

Musiktheater für junges Publikum – eine Schule der Wahrnehmung?

Christiane Plank-Baldauf

Jeder Klang ist einmalig.¹

(John Cage, 45' für einen Sprecher)

Mit seinem Verständnis von der Einmaligkeit jedes Klanges kehrte John Cage das bisherige Rezeptionsmodell um, indem er das Publikum ermächtigte, seine bisher überwiegend nachvollziehende und auf das Erfassen von Struktur- und Sinnzusammenhängen gerichtete Rezeptionshaltung abzulegen und stattdessen über das bewusste Hören und Sehen ein Kunstwerk (sei es ein Musikstück, eine Installation oder Performance) im Augenblick seines Erstehens erfahrbare Realität werden zu lassen.

Mit diesem Verweis auf die Performativität von Ereignissen, wie sie in den 60er-Jahren in den Sprachwissenschaften, in der Bildenden Kunst und in der Theateravantgarde diskutiert wurde,² erweist sich Cages Botschaft an den Zuhörer, bzw. Zuschauer auch heute noch aktuell - v.a. was die frische und unverbrauchte Wahrnehmung von Kunst anbelangt. Haben seither Komponisten wie u.a. Maurizio Kagel (*Staatstheater*, komponiert 1967/ 1970), Luigi Nono (*Prometeo*, 1985) oder Manos Tsangaris (*Schwalbe*, 2011) traditionelle Hörerwartungen aufgebrochen, räumliche Setzungen (wie die Teilung in Bühne- und Zuschauerraum) hinterfragt oder mit der theatralen Wirkung von Klängen experimentiert, so spiegeln sich seit etwa dreißig Jahr derartige Auseinandersetzungen mit musiktheatralen Erzählweisen auch im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum wider. Nachdem das Kinder- und Jugendmusiktheater entweder als eigene Sparte (u.a. Junge Oper Köln, Junge Oper Stuttgart), als integrierte Sparte (Komische Oper Berlin, Mainz, Freiburg) oder auch in freieren Produktionszusammenhängen im Stadt- und Staatstheater angekommen ist,³ hat sich ein kontinuierlicher Diskurs über die Ziele, Ästhetiken, Strukturen und Produktionsweisen entwickelt, der sowohl die Theatermacher, als auch Komponisten, Librettisten und Musiker immer wieder zur kritischen Reflexion herausfordert. So wurde zuletzt auf dem Kongress HAPPY NEW EARS 2016 in Mannheim ein internationaler Erfahrungsaustausch initiiert, bei dem die Funktion der Musik im Zusammenspiel mit anderen theatralen Ausdrucksebenen, die Rolle des Publikums sowie das Hören, als einem der wichtigsten Wahrnehmungsvorgänge im Musiktheater, diskutiert wurden.⁴ Eingebettet in die stets aktuelle Frage, wie die Finanzierungs- und Produktionsprozesse verbessert werden können, erweist

¹ Zitat der Sprecherstimme aus John Cages "45'" (komponiert 1955), John Cage: Silence.

² Siehe dazu: John L. Austin führt in *Zur Theorie der Sprechakte* (Stuttgart, 1979) den Begriff „performativ“ in die Sprachphilosophie ein. Das Theater erfuhr beispielsweise durch Peter Handkes Publikumsbeschimpfung (Frankfurt, 1966) oder durch die amerikanische Theateravantgarde wie u.a. durch Richard Schechners „Environmental Theater“ und seine Performance Group (gegründet 1967) einen Performativierungsschub.

³ Beispiele wären die Junge MET, ein Zusammenschluss zwischen dem freien Theater Pfütze und dem Theater Fürth (2012) sowie der Verein „indieOper!“ (e.V., seit 2007), ein professionelles Theaterensemble, das zusammen mit einem Theater ein Stück produziert und sich darüber hinaus im Rahmen eines Education-Programms mit Kindergärten, Schulen und Lehrern vernetzt.

⁴ Siehe Ina Karr: Rolle vorwärts.

sich das Musiktheater für junges Publikum nicht allein als ein Experimentierfeld für zeitgenössische Erzählformen und Kompositionsweisen, sondern zugleich auch als ein Ort, an dem eine Begegnung mit einer Kunstform ermöglicht wird, die, im Unterschied zu den digitalen Medien, das Ereignishafte und Unmittelbare einer Theateraufführung erlebbar werden lässt.

Gründe für ein Kindermusiktheater

Den Anspruch, ein junges Publikum über zielgruppengerechte Kompositionen für das professionelle Musiktheater zu begeistern, verfolgen die Theaterleiter seit den 80er-Jahren. Diese Entwicklung lag, ähnlich wie bereits zehn Jahre zuvor im Kinder- und Jugendtheater, in der Sorge begründet, dass ein großer Teil der Bevölkerung im Zuge politischer und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse Theater und insbesondere das Musiktheater als tradierte Form bildungsbürgerlicher Hochkultur nicht mehr uneingeschränkt in die eigene Lebens- und Erfahrungswirklichkeit zu integrieren vermag. Während Kinder- und Jugendtheater in Deutschland auch in der freien Theaterszene beheimatet ist, zeigt sich die Sparte „Musiktheater für junges Publikum“ im deutschsprachigen Raum überwiegend im Stadttheatersystem verankert. Durch diese enge institutionelle und damit finanzielle, dispositionelle und künstlerische Anbindung der Sparte Musiktheater für Kinder und Jugendliche an die Theater bzw. Opernhäuser (für Erwachsene) ist zu begründen, warum sich die Herausbildung eines eigenen Repertoires für junges Theaterpublikum insbesondere seit dem 19. Jahrhundert immer von den wechselnden Schwerpunkten erwachsener Erwartungen und Interessen an das Musiktheater für Kinder und Jugendliche beeinflusst zeigt.

So handelt es sich bei vielen Werken des 19. Jahrhunderts, die für ein kindliches bzw. jugendliches Publikum gespielt wurden, nicht ausschließlich um Kompositionen, die den damals gängigen Gattungstypen Oper und Singspiel nahestehen, sondern um Schauspiele und Erzählungen mit Musik, die im weiteren Sinne dem musikalischen Theater zuzurechnen sind. In seiner gesamten gattungstypologischen Vielfalt, die sich, ganz entsprechend zur zeitgenössischen Entwicklung, oftmals in spartenübergreifenden Ansätzen niederschlug, diente das (musikalische) Kindertheater nicht nur einem jugendlichen, sondern auch einem erwachsenen Publikum zur Unterhaltung.⁵ Theater als eine Form bürgerlicher Repräsentationskultur eröffnete dabei ein generationenübergreifendes Vergnügen, das zum einen an den Seh- und Hörgewohnheiten der Erwachsenen anknüpft und zugleich in der Verwendung märchenhafter Stoffe – das Märchen genießt im 19. Jahrhundert als „Medium der literarischen Sozialisation“ hohes Ansehen und vereint Unterhaltsamkeit mit erzieherischen Ansprüchen – auch ein junges Theaterpublikum anspricht.⁶

Dagegen erfolgte die Heranführung an die zeitgenössische Musik bzw. an das Musiktheater in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts außerhalb des institutionalisierten Theater- bzw. Konzertwesens. Hatte Ellen Key in ihrer Schrift *Das Jahrhundert des Kindes* (1900) bereits die Förderung der individuellen Anlagen und Begabungen des einzelnen Kindes als wichtigstes Ziel der Schule beschrieben, wurde von Leo Kestenberg, während seiner Amtszeit als Musikreferent des preußischen Kultusministeriums (1918 bis 1932), die Musik „als Mittel der Persönlichkeitsbildung in einen umfassenden Bildungszusammenhang“ gestellt und eine tatsächliche „Reform der Schulmusik und der

⁵ Siehe Horst Braun: Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper.

⁶ Ute Dettmar: Theaterzauber, S. 50.

Volksbildung“ eingeleitet.⁷ In diesem Anspruch unterschieden sich diese Kompositionen eindeutig von den Schuldramen des 16. bis hin zum frühen 18. Jahrhundert, in denen insbesondere die „religiöse Unterweisung, die Erbauung und das Erlernen der lateinischen Sprache“ im Vordergrund stand.⁸

Dieses Umdenken innerhalb der schulischen Praxis stieß bei den Komponisten auf Gegeninteresse: Als Reaktion auf die Opernentwicklung nach Wagner und um die entstandene Kluft zwischen der musikalischen Avantgarde-Bewegung und den „Musikbedürfnissen breiterer Bevölkerungsschichten“ zu schließen,⁹ öffnete Paul Hindemith die Baden-Badener Musiktage – ein Festival, das sich mit den künstlerischen und ästhetischen Wegen der Neuen Musik auseinandersetzte – auch der Laienmusikbewegung. Im Kontext der Gebrauchsmusik entstanden, neben den *Liedern für Singkreise*, zahlreiche Schulopern und die Szenischen Spiele (Hindemiths *Wir bauen eine Stadt* von 1930, Paul Dessaus *Das Eisenbahnspiel* von 1932 oder Paul Höffers *Das Matrosenspiel* von 1933). Alle diese Stücke waren in erster Linie für die schulische Praxis ausgelegt, eine Ausrichtung an der Gattung „Oper“ war nicht beabsichtigt. Mitte der 60er-Jahre verlor die Schul- und Jugendoper an Bedeutung,¹⁰ da fortan im Musikunterricht, nicht zuletzt unter dem Einfluss von Adornos Kritik an der Jugendbewegung, die zentralen Werke der Musikgeschichte fokussiert wurden: Die Vermittlung von historischem Wissen trat in den 70er und frühen 80er-Jahren an die Stelle des gemeinsamen Musizierens.

Seit den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine Neuausrichtung der Gattungstypen für eine jugendliche Publikumszielgruppe ab, die nunmehr wieder eng an die Produktions- und Wirkungsweisen institutionalisierter Theater gebunden ist. Opernbearbeitungen von bestehenden Repertoirewerken stellen im Rahmen dieser Hinwendung an ein junges Theaterpublikum einen „wichtigen Zwischenschritt“ innerhalb der Herausbildung eines spezifischen Repertoires dar.¹¹

Seit Mitte der 80er-Jahre tritt zu diesem Repertoire eine kontinuierlich anwachsende Zahl an Neukompositionen namhafter Komponisten hinzu, für die Hans Werner Henzes *Pollicino* (UA 1980 beim Cantieri Internazionale d'Arte in Montepulciano) eine Vorreiterfunktion übernahm. Seither entstehen vor allem Opern, in einigen Fällen auch Singspiele (etwa Wilfried Hillers *Traumfresserchen*, UA 1991) und Musicals (etwa Ostendorfs *Alice im Wunderland*, UA 1978), deren Libretti meist auf handlungsinintensiven Geschichten der Kinder- bzw. Jugendliteratur (Frank Schwemmers *Robin Hood*, UA 2008 oder Pierangelo Valtononis *Pinocchio*, UA 2006) beruhen. Innerhalb dieser Werkgruppe sind aber auch Kompositionen zu verzeichnen, deren dramaturgische Konzeptionen durch die Einbeziehung narrativer Erzählstrukturen mit der Funktion von Gesang – bzw. dem Verhältnis von Sprache, Gesang und Musik, wie sie für den Gattungstypus Oper bis ins beginnende 20. Jahrhundert verbindlich war – im Sinne des Musiktheaters experimentieren (Gerard Beljons *Hans und Gretchen*, UA 2001 oder Jens Jonneleits *Sneewitte*, UA 2008).

In den letzten zehn Jahren entstanden darüber hinaus auch musikdramatische Erzählformen, die zum einen dem „Instrumentalen Theater“ nahestehen,¹² zum anderen eine Auseinandersetzung mit

⁷ Kim Taekwan: Das Lehrstück Bertolt Brecht, S. 37.

⁸ Brigitte Regler-Bellinger: Kinder- und Jugendmusiktheater. In: MGG, 5. Bd, Sp. 44.

⁹ Vgl. dazu: Klaus-Dieter Krabel: Brechts Lehrstücke, S. 11.

¹⁰ Vgl. dazu: Michael Schenk: Zwischen Ideologie und Innovation, S. 205.

¹¹ Manfred Jahnke: Das kleine Wunder, S. 11.

¹² Basierend auf Mauricio Kagels Idee, Musik um ergänzende gestische und optische Aspekte zu

anderen musikalischen Stilrichtungen (Jazz oder Popmusik) und mit der Geräuschhaftigkeit von Musik bzw. Ansätze performativen (Musik-)theaters erkennen lassen. Allerdings treten diese Kompositionen anteilmäßig hinter die traditionellen Opernwerke für ein junges Publikum zurück, was dem Verhältnis von Opern- und experimentelleren Musiktheaterkompositionen in den Spielplänen für ein erwachsenes Theaterpublikum entspricht. Diese freien musikdramatischen Erzählformen entstehen meist in anderen Produktionszusammenhängen: Anstelle einer szenischen Umsetzung eines bereits vertonten Librettos tritt hier eine Zusammenarbeit von Librettist, Komponist, Regisseur, Sänger und Instrumentalisten während der Proben, die den Stoff für ein bestimmtes Haus und spezifisches Publikum entwickeln. Fixiert wird am Ende oftmals nur eine Spielvorlage, so dass im Falle einer Neueinstudierung das neue Team in der Regel zu völlig anderen musikalisch-theatralen Lösungen kommt.

Vielfalt als Spiegel erwachsener Erwartungshaltungen

Die aktuelle gattungstypologische Entwicklung im Musiktheater für junges Publikum steht in unmittelbarer Wechselbeziehung zu der veränderten Erwartungshaltung der Kultur- und Theaterschaffenden an dieses Genre. Während sich bereits in den 1920er-Jahren eine Umbruchsituation angekündigt hatte, in der man sich durch die Praxis des musikalischen Schul- und Lehrstückes nicht nur eine nachwachsende Publikumsschicht, sondern letztlich eine nachhaltige Veränderung der Rezeptionsweise der Theaterzuschauer und damit den Durchbruch einer neuen Theaterästhetik erhoffte,¹³ so haben sich seit den letzten dreißig Jahren die Erwartungshaltungen an das Musiktheater für junges Publikum stärker auf einen bildungspolitischen Aspekt fokussiert: Als staatlich bzw. städtisch finanzierte Institutionen müssen sich die Theater und Opernhäuser in Zeiten einschneidender Haushaltskürzungen und finanzieller Sparprogramme ihres bildungspolitischen Auftrags und ihrer gesellschaftlichen Relevanz mit jeder Spielzeit aufs Neue versichern. Musiktheater für junges Publikum befindet sich dabei nicht nur im Spagat zwischen ambitionierter Marketingstrategie und künstlerischem Anspruch, sondern wird darüber hinaus auch zu einem wichtigen Bestandteil ästhetischer Bildung. Denn anders als die Heranführung an das zeitgenössische Musiktheater im Unterricht oder auch die Förderung musikalischer Begabung durch das Elternhaus (etwa das Erlernen eines Instrumentes, das gemeinsame Musizieren oder der gemeinsame Besuch einer Theateraufführung) vermag es das Theater, und insbesondere das Musiktheater, im Sinn einer „Schule der Wahrnehmung“ kindlichen und jugendlichen Zuschauern einen ästhetischen Erfahrungsraum zu eröffnen, in dem eine Auseinandersetzung und sinnliche Wahrnehmung von Musik, Sprache, Gesang und Bühne befördert wird. Das Erleben dieses Verweiszusammenhanges innerhalb einer Theateraufführung fungiert dabei als Bindeglied, das die „alltäglichen Erfahrungen mit denen der künstlerischen Gestaltungsversuche verbindet“ und somit die „Chance zum Wechsel der Perspektive, zur neuen Sicht auf ein Stück Wirklichkeit (und auf die eigene Person)“ eröffnet.¹⁴ Damit erwirkt die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater sowohl auf die Darsteller – sofern Laien in das Spiel einbezogen werden – als auch auf die Zuschauer einen Erfahrungsgewinn, der über die Möglichkeiten des Schulunterrichts hinausreicht und somit zu einem wesentlichen Bestandteil ästhetischer Bildung

erweitern. So werden z.B. die zur Tonproduktion notwendigen Bewegungen und Gesten eines Instrumentalisten zu theatralen Vorgängen (etwa Kagels „Kammermusikalisches Theaterstück Sur scène von 1959/60“).

¹³ Vgl. dazu: Krabiel: Brechts Lehrstücke, S. 20.

¹⁴ Ulrike Hentschel: Zwischen Material und Bedeutung, S. 167.

werden kann. Eng mit den künstlerischen und kreativen Erfahrungen verknüpft, erweist sich auch der Education-Gedanke, der in den letzten Jahren in einer Vielzahl von Musiktheater-Projekten realisiert wurde. Die pädagogische Wirkungsweise dieser Projekte liegt v.a. im Aufbrechen kultureller und sozialer Grenzen sowie im unmittelbaren Erleben von Gemeinschaft, die sich während des Probenprozesses sowie innerhalb der Aufführungen herausbildet.¹⁵

Theater als Ereignis

Doch im Musiktheater für ein junges Publikum geht es nicht allein um das Einüben und somit ständige Reproduzieren kultureller Hör- und Sehweisen, sondern um das Erleben von Theater als einem Live-Medium, das im Hier und Jetzt verhaftet ist. Dies heißt also Musiktheater nicht allein als ein komplexes Zeichensystem zu begreifen, sondern sich den Wahrnehmungsqualitäten zu öffnen, die "in sinnlicher Rezeption aufgenommen werden".¹⁶ Viele Faktoren spielen bei einem Wahrnehmungsvorgang im Theater eine Rolle: etwa die eigene Konzentration, die Sozialisation und Vorbildung, sowie die Offenheit gegenüber dem Gehörten und Gesehenen. Oftmals ist es auch der Theaterraum an sich, der bei den Theaterbesuchern Schwellenängste hervorruft (sei es z. B. aufgrund seiner prunkvollen Ausstattung oder auch seiner Größe). Darüber hinaus kann ein Theaterraum, der auf die Sicht- und Platzverhältnisse eines erwachsenen Publikums zugeschnitten ist, eine Distanz zum Geschehen hervorrufen, was sich negativ auf die Rezeption auswirken kann. In diesem Punkt haben die Theater vielfältige Maßnahmen ergriffen, um zum einen diese Rahmenbedingungen zu optimieren (etwa hinsichtlich geeigneter Räume oder Schulvorstellungen) und zum anderen in ergänzenden theaterpädagogischen Vermittlungsformaten den Theater- bzw. Aufführungsbesuch zu begleiten. Die Reflexion des Erlebten in der Diskussion mit den Beteiligten der Produktion, dem Dramaturgen und/ oder dem Theaterpädagogen sowie mit den anderen Zuschauern wird dabei zu einem wichtigen Bestandteil des Rezeptionsprozesses, in dem es nicht allein um das Festhalten von Gedanken geht.¹⁷ Vielmehr steht in der Auseinandersetzung mit Kunst das unmittelbare Affiziert-werden von einem Thema, einem Gedanken oder Klang im Mittelpunkt.

Auf Werkebene zeichnen sich viele der entstandenen Neukompositionen dadurch aus, die Musik ins Zentrum des theatralen Geschehens zu rücken und dabei Tönen und Geräuschen zu einer klanglichen Präsenz zu verhelfen. So thematisieren zahlreiche Kompositionen nicht allein auf der textlich-inhaltlichen, sondern auch auf der musikalischen Ebene z.B. die Wirkungsmacht der Gattung Oper (Marius Langes *Am Südpol, denkt man, ist es heiß*, UA 2005), die Ausdrucksmöglichkeiten der Gesangsstimme (Mike Svobodas *Erwin das Naturtalent*, UA 2007) oder das Moment der Fremdheit, das für Kinder oftmals beim Erklingen einer klassisch ausgebildeten Gesangsstimme entsteht (Kurt Schwertsiks *Eisprinzessin*, UA 2011). Um der Künstlichkeit der Gesangsstimme entgegenzuwirken, loten viele Komponisten die Klangwirkung der Stimme bis an die Grenzen zum Gesprochenen, Geräuschhaften oder Gestischen aus. Gordon Kampe erweitert in seinem Musiktheater *Kannst du*

¹⁵ Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang u.a. die Produktion *Träumer* (Junge Oper Stuttgart), in denen Jugendliche aus Brennpunktgebieten der Stadt innerhalb eines Projektchores mitwirkten, oder auch Schostakowitschs *Moskau Tscherjomuschki* (Deutsche Oper Berlin, 2012) – eine Produktion, in der die Erfahrungen von Jugendlichen mit russischen Wurzeln in die Regie (Neco Celik) einbezogen wurden.

¹⁶ Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*.

¹⁷ Constanze Rora: (Be-)Schreiben als Weg zum Öffnen von Auge und Ohr, S. 2, <http://zaeb.net/index.php/zaeb/article/view/94/90> (letzter Zugriff: 30.11.2017).

pfeifen, Johanna (UA 2013) die traditionellen Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme durch die Wechsel von gesungenen und lautmalerischen Abschnitten: So werden durch ausnotierte Stimmimprovisation Geräusche von Windböen imitiert, die für den szenischen Vorgang des Drachensteigen-Lassens stehen. Im Weiteren wird der Wettstreit im Kirschkermspucken zwischen Ulf, Berra und ihrem Großvater über die klangmalerische Stimmgestaltung nachvollziehbar. Ohne die Formen der Oper (Arie, Rezitativ) aufzugeben, enthalten diese Abschnitte ein gestisches Potenzial, das aufgrund seiner Ereignishaftigkeit unmittelbar in die szenischen Vorgänge hineinwirkt.¹⁸



Abb. 1 Kannst du pfeifen, Johanna
Foto@Leo Seidel

Performanz der Klänge

Während insbesondere die Kompositionen, die sich der Gattung Oper verpflichtet zeigen an einer figurenbezogenen Handlung festhalten, suchen freiere musikdramatische Erzählformen eine stärkere Verbindung zwischen den Klängen, ihrer Entstehung und dem szenischen Geschehen. Juliane Kleins Stück *Der unsichtbare Vater* (UA 2009) basiert auf der gleichnamigen Erzählung von Amelie Fried und behandelt die Geschichte von Paul, der sich aufgrund der Trennung seiner Eltern nach seinem Vater sehnt und den neuen Freund seiner Mutter nicht akzeptiert.¹⁹

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=a7fPzJnbgc>.

¹⁹ Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=2dRY-unSFtg>, (letzter Zugriff 4.12. 2017).



Abb. 2 Der unsichtbare Vater
Foto@ Martin Sigmund

Die Hauptfiguren Mutter, Vater und Ludwig werden von Musikern übernommen, die sowohl musizierend, als auch sprechend, den Figuren „ihre Stimme“ leihen. Alle Darsteller bleiben durchgehend als Musiker und Rollenträger sichtbar, so dass sich der Wechsel zwischen musikalischer und theatraler Ausdrucksfunktion immer sichtbar vor den Augen der Zuschauer vollzieht und eine durchgehend realistische Darstellung der Figuren verhindert. Nur Paul ist ausschließlich als Gesangspartie angelegt, wodurch das Moment der Entfremdung innerhalb der Figurendarstellung im Wechsel zwischen Sprechen und artifiziellem Kunstgesang besteht. Durch diese musikalisch-dramatische Figurenkonzeption werden sowohl das Spielen eines Instrumentes sowie der Gesang und das gemeinsame Musizieren zu theatralen Vorgängen und damit Teil der szenisch präsenten, theatralen Handlung. Neben dieser Theatralisierung musikalischer Vorhänge, ist der Aspekt einer musikalischen Teilhabe am Geschehen eine Besonderheit der Partitur. Eine Stunde vor Beginn der eigentlichen Vorstellung studieren die Zuschauer mit den drei Musikern unterschiedliche Chöre ein, die jeweils einer der drei Hauptfiguren (Paul, Mutter, Ludwig) zugeordnet sind und im Verlauf der Aufführung abgerufen werden. Diese deklamierten, bzw. gesungenen Chöre besitzen die Funktion, die Darsteller in ihren Reaktionen und Handlungen zu kommentieren bzw. zu unterstützen und dadurch den Blick der Zuschauer auf die Gefühlslagen aller Figuren zu lenken. Erst im Finale des Stückes treten die Zuschauer aus ihrer aktiven Beobachterrolle heraus. Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer-raum wird aufgehoben und das Publikum eingeladen, mit Paul den Jahrmarkt zu besuchen und dort seinen Geburtstag zu feiern. Durch das gemeinsame Singen des Geburtstagsliedes werden die Zuschauer nicht nur auf der Handlungsebene zu „Freunden“ von Paul, sondern auch Teil der musikalischen Ebene, so dass dieser Vorgang äußeres Zeichen einer intensivierten Bindung, bzw. Identifizierung mit der Figur Pauls wird.

Noch konsequenter verzichten Kompositionen im Theater für die Aller kleinsten auf eine durchgehende äußere Geschichte. So entsteht in *Holz klopfen* (UA 2008) ein synästhetische Effekt im Zusammenwirken der Materialien Holz, Schlagwerk, einigen kehligen Lauten, dem Geruch von echten Holzspähnen und Licht.²⁰ Aus Holz scheiten, - schnitzen, - spähnen, - stäben u.ä. werden von einem der beiden Musiker vorübergehend Figuren „gebaut“, z.B. ein kleiner Holzwurm.²¹



Abb. 3, *Holz klopfen*, Helios Theater Hamm
Foto @Walter G. Breuer

Eine zusammenhängende Geschichte entwickelt sich nicht, sondern es ergeben sich ausschließlich Sequenzen kleiner Erzähleinheiten, die im Wechsel mit den Klängen der Musik oder dem Licht zu klingen oder zu leuchten beginnen. Das Besondere dieser und vieler weiterer Produktionen besteht darin, über synästhetische Effekte neue Sinneserfahrungen zu initiieren und darüber bei den Zuschauern ein Bewusstsein für eine aktive Wahrnehmung zu wecken.

²⁰ An der Entstehung waren Barbara Kölling (Regie), Michael Lurse (Bühne und Spiel) und Roman D. Metzner (Musik) beteiligt.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=oAho3gDrquQ> (letzter Zugriff 1.12. 2017).



Abb. 3, *Riech mal, wie das klingt!*
Foto: @Christian Kleiner

Auch Gerhard Stäbler verzichtet in *Riech mal, wie das klingt!* (UA 2009) auf eine logisch-kausale Handlung.²² Vielmehr werden von einer Vokalistin und einem Schlagzeuger die klanglichen, räumlichen, gestischen, optischen und olfaktorischen Qualitäten verschiedenster Materialien erkundet und einander gegenübergestellt. Die Zuschauer treten dabei nicht aktiv in den Aufführungsprozess ein. Gleichwohl wirken die Erkundungsaktionen der beiden Musiker in einem präparierten Klangraum stellvertretend für die Neugier und Experimentierlust des jungen Publikums und werden, indem sie auf spielerisch-kindliche Art unterschiedlichste Geräusche und Klänge ihrer Körper und der, sie umgebender Räume erkunden, zu Identifikationsfiguren. Darüber hinaus bewirken die zum Teil synergetisch aufeinander abgestimmten Einzelaktionen eine Sensibilisierung des Wahrnehmungsverhaltens, und eröffnen dem Zuschauer die Möglichkeit, das musikalisch-szenische

²² Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4IIWlglw4>, (letzter Zugriff 4.12. 2017).

Geschehen jeweils individuell als Teil seiner kognitiven und emotionalen Erkenntnis zu begreifen. Da sehr junge Theaterzuschauer mit der Wirklichkeit weniger diskursiv-sprachlich als körperlich-sinnlich in Kontakt treten,²³ ist es ihnen möglich, zwischen dem „Verlieren in der konkreten Erscheinung, der Materialität der Dinge und Phänomene und dem mimetisch sich vollziehenden ‚gnostischen‘ Gebrauch derselben, entsprechend ihrer alltäglichen Funktion“ bruchlos umschalten zu können.²⁴

Indem die mimetische und fiktionale Qualität der theatralen Zeichen an Bedeutung verliert, „bleiben die Sinnesdaten hier stets auf noch ausstehende Antworten bezogen, bleibt, was man sieht und hört, potenziell, seine Aneignung aufgeschoben“.²⁵ Zwar können alle theatralen Ereignisse vorübergehend mit konkreten Handlungen (wie etwa Streit, Dialog etc.) oder Bildern (Sanduhr, Blumen) in Verbindung gebracht werden, doch wird gerade über diese „deutungslose‘ Konkretheit“ der theatralen Vorgänge die Darstellungsqualität der Klänge und Geräusche sinnlich erfahrbar.²⁶

Sinnliche Erfahrung im Musiktheater für junges Publikum

Damit verdeutlichen die beschriebenen Beispiele, welche Wege das zeitgenössische Musiktheater mittlerweile gefunden hat, Musik nicht allein als strukturelles Ausdrucksmittel einzusetzen, sondern auch die klangliche und räumliche Dimension des Tonmaterials sowie das theatrale und gestische Ausdruckspotenzial einzubeziehen. Auf diese Weise wird der Rezeptionsvorgang über äußere Handlungen oder theatrale musikalische Ereignisse und Geräusche gesteuert, um der Abstraktion der musikalischen Ebene, dem Gesang oder auch dem, von jungen Zuhörern meist als befremdlich empfundenen zeitlichen Stillstand in einer Arie entgegenzuwirken.²⁷

Obwohl dieses In-Beziehung-Setzen der theatralen Ausdrucksebenen dazu führt, dass der Wahrnehmungsfokus junger Zuschauer zwischen konkret-visuellen, akustischen, manchmal auch haptischen und olfaktorischen Erfahrungen wechselt, bedingt dies ein „Erfahrungsgeschehen“, in dem (im Besonderen im Falle der Oper) szenische Bilder und textliche Informationen die akustische Wahrnehmung der Zuhörer konkretisieren.²⁸ Im Falle der freien musikalischen Erzählformen (siehe die Beispiele *Holzklöpfen* und *Riech mal, wie das klingt*) wird die „Erfahrung von Evidenz“ nicht mehr allein auf eine „visuelle Logik“ beim Rezeptionsprozess übertragen.²⁹ Vielmehr aktiviert das intermediale Erzählen auf allen theatralen Ausdrucksebenen (Klang, Sprache, Geste, Licht, Raum, Material etc.) Seh-, Hör- und

²³ Vgl. dazu: Gabi dan Droste: Theater von Anfang an!, S. 122.

²⁴ dan Droste, Theater von Anfang an!, S. 123.

²⁵ Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 169.

²⁶ Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 175.

²⁷ Siehe dazu: Christiane Plank-Baldauf: Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum.

²⁸ Jens Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 187.

²⁹ Ursus Wehrli: Visuelle Logik – musikalische Logik, S. 28.

Riechvorgänge der Zuschauer als gleichberechtigte Sinneserfahrungen, die im Changieren zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit eine Einheit bilden. Dabei steht nicht die Vermittlung einer „Idee von Wahrheit“ – verstanden als ein gerichteter Wahrnehmungsprozess vom Sehen zum Erkennen,³⁰ bzw. vom Vernehmen akustischer Ereignisse zum klanglichen Verstehen –, sondern das Erfahrbar-Machen einer sinnlichen Wirklichkeit im Zentrum.³¹

Da es sich beim Rezeptionsprozess im Musiktheater, in viel stärkerem Maße als im Schauspiel, um einen affektiven Prozess handelt,³² so erfährt im Musiktheater für ein junges Publikum das live Miterleben einer theatralen Handlung im Verbund mit anderen Zuschauern eine besondere Aufmerksamkeit. Zwar ereignet sich „das ‚Performative‘ eigentlich in jeder Aufführung, egal wie streng sie konzipiert und geprobt ist“,³³ doch beschränkt sich das performative Moment im Musiktheater für Erwachsene oftmals darauf, ein Werk – v.a. wenn es dem traditionellen Opernrepertoires angehört – auf musikalische, visuelle oder inhaltliche Weise neu zu rezipieren und damit anders interpretieren zu können.³⁴

Im Unterschied dazu haben die Theaterschaffenden verschiedene Wege eingeschlagen – Parallelen zu den postdramatischen Erzählformen des Musiktheaters für Erwachsene sind durchaus erkennbar –,³⁵ um für junge Zuschauer die performative Sinneserfahrung in den Mittelpunkt zu rücken und die Begegnung mit einer Kunstform zu ebnet, die in ihrer thematischen, gattungsspezifischen, ästhetischen und ritualisierten Form jungen, theaterunerfahrenen Zuschauern nicht so leicht zugänglich ist: So tragen nicht allein die Aufhebung der Trennung von Zuschauerraum und Bühne / Orchestergraben, eine flexible räumliche Bestuhlung des Zuschauerraums (etwa durch Sitzkissen), eine sichtbare Positionierung der Musiker auf der Bühne oder offene szenische Umbauten dazu bei, das live entstehende szenische und musikalische Geschehen sichtbar und unmittelbar erfahrbar zu machen, sondern es ist den Produktionen auf unterschiedliche Weise eingeschrieben, die Zuschauer auf künstlerisch-inhaltlicher Ebene zu aktivieren, „sich auf Umstände, Situationen oder Materialien einzulassen“ und in der Begegnung mit dem Fremden auch eine soziale Erfahrung anzustoßen.³⁶

³⁰ Lorenz Aggermann: „Das blinde Ohr in der Oper“, S. 546.

³¹ Lorenz Aggermann: „Das blinde Ohr in der Oper“, S. 549.

³² Vgl. dazu: Stephan Mösch: Ein Lidschlag der Gräfin, S. 190.

³³ Clemens Risi: Der Begriff des „Performativen“, S. 209.

³⁴ Stephan Mösch argumentiert am Beispiel von Günther Rennerts Salzburger Figaro-Inszenierung aus dem Jahre 1966.

³⁵ Auf die Aktivierung von Hörprozessen bei Lachenmann wurde bereits in Kapitel III / 4 hingewiesen. Zu erwähnen wären unter vielen anderen Kompositionen von Manos Tsangaris, Luigi Nonos Tragedia dell'ascolto Prometeo (1984), Ruedi Häusermanns Gewähltes Profil: lautlos (2006) oder Heiner Goebbels Stifters Dinge (2007), in denen das Verhältnis von Hören, Sehen und Fühlen sowie die Beziehung zwischen Darstellern / Musikern / Sängern und Zuschauern jeweils neu verhandelt wird.

³⁶ Jens Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 188.

In seinem Anspruch, durch intermediale Erzählstrukturen kreative Erfahrungsprozesse zu initiieren, erweist sich das Musiktheater für ein junges Publikum somit als ein wichtiger Bestandteil ästhetischer Bildung, da es, stärker noch als das Theater, den Zuschauern eine sinnliche Welt eröffnet, in der die Kausalitätsprinzipien und Zielorientierung der alltäglichen Wirklichkeit an Bedeutung verlieren. Stattdessen rückt das Wechselspiel von Wahrnehmen und Denken, von Gefühl und Verstand in den Vordergrund.

Literatur

Aggermann, Lorenz: „Das blinde Ohr in der Oper“. In: Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen [Hgg.]: *Sound und Performance* (Reihe: Thurnauer Schriften zum Musiktheater). Würzburg 2015.

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979.

Benthaus, Alexia: *Oper im Unterricht. Zwischen Anspruch und Realität: Möglichkeiten und Grenzen eines multidimensionalen Phänomens* (Dissertation). Dortmund: Universität / Institut für Musik und ihre Didaktik, 2001.

Braun, Horst: *Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper*. Regensburg 1963.

Cage, John: *Silence*. Frankfurt a.M. 2012.

Dettmar, Ute: Theaterzauber. In: Gunter Reiß [Hg.]: *Kindertheater und populäre bürgerliche Massenkultur*. Frankfurt a.M. 2008.

Droste, Gabi dan: *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld 2009.

Hentschel, Ulrike: Zwischen Material und Bedeutung. In: Gundel Mattenkloft / Constanze Rora [Hgg.]: *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit*. Weinheim und München 2004.

Jahnke, Manfred: Das kleine Wunder. Musikpädagogik und der Boom der Kinderoper. In: *Theater der Zeit* (Ausz. 4). Berlin 2002.

Karr, Ina: Rolle vorwärts. Die gegenwärtige Situation im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum. In: *Kongressbericht zu HAPPY NEW EARS* (hg. v. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der BRD). Frankfurt 2016.

Krabiell, Klaus-Dieter: *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart 1993.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.

Plank-Baldauf, Christiane: Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum. Stuttgart 2017.

Stephan Mösch: Ein Lidschlag der Gräfin. In: Beyer, Barbara / Kogler, Susanne / Lemberg, Roman [Hgg.]: *Die Zukunft der Oper*. Berlin 2014.

Regler-Bellinger, Brigitte: Kinder- und Jugendmusiktheater. In: Ludwig Finscher [Hg.]: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) / Sachteil* (5. Bd). Kassel 1996.

Rora, Constanze: (Be-)Schreiben als Weg zum Öffnen von Auge und Ohr – Epistemische Funktionen des Schreibens am Beispiel des unstrukturierten Unterrichtsprotokolls. In: *Zeitschrift für ästhetische Bildung* (Jg. 6, Nr. 2). Leipzig 2014.

<http://zaeb.net/index.php/zaeb/article/view/94/90> (letzter Zugriff: 30.11.2017).

Risi, Clemens: Der Begriff des „Performativen“. In: Beyer, Barbara / Kogler, Susanne / Lemberg, Roman [Hgg.]: *Die Zukunft der Oper*. Berlin 2014.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008.

Schenk, Michael: *Zwischen Ideologie und Innovation: Eberhard Werdin und die Bedeutung der Musikpraxis in Schulmusik und Musikschule der Nachkriegszeit*. Essen 2001.

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München 2000.

Taekwan, Kim: *Das Lehrstück Bertolt Brecht: Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*. Frankfurt a.M. 2000.

Wehrli, Ursus: Visuelle Logik – musikalische Logik. In: Ursula Brandstätter: *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Köln u.a. 2013.

Christiane Plank-Baldauf arbeitete zehn Jahre als Musikdramaturgin an verschiedenen Theatern in der Schweiz und Österreich, zuletzt am Nationaltheater Mannheim. Neben ihrer Tätigkeit als Gastdramaturgin unterrichtet sie an der Theaterakademie August Everding (Studiengang Musiktheaterdramaturgie) sowie an der LMU München in München in den Bereichen Musiktheaterdramaturgie, Vermittlung, Education, Geschichte und Theorie des (Musik-)theaters. Habilitation 2016 an der LMU München (venia legendi im Fachbereich Theaterwissenschaft). Forschungsschwerpunkte sind das Musiktheater für ein junges Publikum, Musikvermittlung und Partizipation, Performativität des Hörens, Theateravant-garde sowie Geschichte und Ästhetik des (Musik-)theaters.