit mit „Spielmotor München e.V.“ veranstaltet.²² Das Kulturreferat ist der alleinige Rechtsträger.²³ Während die künstlerische Hoheit dem künstlerischen Leiter obliegt, unterliegt die Verwaltungsleitung „Spielmotor München e.V.“.²⁴

Das Jahr 2016 markiert einen Meilenstein in der Geschichte der Münchener Biennale. Die Komponisten Daniel Ott und Manos Tsangaris übernehmen die künstlerische Leitung und führen das Festival damit in eine neue Ära. Das Internationale Festival für Neues Theater wurde vom Komponisten Hans Werner Henze auf die Initiative des damaligen Münchener Kulturreferenten Jürgen Kolbe hin gegründet, um der jungen Generation von theaterinteressierten Komponisten einen Ort zu bieten, an dem sie ihre Ideen in die Wirklichkeit umsetzen können.²⁵ Henze wusste aus eigener Erfahrung, dass die Komponisten von damals ein Laboratorium benötigten, in dem sie experimentieren konnten. Eine erste Form eines musikalischen Laboratoriums bot das IRCAM in Paris, das über das Zusammenwirken zwischen herkömmlichen und elektronischen Instrumenten recherchierte.²⁶ Darüber hinaus gab es die elektronischen Studios an Hochschulen, Universitäten und Rundfunkanstalten. Für das Musiktheater hat sich aber keine der genannten Institutionen verantwortlich gefühlt. Es fehlte die Möglichkeit, wo sich die Künstler mit älteren Kollegen hätten austauschen können und ihre Experimente in einem organisierten Rahmen hätten erproben können. Die Lücke auf internationaler Ebene hat Henze mit der Münchener Biennale geschlossen.

Hans Werner Henze hat das Festival seit der Gründung in 1988 bis 1994 geleitet und somit auch bereits nachhaltig etabliert. Zusammen mit seinem Nachfolger Peter Ruzicka hat er noch die darauffolgende Edition 1996 zusammen kura-

²² Vgl. o.A.: <<http://www.muenchenerbiennale.de/inside-biennale/veranstalter/>>; letzter Zugriff: 21.08.2016.

²³ Vgl. o.A.: <<http://www.muenchenerbiennale.de/impressum/>>; letzter Zugriff: 21.08.2016.

²⁴ Vgl. o.A.: <<http://www.muenchenerbiennale.de/inside-biennale/team/>>; letzter Zugriff: 21.08.2016.

²⁵ Vgl. o.A.: <<http://archive.muenchener-biennale.de/inbetween-2014/>>; letzter Zugriff: 14.06.2016.

²⁶ Vgl. ebd.

tiert. Das bis dato umfangreichste Programm einer „Biennale“ wurde auf drei Aufführungsperioden verteilt: Die erste war im Mai 1996, darauf folgte eine im Dezember 1996 und schließlich die letzte im April 1997.²⁷ Aufgrund des umfangreichen Pensums war es nötig, das Programm eines Austragungsjahres mit zeitlichen Unterbrechungen aufzuführen, was für ein Festival unüblich ist. Diese und die darauffolgende Ausgabe waren die einzigen, die sich dabei über mehrere Aufführungsperioden verteilt haben. Die Ausgabe im Jahr 1998/1999 hatte sogar unterschiedliche Motti. Dadurch lief Ruzicka jedoch Gefahr, dass sich der zweijährige Rhythmus einer Biennale aushebelt. Ruzicka stecke die Eckpfeiler seiner künstlerischen und ästhetischen Ausrichtung mehr auf Internationalität, Kulturdialog, Traumwelten, existenzielle Grenzsituationen, neue Kommunikationsformen sowie Konfigurationen einer neuen Moderne ab.²⁸

Der heutige Co-künstlerische Leiter der Biennale, Manos Tsangaris, sprach bei einer Veranstaltung an der LMU München über das Ursprungsschema eines Festivals. Dabei hob er hervor, dass dieses Schema seit mehr als einem Jahrhundert festgelegt ist, indem man zunächst einen Komponisten oder Librettisten suchte, den man als Jahrhunderttalent beurteilte und ihm daraufhin einen Auftrag gab. Die daraus entstehende Partitur wird daraufhin mittels Regie und Ausstattung umgesetzt. Seiner Meinung nach besteht ein Bedarf, neue Hebel in Bewegung zu setzen, zu basteln und neu zu konstruieren. Die Experimentierfreude beginnt beim Ansatz, kleinere Laboratorien zu erstellen, um später ein Laboratorium zu entwickeln. Dieser Grundgedanke war maßgeblich für das neu entstandene „Ursprungs-Münchener-Modell“ innerhalb der Biennale, das mittlerweile auf ungefähr zehn verschiedene Co-Produktionsstädte weltweit verteilt wird.²⁹

4.2. Inhaltliche Programmgestaltung 2016³⁰

Um inhaltlich die Ausrichtung der neuen Münchener Biennale besser zu verstehen, ist es vom Vorteil, wenn man sich mit den beiden Komponisten und künstle-

²⁷ Vgl. o.A.: <<http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/19961997/startseite/>>; letzter Zugriff: 14.06.2016.

²⁸ Vgl. o.A.: <<http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/19961997/startseite/>>; letzter Zugriff: 14.06.2016.

²⁹ Manos Tsangaris 2016.

³⁰ Vgl. Manos Tsangaris, Daniel Ott: *Ringvorlesung Inszenierungsgeschichte im 20./21. Jahrhundert – Münchner Biennale*; LMU, 11.05.2016.

rischen Leitern, Daniel Ott und Manos Tsangaris, auseinandersetzt. Tsangaris spricht über sich selbst als Komponist als einem Künstler, der enge und kleine theatralische Haltungen bevorzugt sowie räumlich situative Stücke schaffen möchte. Seiner Meinung nach beeinträchtigt es nicht die Qualität der Vorstellung, wenn mehr Künstler auf der Bühne seien als Menschen im Zuschauerraum. Wörtlich beschrieb er die Situation so, dass die Zuschauer in homöopathischen Dosen diese Art von Aufführungen besuchten. Diese Auffassung vom Schaffen der Kunst lässt sich allerdings auch kritisch betrachten, da die Präsenz des Zuschauers auf eine minimale Anzahl herabgesetzt wird, wodurch sich die Theatralität der Aufführung in Frage stellen ließe. Wie Christopher Balme schreibt, ist es der Zuschauervorgang, der das Wahrgenommene zum Theater macht.³¹ Die Theaterwissenschaft definiert ihren Gegenstand in erster Linie durch die Gegenwart des Zuschauers.³² Tsangaris' ästhetische Auffassung geht jedoch in die Richtung komponierter Installationen, wobei sich die Bedingungen des Komponierens und die Bedingungen der Aufführung zusammen miteinbeziehen sowie eine modellhafte und paradigmatische Fragestellung voraussetzen.

Daniel Ott hingegen entstammt einem durchaus anderen Umfeld. Er war anfangs Künstler in einer Theatergruppe, die eine Holzbühne mit Pferden von Dorf zu Dorf in der Schweiz gezogen hat und auf Marktplätzen auftrat, wobei die Fragestellung auch bei ihm gesellschaftsorientiert und politisch motiviert war: So nahm er bspw. an den Atomkraftprotesten teil. Am prägendsten für seine weitere Laufbahn war die Tanztheater-Begründerin Pina Bausch, was wiederum zeigt, dass Ott nie in Sparten gedacht hat. Er wollte von Anfang an Musik mit Theater verbinden. Bausch war darin seine Seelenverwandte. Komponist und Interpret sind bei ihm nicht getrennte Persönlichkeiten. Seine ästhetische Richtung ist heute die Arbeit mit Menschen und Landschaften.

Sowohl für Tsangaris als auch für Ott ist es wichtig, die „Bedingungen und Gefäße“ selbst zu bauen. Damit möchten sie zum Ausdruck bringen, dass sie den Ort und die Rahmenbedingungen für ihr Schaffen selbst definieren wollen. Beide vergleichen die Oper mit einem gemachten Bett, gegen das nichts einzuwenden

³¹ Vgl. Christopher Balme; *Einführung in die Theaterwissenschaft*; Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG., 2014; S. 137.

³² Vgl. ebd.

sei. Sie empfinden es aber als eine Herausforderung, neue Wege zu gehen. „Das eine tun und das andere nicht lassen“ (Tsangaris).

Gerade deswegen sind große Produktionen und Formate auch für die Münchener Biennale ab 2016 besonders wichtig. Dabei muss man aber den „Lockenwickler“-Apparat, der sich nach Meinung der künstlerischen Leitung auf die altmodische Herangehensweise sowohl der Rezeption inkl. der Abonnementsmechanismen als auch der Produktion beziehen lässt, kritisch hinterfragen und überprüfen. Sie fordern dazu auf, nicht retrospektiv zu arbeiten, sondern Entwurfsmodelle zu schaffen. Tsangaris äußert sich dabei sehr kritisch über die Mode, Politik mit der Kunst zu verbinden, seiner Meinung nach störe das Politische in der Kunst eher. Doch sollte man diesen Vorwurf nicht ganz unreflektiert stehen lassen. Kultur und Politik sind zwei Begriffe, die sich geschichtlich nicht getrennt voneinander denken lassen, darum kann es sich in keinem Fall um eine Modeerscheinung handeln. Entweder oblag das Schaffen der Kultur dem königlichen Hof, dem die Politik ohnehin immanent war, oder es unterlag der öffentlichen Trägerschaft, so wie es seit etwa 100 Jahren der Fall ist.³³ Verständlich ist allerdings Tsangaris' Kritik darüber, dass sich aktuelle politische Themen in jeder zweiten kulturellen Darbietung widerspiegeln, wie das etwa mit dem Flüchtlingsthema der Fall war. Das eigentlich Politische liegt für Tsangaris in der ästhetischen Benutzeroberfläche, die seinerseits leider nicht klar definiert wurde. Es lässt sich jedoch vermuten, dass es sich hierbei um die Kultur als eine Art Aushängeschild eines Landes handelt, die der Politik des jeweiligen Landes dienen könnte.

Das Motto der 2016er Edition der Münchener Biennale lautet OmU (Original mit Untertitel), wobei mit Akronymen und Kürzeln gespielt wird. Übersetzungsvorgänge spielen generell eine entscheidende Rolle in der künstlerischen Arbeit im Musiktheater. Dabei haben Tsangaris und Ott durchaus auch die Kommunikationsvorgänge zwischen den verschiedenen Sparten am Theater, die durchaus auch Übersetzungen ähneln, im Kopf. Ihre Fragestellung lautet: Was ist das Original im Musiktheater? Ist es die Partitur, das Libretto, die Uraufführung, Inszenierung oder Dokumentation? Was ist das Original in der Kunstwelt generell? Als Beispiel soll hier der Programmpunkt *Sweat of the Sun* fungieren: Ist der Film *Fitzcarraldo* das Original oder die Tagebücher des Regisseurs Werner Her-

³³ Vgl. Bernd Wagner (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Bd. 4; Essen: Klartext Verlag, 2004, S. 26.

zog mit dem Titel *Eroberung des Nutzlosen?* OmU ist nicht eindimensional gedacht, sondern vielschichtig. Der entscheidende Punkt für die diesjährige Biennale besteht darin, „das Original“ in einen anderen Kontext zu verfrachten.

Die Münchener Biennale ist ein sogenanntes Uraufführungsfestival, weshalb Ott und Tsangaris nicht nach Projekten auf der Suche waren, sondern nach Künstlern, die sie für Uraufführungen engagierten. Deswegen haben sie zu Beginn 30 Kunstschaaffende aus allen Kunstsparten für ein Brainstorming nach München eingeladen. Ausgangspunkt war die Rückbesinnung zu den Wurzeln der Biennale, zum Nachwuchsforum. Es wurde zwar nicht als ein Ausschlusskriterium gesetzt, aber bevorzugt wurden Künstler unter 30 Jahren. Aus diesem ersten Brainstorming haben sich 12 Projekte als geeignet herauskristallisiert. Zu diesen Projekten wurden Projektskizzen und Präsentationen hergestellt, die auch Kollegen von anderen Festivals zur Begutachtung gezeigt worden sind. Schlussendlich wurden 7 Produktionen zum Kern der Münchener Biennale 2016 auserkoren. Davon sind nur zwei Projekte, die aus der Stückentwicklungstradition kommen und von einem Regisseur betrieben werden. Dass es nur zwei geworden sind, hat nach Otts Aussage prinzipiell etwas mit dem Kostendruck zu tun. Der Komponist braucht mit Stift und Papier weniger als ein Regisseur, der Raum, Ensemble, Technik, Licht, etc. benötigt. Um ein umfangreiches Programm auf die Beine zu stellen, haben sich Ott und Tsangaris entschieden die regiegeführten Projekte zu begrenzen und die Anfangszusammenarbeit bei anderen Projekten mehr auf die Konzepterarbeitung zwischen den Komponisten und Bühnenbildnern zu fokussieren. Eines dieser Projekte ist *if this then that and now what* von Simon Steen-Anderson – er war für Komposition, Regie, Text und Bühne als Einzelkämpfer und in Personalunion verantwortlich. Das andere ist *Sweat of the Sun*, bei dem der Regisseur später dazu gewonnen wurde und somit auch nachträglich in die Arbeit eingestiegen ist. Daran ist bereits zu bemerken, was für eine neue Flexibilität diese Art von Arbeit mit Plattformen bietet, da sie nach Otts und Tsangaris' Meinung der bisher üblichen Starrheit entbehren. So sind Programmpunkte zusammengestellt worden, die wie ein Musiktheaterstück ablaufen und eine bestimmte Räumlichkeit, Orchester, Bühne, Zuschauerraum, Publikum, Guckkastenbühne etc. benötigen. Bei *Sweat of the Sun* ist das ästhetische Konzept fast opernhaft: Es gibt Belcanto-Gesang und ein Orchester. Jedoch ist der Zuschauerraum einem Schiff nachempfunden und das Publikum sitzt so mittendrin ohne die übliche vierte

Wand. Anstatt einen Dschungel visuell nachzuahmen hat der Komponist David Fennessy einen musikalischen Dschungel erschaffen.³⁴ Bei den meisten Produktionen der Edition 2016 wird aber mit dem Traditionellen gebrochen. Dabei ist für die Produzenten wichtig, Ausformungen des performativen Systems auszuloten und dieses System von Aufführung und Rezeption neu zu gestalten. Des Weiteren sind die Bedingungen der Arbeit zum Gegenstand der Produktion und Aufführung zu machen. So kam es bei der Münchener Biennale 2016 durchaus vor, dass man sich gerade mitten in einem künstlerischen Projekt befand und es gar nicht merkte (z. B. bei *Staring at the Bin*).

Der unmittelbare Kontakt des Publikums mit dem Werk, ganz ohne ›künstlerischen‹ Kontext ermöglicht eine neue Beziehung, eine direkte Reaktion, weil der Wegfall jeglicher Etikettierung Raum für die ganz persönliche Bedeutung lässt.³⁵

Oder man ließ die Bevölkerung gleich von vornherein mitmachen, wie es bei der *GAACH – quasi eine Volksoper*, einem Partizipationsprojekt in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule, geschehen ist. Dieses Projekt wurde von und mit den Menschen des Stadtteils Haidhausen entwickelt und durchgeführt. Das Ziel war es, die Entdeckerfreude, das Engagement und die Beteiligung jedes Einzelnen in den gemeinsamen Prozess einzubinden.³⁶

Generell ist festzuhalten, dass die beiden künstlerischen Leiter durchaus die Technologie von heute programmatisch integrieren möchten. Die junge Generation von heute ist mit der Technologie aufgewachsen, aus diesem Grund muss es auch ein Thema in der Kunst sein. Dabei ist es ihnen wichtig, darauf aufmerksam zu machen, dass es noch kein neues Zeitalter der Technologie gibt. Dinge werden nur weiterentwickelt und die kompositorischen Probleme bleiben weiterhin dieselben. Die technischen Hilfen dienen der Idee und nicht umgekehrt. Interessant hierbei ist, dass man zeitweise die Technologie visuell gar nicht mitbekommt. So werden vermehrt Clicktracks, die man aus der Filmmusik kennt, eingesetzt, um die Synchronisierung von musikalischen Abläufen auch ohne einen Dirigenten zu bewerkstelligen. Nach der Aussage von Simon Steen-Anderson ist es während des Probenprozesses durchaus dazu gekommen, dass das Programmieren der techni-

³⁴ Vgl. Daniel Ott 2016.

³⁵ o.A.: <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm/spielplan/events/event/detail/staring-at-the-bin/>>; letzter Zugriff: 15.06.2016.

³⁶ Vgl. Catherine Milliken/ Robyn Schulkowsky/ Dietmar Wiesner: *GAACH - quasi eine Volksoper – Ein Partizipationsprojekt*; <<http://www.muenchenerbiennale.de/programm/spielplan/events/event/detail/gaach-quasi-eine-volksoper/>>; letzter Zugriff: 15.06.2016.

schen Abläufe mehr Zeit in Anspruch genommen habe als die musikalische Einstudierung. Diese Entwicklung ist bedenklich, da sie das eigentliche Handwerk des Musiktheaters in die zweite Reihe rückt. Allerdings muss festgehalten werden, dass sich die beiden Leiter dieser Bedrohung bewusst sind und sie nach eigener Aussage die Münchener Biennale nicht zu einem „Technik-Fetisch“ ausarten lassen wollen.

In Anlehnung an die Strukturveränderungen des Neuen Theaters bezieht sich ein weiteres wesentliches Merkmal des programmatischen Gefüges auf die flache Hierarchie und die Zusammenbündelung der Verantwortlichkeiten. Nach Auffassung Otts ist Theaterarbeit eine devotive Arbeit, die immer auch als Teamarbeit aufgefasst wird. Sogar wenn der Komponist, Regisseur und Ausstatter ein und dieselbe Person sind, liegt laut Ott eine Zusammenarbeit mit sich selbst vor. Dieses Credo findet man daher auch in den Programmankündigungen, da in der Außendarstellung des Festivals niemand hervorgehoben wird. Man muss sich schon näher mit der Ankündigung auseinandersetzen, um festzustellen, wer hierbei Regisseur, Komponist etc. ist. Der Hintergedanke dabei ist, dass man heute mit dem Werkbegriff anders umgeht als noch vor 200 Jahren. Dabei geht es nicht um die Auflösung der Strukturen, sondern vielmehr darum, Strukturen so flexibel zu gestalten, dass man in der Lage ist, mittels des Systems der Hierarchien vielsachgemäßer und rascher zu reagieren. Bei der sogenannten flexiblen Hierarchie steht der Komponist nicht an der Spitze. Man darf dabei nicht vergessen, dass sowohl Ott als auch Tsangaris Komponisten sind.

5. Muzički biennale Zagreb (MBZ)

5.1. Geschichte und Organisationsformat

Es ist sehr wahrscheinlich auch der revolutionären Zeit der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts geschuldet, dass das Muzički biennale Zagreb bereits 1961 als das südosteuropäische Pendant zur Münchener Biennale gegründet worden ist. Seitdem wird es jedes ungerade Jahr im April veranstaltet, wobei es immer noch auf den zwei gleich gebliebenen Grundideen, nämlich Toleranz und einer hohen musikalischen Qualität in der Produktion, der Kreativität und der Reproduktion

gründet.³⁷ Das Festival beinhaltet das gesamte Spektrum der Neuen Musik von den „Klassikern“ zeitgenössischer Musik bis hin zu der neuen Generation von Komponisten. Die Vielfältigkeit des Programms besteht seitdem aus Symphoniekonzerten, Kammer-Ensembles, experimentellem Musiktheater, zeitgenössischem Tanz, Jazz sowie aus der Electronic bis hin zur alternativen Musikszene.³⁸ Der andere entscheidende Grund für die Gründung eines Festivals für die Neue Musik war laut Nikša Gligo die Tatsache, dass die schöpferische Freiheit eines jeden Komponisten durch die Konventionen der Institutionen beschränkt waren. Für ihn ist ein musikalisches Werk einzigartig und nicht wiederholbar. Somit scheint für die Institutionen die Neue Musik nicht erstrebenswert, da laut Gligo diese den Marktmechanismen, sprich der Massenproduktionen, untergeordnet sind. Marktmechanismen stehen wiederum in Kollision mit der Verwirklichung der Ideen des Komponisten.³⁹

Eine Besonderheit stellt seit jeher die politische Verknüpfung zwischen dem Festival und der Staatsführung dar oder wie die „Neue Musik Zeitung“ in ihrer Ausgabe vom 10. Juni 2011 schrieb:

1961, der ostdeutsche Staat ist gerade dabei, seine Bürger einzumauern, da beharrt Jugoslawien auf seiner aparten Ostblock-Sonderrolle. Die Bereitschaft, den Dialog mit Mitteleuropa offen zu halten, bekommt einen Namen: Musik Biennale Zagreb.⁴⁰

Der Anlass dieses Artikels war das Gastspiel des hauseigenen *Cantus Ensemble Zagreb* in Deutschland. Eine Persönlichkeit wird in dem Artikel besonders hervorgehoben. Es ist kein anderer als der damals amtierender Staatspräsident Kroatiens, Ivo Josipović. Er hat nämlich für die damalige Zeit ein durchaus übliches Dualstudium, nämlich Jura und Musik, absolviert und ist unter anderem dadurch ein durchaus bekannter und anerkannter Komponist sowohl in Kroatien als auch über die Grenzen hinaus geworden. Zusätzlich dazu war er ebenfalls Professor an

³⁷ Vgl. o.A.: <<http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2367&lang=hr>>; letzter Zugriff: 02.06.2016.

³⁸ Vgl. o.A.: <<http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2367&lang=hr>>; letzter Zugriff: 02.06.2016.

³⁹ Vgl. Nikša Gligo: *Über die Aktivitäten des Musik-Salons im Studentenhaus der Universität Zagreb*; Journal of New Music Research; Vol. 12; London: Taylor&Francis, 1983; S. 443.

⁴⁰ Georg Beck: *Der Staatspräsident komponiert: die Musik Biennale Zagreb tourt im Westen*; <<http://www.nmz.de/online/der-staatspraesident-komponiert-die-musik-biennale-zagreb-tourt-im-westen>>; letzter Zugriff: 21.08.2016.

der Musikhochschule. Josipović war über zwanzig Jahre lang der künstlerische Leiter der Biennale und hat das Festival maßgeblich mitgeprägt.

Gegründet wurde es jedoch von einem anderen Mitstreiter: Milko Kelemen, dem Fortner-Schüler und ehemaligen Kompositionsprofessor der Düsseldorfer Schumann-Hochschule. Kelemen versuchte durch „komplizierte Einfachheit“ die Komplexität Neuer Musik transparenter zu machen.⁴¹ Es war ihm sehr wichtig, dass die Neuartigkeit der Organisation des musikalischen Materials kein Selbstzweck sein darf. Seiner Meinung nach könne neuartige Gestaltung auch mit musikalischen „Archetypen“ erreicht werden, die nicht zwingend der Diktion komplizierter Kompositionstechniken unterliegen müssten. Nach seiner Rückkehr nach Kroatien, in den 60er Jahren, hat er aufgrund seiner Erfahrungen im Ausland feststellen müssen, dass Kroatien den Anschluss an die Entwicklung verloren hat und sich mit Deutschland oder Italien nicht messen kann. Bereits legendär ist die Geschichte um die Akquise der Mittel für die erste Biennale. Das Interview mit Kelemen zeigt, dass die städtischen Autoritäten nicht viel für die Finanzierung des Festivals übrig hatten. Er erzählt, dass er als erstes zum damaligen Bürgermeister der Stadt Zagreb, Većeslav Holjevac, gegangen sei, der ihn während des Gesprächs nicht einmal habe ansehen wollen. Erst als Kelemen damit drohte, das Festival alternativ in Belgrad zu veranstalten, sah er ihn überhaupt an. Daraufhin entgegnete ihm Holjevac scharf: „Ich kann dir einen Raum voll Dinars geben, aber nicht einen US-Dollar“, womit das Gespräch für den Bürgermeister beendet war.⁴² Das Verwunderliche an diesem Gespräch ist die Erkenntnis, dass, obwohl der Sozialismus viel von Kultur und Bildung hielt, man offensichtlich dennoch um kulturelle Investitionen kämpfen musste und sie, wie in dem vorliegenden Fall, auf individuellen Schultern ausgetragen wurden. In Deutschland hingegen, wo private Initiativen viel eher zu erwarten gewesen wären, kam die Anregung vom Kulturreferenten, also einem städtischen Beamten. Das Engagement, das Kelemen für dieses Festival an den Tag legte, brachte ihm, der auf jeden Fall international arbeiten wollte, den Spitznamen „der Musikpolitiker“ und zwei Tage Gefängnis ein. Dem Geheimdienst UDBA erschienen die vielen Reisen zu suspekt und sie verboten die Ausführung des Festivals. Kelemen widersetzte sich dem

⁴¹ Vgl. o.A.: <http://www.sikorski.de/308/de/kelemen_milko.html>; letzter Zugriff: 06.06.2016.

⁴² Vgl. Miljenka Čogelja: *46 Jahre später*; <<http://arhiva.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslje>> (übersetzt vom Autor); letzter Zugriff: 01.07.2016.

natürlich und so war die erste Ausgabe der Biennale in Zagreb dementsprechend eine wahre Revolution. Die New York Times schrieb mehr als eine halbe Seite über das Festival, in dem John Cage als Gast in der ersten Ausgabe auftrat. Seine unkonventionelle Art mit Instrumenten, in erster Linie mit dem Klavier, umzugehen, war für die Zuschauer eine Sensation. Kelemen hat nicht mit vielen Besuchern gerechnet, aber sie kamen und es geschah zum ersten Mal, dass die Menschen etwas gesehen haben, was gegen jegliche geltende Konvention im Staat verstieß. Diese Befreiung der geistig verarmten und unfreien Menschen war ein Wendepunkt in der Gesellschaft. Penderecki, der bei der zweiten Ausgabe partizipierte, erinnert sich noch heute daran, dass das Festival damals immer noch verboten war, heute ist es eines der wenigen, die überlebt haben.⁴³ Denn spätestens ab der 8. Ausgabe des MBZ war das Festival endgültig auch bei der politischen Führung etabliert, woraufhin es sogar ein Festivalgebäude, die Vatroslav-Lisinski Konzerthalle, bekommen hat, die mit dem Festival 1973 feierlich eröffnet wurde.⁴⁴

Um einen Vergleich mit der Münchener Biennale ziehen zu können, ist es an dieser Stelle notwendig, auf die organisatorische Struktur des MBZ einzugehen. Das Festival wird seit seiner Gründung vom kroatischen Komponistenverband veranstaltet. Aus offiziellen Medien ist zwar zu entnehmen, dass das MBZ und das „Cantus Ansambel“ die Veranstalter sind, beide gehören formell jedoch unter den Schirm des Verbandes.⁴⁵ Der Intendant des MBZ hat ausschließlich künstlerische Befugnisse, während die Verwaltungs- und Aufsichtsfunktion dem Verband obliegt.

5.2. Inhaltliche Programmierung 2015⁴⁶

Die feierliche Eröffnung der 28. *Muzički biennale Zagreb* war mit der Uraufführung der 1972 komponierten und dann für verloren gehaltenen Oper *Madame Buffault* von Boris Papandopulo sehr nationalistisch gehalten. Papandopulo war einer der einflussreichsten Komponisten, Dirigenten und Intendanten in Kroatien

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Claus-Henning Bachmann: *Musik-Biennale Zagreb*; Österreichische Musikzeitschrift; Band 32; Heft JG; Wien: Verlag Lafite, 1977; S. 460.

⁴⁵ Vgl. o.A.: <<http://www.hds.hr>>; letzter Zugriff: 21.08.2016.

⁴⁶ Vgl. Mladen Tarbuk: *Interview*; Verf. Jaš Otrin; München: 16.01.2017; (via eMail).

des 20. Jahrhunderts. Die Partner und Koproduzenten der Produktion waren die Musikakademie, die Theaterakademie, die Kunstakademie, die Textil- und Technologische Fakultät sowie das Nationaltheater Zagreb. Allein die Partner lassen bereits erahnen, dass der Intendant der Biennale 2015, Krešimir Seletković, hier keine Mühen gescheut hat. Studenten der Kunstakademie waren für das Bühnenbild mitverantwortlich, die Studenten der Textil- und Technologischen Fakultät für die Kostüme und die Studenten der Theaterakademie für das Lichtdesign. Seletković, selbst ein sehr anerkannter Komponist und Dirigent, hat die Eröffnungsvorstellung seinem Kollegen Mladen Tarbuk überlassen, der auch der *Spiritus Rector* des Projektes war. Dabei ist hervorzuheben, dass für Maestro Tarbuk diese Art und Weise der Arbeit mit Studenten nichts neues darstellte. Wie sich im Gespräch herausstellte, hat er in ähnlicher Weise bereits 2009 sein erstes derartiges Projekt, die *Zauberflöte* von Mozart, herausgebracht.

Inhaltlich soll die *Madame Buffault* Produktion an dieser Stelle nicht analysiert werden. Welcher Aspekt jedoch eine nähere Betrachtung erhalten soll, ist die außergewöhnlich zahlreiche Zusammenarbeit mit Studenten. Der Entschluss, so viele junge Menschen in die Zusammenarbeit für das Festival miteinzubeziehen, war ebenso spannend wie auch strategisch durchdacht, da man auf diese Weise für eine unorthodoxe Akquirierung eines jungen Publikums sorgte, dessen Interesse an dem Festival im günstigsten Fall auch für die Zukunft erhalten bleibt. Wie Dieter Baacke in seinem Kapitel *Die Welt der Musik und die Jugend* über das Phänomen Musik schreibt, erschließt „[...] es ein weites Feld ästhetischer Erfahrung in der lebensweltlichen Wirklichkeit ebenso wie in den Bereichen von Phantasie, Traum und Vorstellung, also denen der Wirklichkeitstranszendenz.“⁴⁷ Reihen wie „Jugend musiziert“ gab es auch schon vor der MBZ. Dass aber Studenten, die praktisch relativ wenig mit einer Opernproduktion zu tun haben, involviert werden, ist eher selten. Die Professoren der jeweiligen Institute haben, in Vereinbarung mit der Regisseurin Dora Ruždjak Podolski, den Studenten in groben Zügen die Ideen unterbreitet. Die darauf folgende Ausführung wurde den Studenten selbst überlassen, woraufhin die Ergebnisse in einem offenen Kreis von Professoren und Studenten kommentiert und abschließend in einem produktiven Prozess gemeinsam festgelegt wurden. Interessant war die Resonanz, die diese Art der

⁴⁷ Dieter Baacke (Hrsg.): *Die Welt der Musik und die Jugend*. In: *Handbuch Jugend und Musik*; Opladen: Leske+Budrich, 1997; S. 9.

Arbeit auf die umliegenden akademischen Fakultäten hatte. Beispielsweise zeigte sich großes Interesse bei den Studenten der Architektur, die aus reiner Neugier ihre Mithilfe am Projekt anboten und sich im Bereich der Bühnentechnik als große Hilfe erwiesen. Dass die Studierenden somit die Möglichkeit erhalten, praktische Erfahrungen zu sammeln, steht außer Frage, viel wichtiger erscheint es aber, dass sich die Jugend mit dem Projekt in einer Art und Weise auseinandersetzt, wie es in einem Studiensaal nicht möglich wäre und sie sich damit am Ende auch identifizieren können.

Die weiteren Programmpunkte reihen sich in die strategische Programmaufstellung der europaweiten Festivals der Neuen Musik ein. Was die MBZ jedoch einzigartig macht, sind zwei Projekte, auf die hier näher eingegangen werden soll. Zum einen erweckt das Projekt *Soap Opera* besondere Aufmerksamkeit und zum anderen stößt der international ausgeschriebene Wettbewerb für Komposition auf reges Interesse.

Das Projekt *Soap Opera* ist eine Koproduktion des MBZ und des *Cantus Ansambel* sowie des Projekts *Kultura promjene* (Übers. *Kultur der Veränderung*) des Studentenzentrums der Universität Zagreb. Es handelt sich dabei um eine ganz besondere Auftragskomposition, die sich auf fünf verschiedene „Episoden“ aufteilt, für die fünf verschiedene Komponisten verantwortlich sind. Unter der dramaturgischen Vorlage, einer Art vom Dialogbuch, der Dramaturgin Irena Škorić haben fünf Komponisten, Mladen Tarbuk, Mirela Ivičević, Zoran Juranić, Silvio Foretić und Gordan Tudor, die aus verschiedener Generationen stammen sowie für verschiedene Stilrichtungen stehen, eine Einheit geschaffen, die im Rahmen der MBZ auch aufgeführt wurde. Über die Gründe kann an dieser Stelle nur spekuliert werden, Tatsache scheint jedoch zu sein, dass trotz eines, für einige überraschenden großen Zuspruchs bei der Aufführung, es anscheinend nur bei diesem einen Mal bleiben wird.

Auf der Suche nach neuen Talenten hat der international ausgeschriebene Kompositionswettbewerb *5-Minute Opera* schon in den vorherigen Editionen weltweit für Aufmerksamkeit gesorgt. Dieses Jahr sind mehrere hundert Partituren bei den Verantwortlichen eingegangen. 81 sind auf die Short List gekommen. Die Frage, die sich bei jedem Wettbewerb stellt, gilt natürlich auch für einen Wettbewerb der Neuen Musik: Wer ist ein begabter Komponist, was ist Begabung

generell? Musikalische Begabung lässt sich kaum direkt beobachten.⁴⁸ Heiner Gembris schreibt weiter, dass sich die musikalische Begabung fast ausschließlich an der sogenannten klassischen Musik der westlichen Kultur orientiere.⁴⁹ Die Frage, die sich dabei aufdrängt, ist: Wie funktioniert das in der Neuen Musik, wo es keine klaren Kriterien und Maßstäbe gibt, an denen sich die Anforderungen festlegen lassen? Wenn es keine Grenzen und klare Strukturen gibt, ist zwar der Freiheit bedeutend mehr Raum gelassen, doch birgt diese neu gewonnene Freiheit auch eine große Verantwortung in sich, die oftmals vernachlässigt wird, und häufig hat die Virtuosität des musikalischen Handwerks in den neu entstandenen Werken dabei Abstriche zu verzeichnen.

Deshalb hat man eine fachmännische Jury zusammengesetzt, die aus den 81 Beiträgen 10 Beiträge auswählen musste, die wiederum auf der MBZ aufgeführt worden sind. Der Gewinner bekam als Hauptpreis den Auftrag, eine Oper zu schreiben, die auf dem MBZ Festival 2017 uraufgeführt werden soll. Dann wird sich herausstellen, ob die Jury eine gute Wahl getroffen hat. In Zeiten, in denen das reine Handwerk nicht so viel Gewicht zu haben scheint und in denen man die Grenzen ständig testen und überqueren will, sind es nicht nur die Kuratoren und Jurys, die das abschließende Urteil fällen, sondern auch das Publikum, das in diesem Fall jedoch in einer repräsentativen Anzahl vertreten sein müsste.

6. Fazit

Festivals müssen heute weit gefasst und offen sein, ihr postmodernes Konzept sollte die Präsentation und Erzeugung der Kunst umschließen und die kulturellen Anforderungen des 21. Jahrhunderts repräsentieren und erfüllen.⁵⁰ Die Realisierung dieser Anforderungen erkennt man sehr anschaulich an der inhaltlichen Ausrichtung der diesjährigen *Donaueschinger Musiktage*.⁵¹ Aufgrund der Tatsache, dass der Schlager in Deutschland in den letzten Jahren sehr stark an Popularität gewonnen hat, widmen sich die 18 Uraufführungen des diesjährigen Festivals

⁴⁸ Heiner Gembris: *Begabung und Begabungsförderung in der Musik*. In: Christian Fischer, Franz J. Mönks, Ursel Westphal (Hrsg.): *Individuelle Förderung: Begabung entfalten – Persönlichkeit entwickeln*; Berlin: Lit Verlag, 2008; S. 256.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. Jennifer Elvert 2009, S. 298.

⁵¹ Vgl. Programmflyer *Donaueschinger Musiktage*; SWR, 2016.

allesamt dem Phänomen des deutschen Schlagers der 60er und 70er Jahre sowie der modernen Popmusik.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich sowohl die Münchener Biennale als auch das MBZ mit ihrer Ausrichtung auf die Neue Musik neben dem „traditionellen“ Musiktheater als Alternativen und nicht als Ersatz für diese Institutionen verstehen. Hierbei geht es vor allem um die alternativen Arbeitsbedingungen und Formen, welche das „traditionelle“ Musiktheater so nicht bieten kann. Obwohl bei beiden Festivals die entscheidende Zielsetzung auf ein Publikumsfestival gerichtet ist, wird die Öffentlichkeit naturgemäß nicht so stark miteinbezogen, wie das bei den sogenannten Main Stream Festivals der Fall ist. Umso mehr wird bei beiden Festivals ein hohes ästhetisches und politisches Niveau vermittelt und zur Diskussion gestellt. Aus diesem Selbstverständnis heraus nehmen beide Festivals aktiv am (kultur-) politischen Diskurs teil, sowohl durch Kommentierung des (kultur-) politischen Tagesgeschehens als auch durch eigene kulturpolitische Projekte, die den Anspruch des Festivals – selbst aktiv gestaltend aufzutreten – dokumentieren.⁵²

Wegweisend sind bei beiden die Infragestellung einfacher Narrative, Utopien der Spezifität, Entfesselung von Stimme und Instrument sowie die Grenzverschiebungen.⁵³

Beide Festivals weisen Tendenzen auf, sich mit ihrer Arbeit mit den verschiedenen Formaten auseinandersetzen zu wollen, denn im Zeitalter der Formate und ihrer Überschreitung lohnt es sich, darüber kritisch nachzudenken.⁵⁴ Dennoch sind Formate bewehrt und keines der Festivals kann in Gänze auf sie verzichten. Die Aufgabe ist es, sich inhaltlich für die Fragestellungen und den Diskurs zu interessieren. An dieser Stelle ist allerdings ein grundlegendes Problem erkennbar, das die Frage aufkommen lässt: Wer ist das neue Publikum? Während Theater und Oper bereits einen Bruchteil der Bevölkerung erreichen, gelangt die neue Musik zu noch weniger Menschen, was daran liegen könnte, dass das Publikum die Grenzüberschreitungen (noch) nicht akzeptiert. Hier gilt es herauszufinden, welche der Versuchsanordnungen besser gelingt. Dabei muss man, ähnlich wie beim

⁵² Vgl. Paolo Calamita: *Eine Kulturinstitution als politischer Akteur* (2009); <<http://othes.univie.ac.at/6112/>>; letzter Zugriff: 03.06.2016.

⁵³ Vgl. David Roesner: *Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage*; Symposium zur Münchner Biennale; 04.06.2016.

⁵⁴ Vgl. Manos Tsangaris 2016.

Marketing, von innen nach außen denken und nicht umgekehrt. Vor diesem Hintergrund ist es von Bedeutung, ein Gleichgewicht anzuvisieren und nicht von dem Anspruch auszugehen, wie man das Haus am besten füllen kann. Andererseits soll die Kunst aber auch kein Selbstzweck sein, sondern muss den Rezipienten immer als Endadressaten im Blick behalten. Die Neue Musik hat heute nichts mehr mit den Darmstädter Tagen der fünfziger Jahre zu tun. Die heutigen Festivals haben ihr Wirkungsspektrum viel breiter aufgefächert, um die Diversität der Neuen Musik noch weiter steigern zu können.

Daher gehen beide Festivals den Weg der großen Bandbreite und der verschiedenen Zusammensetzung des Programms. Der entscheidende Aspekt besteht darin, ins Gespräch zu kommen und im Gespräch zu bleiben, wobei beide Festivals auf das Echo des Publikums zählen. Tsangaris und Ott sagen es ganz offen: „Die kommende Ausgabe unseres Festivals kann durchaus ein komplett anderes Format und ästhetische Ausrichtung haben.“⁵⁵

Auch der nächste Punkt, der den Spielort betrifft, lässt sich unter den beiden Festivals miteinander vergleichen. Die Wahl der Spielorte spielt keine sekundäre oder rein logistische Rolle, sie sollte den Ort dafür prädestinieren, neue Publikumsschichten zu erreichen. Als Beispiele hierfür wären ganz unorthodoxe Spielstätten, wie ein Bus, der tatsächlich von A nach B fährt, oder eine Schwimmhalle zu erwähnen, die Teil der diesjährigen Münchener Biennale waren. Der Biergarten wird zu einem Festivalzentrum umfunktioniert und bietet so einen gänzlich ungezwungenen Treffpunkt, ein Diskussionsforum oder einfach nur einen Ort zum Austausch. Die politisch-kritische Thematik ist und bleibt die Basis für alle weiteren Entwicklungen.

Instant-Projekte, wo man nur heißes Wasser darüber gießen muss, dabei aber alle Vitamine verloren gehen, sind nicht relevant für die gewünschte ästhetische Ausrichtung. Die Inhaltsstoffe sind von Bedeutung.⁵⁶

Kritisch ist anzumerken, dass die Publikumszahlen seit Jahren auf einem sehr niedrigen Niveau verharren. Wie Reinhard J. Brembeck in der Süddeutschen Zeitung⁵⁷ trefflich bemerkte, wurde das Musiktheater der siebziger Jahre als eine moralische Anstalt der Aufklärung missbraucht. Nun wird dem Publikum wie den

⁵⁵ Vgl. Manos Tsangaris, Daniel Ott 2016.

⁵⁶ Manos Tsangaris 2016.

⁵⁷ Vgl. Reinhard J. Brembeck: „Scherbenhaufen Bayreuth“, In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 155; 07.07.2016; S. 11.

Musikern und Intendanten heute aber bereits wieder eine neue Rolle zugewiesen, indem immer mehr das dionysische Prinzip des Theaters in den Vordergrund rückt, bei dem der Zuschauer Teil der Vorstellung wird und das Theater nicht mehr als bloßer Spiegel der Gesellschaft dient, sondern selbst politisch aktiv wird. Kunst, die sich mit Politik, gesellschaftlichen Missständen und sonstigen Alltagserfahrungen anreichert, trifft immer weniger den Nerv der Zeit. Es scheint, als sei die Gesellschaft des „Spiegelvorhaltens im Musiktheater“ überdrüssig. Möglicherweise müsste sich auch die Neue Musik an die neuen Begebenheiten anpassen und ihre Musikkunst nicht als einen Selbstzweck ansehen.

Quellenverzeichnis:

Literaturverzeichnis:

Baacke, Dieter (Hrsg.): *Die Welt der Musik und die Jugend*. In: *Handbuch Jugend und Musik*; Opladen: Leske+Budrich, 1997.

Bachmann, Claus-Henning: *Musik-Biennale Zagreb*; Österreichische Musikzeitschrift; Band 32; Heft JG; Wien: Verlag Lafite, 1977.

Balme, Christopher; *Einführung in die Theaterwissenschaft*; Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG., 2014.

Brandstätter, Ursula: *Bildende Kunst und Musik im Dialog*; 3. Auflage; Augsburg: Wißner Verlag, 2014.

Elvert, Jennifer: *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*; Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Fischer, Christian/ Mönks, Franz J./ Westphal, Ursel (Hrsg.): *Individuelle Förderung: Begabung entfalten – Persönlichkeit entwickeln*; Berlin: Lit Verlag, 2008.

Gligo, Nikša: *Über die Aktivitäten des Musik-Salons im Studentenhaus der Universität Zagreb*; Journal of New Music Research; Vol. 12; London: Taylor&Francis, 1983.

Trimingham, Melissa: *The Theater of the Bauhaus – The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*; London: Taylor&Francis, 2011.

Wagner, Bernd (Hrsg.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Bd. 4; Essen: Klartext Verlag, 2004.

Zeitschriften, Zeitungen:

Brembeck, Reinhard J.: „Scherbenhaufen Bayreuth“; *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 155; 07.07.2016.

Programmflyer Donaueschinger Musiktage; SWR, 2016.

Internetquellen:

Brittner, Anja: *Musikfestivals und Musicals*;
http://archiv.nationalatlas.de/wp-content/art_pdf/Band10_56-59_archiv.pdf.

Beck, Georg: *Der Staatspräsident komponiert: die Musik Biennale Zagreb tourt im Westen*;
<http://www.nmz.de/online/der-staatspraesident-komponiert-die-musik-biennale-zagreb-tourt-im-westen>.

Calamita, Paolo: *Eine Kulturinstitution als politischer Akteur* (2009);

<http://othes.univie.ac.at/6112/>.

Čogelja, Miljenka: *46 Jahre später*;
<http://arhiva.nacional.hr/clanak/33933/46-godina-poslije>.

Milliken, Catherine/ Schulkowsky, Robyn/ Wiesner, Dietmar: *GAACH – quasi eine Volksoper – Ein Partizipationsprojekt*;
<http://www.muenchenerbiennale.de/programm/spielplan/events/event/detail/gaach-quasi-eine-volksoper/>.

O. A.: *Hier wurde und wird Musikgeschichte geschrieben*;
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/geschichte/geschichtlicher-ueberblick/-/id=8414418/did=8414822/nid=8414418/k74vwf/index.html>.

O. A.: <http://archive.muenchener-biennale.de/inbetween-2014/>.

O. A.: <http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/19961997/startseite/>.

O. A.: <http://www.hds.hr>.

O. A.: <http://www.mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2367&lang=hr>.

O. A.: <http://www.muenchenerbiennale.de/impressum/>.

O. A.: <http://www.muenchenerbiennale.de/inside-biennale/team/>.

O. A.: <http://www.muenchenerbiennale.de/inside-biennale/veranstalter/>.

O. A.:
<http://www.muenchenerbiennale.de/programm/spielplan/events/event/detail/starin-g-at-the-bin/>.

O. A.: http://www.sikorski.de/308/de/kelemen_milko.html.

Weitere Quellen:

Daniel Ott und Manos Tsangaris: *Ringvorlesung Inszenierungsgeschichte im 20./21. Jahrhundert – Münchner Biennale*; LMU München, 11.05.2016.

David Roesner: *Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage*; Symposium zur Münchner Biennale; 04.06.2016.

Mladen Tarbuk: *Interview*; Verf. Jaš Otrin; München: 16.01.2017; (via eMail).⁵⁸

⁵⁸ Das Interview wurde auf Kroatisch geführt und vom Autor selbst übersetzt.