

# **Begegnungen mit dem „Fremden“ - Wahrnehmungsdiskurse im zeitgenössischen Musiktheater**

Christiane Plank-Baldauf

## *Abstract*

*Musiktheater für junges Publikum hat sich weit über den deutschsprachigen Raum hinaus zu einem zentralen Genre im aktuellen Theaterbetrieb entwickelt und gilt als wichtiger Bestandteil Kultureller Bildung. Neben den nach wie vor sehr präsent vertretenen Kinderoper, -musicals und -singspielen ist in diesem Feld ein intensives Experimentieren mit neuen musikalisch-theatralen Erzählweisen und Konzepten zu beobachten, die in einem unmittelbaren Bezug zu aktuellen Entwicklungen im Musiktheater für Erwachsene stehen. Der Beitrag widmet sich neben einem historischen Überblick über die Entstehung des Musiktheaters für junges Publikum v.a. aktuellen dramaturgischen Erzählkonzepten und bringt diese in einen Zusammenhang mit den wechselnden institutionellen, kultur- und bildungspolitischen Erwartungen an dieses Genre.*

## **Der Schatten großer Kunst...**

Auf dem Max-Joseph-Platz im Rahmen der Münchener Biennale 2018.<sup>1</sup> Verkehrslärm, Hupen, geschäftiges Treiben vorbeieilender Menschen. Mit dem Eintreten in die Tonhalle, einem Holz-Miniatur-Nachbau der Zürcher Tonhalle auf dem Platz vor der Bayerischen Staatsoper, tritt der Zuschauer in die Klangwelt Rudi Häusermanns ein. Versunken musizieren die vier Instrumentalisten des Henosode-Quartetts auf dem Podium des kleinen Konzertsaals exklusiv vor einem Auditorium von ca. 15 Zuschauern. Das konzentrierte, beinahe andachtsvolle Spiel des Quartetts wird währenddessen immer wieder von Störungen unterbrochen, die im Setting der Aufführung zu Irritationen bei den Zuschauern führen: Handelt es sich um reale oder inszenierte Interventionen? Doch die aufgebaute Erwartungshaltung einem exklusiven Konzert beizuwohnen, wird bald durch verschiedene theatrale Narrative erweitert: Während der Aufführung spannt sich der Bogen immer weiter von einer klangintensiven Konzertsituation, in der man den Klängen beim Entstehen zuschauen und -hören kann, hin zu einer Reflexion und Kritik an den Mechanismen der Kulturindustrie. Häusermann wirft einen durchaus humorvollen Blick auf die aktuelle Situation der Hochkulturinstitutionen und ihr Publikum, doch die Kritik ist offensichtlich: Wie können die Konzert- und Opernhäuser wieder ein breiteres Publikum ansprechen, ein Publikum, das sich nicht nur für Events interessiert, sondern auch das Experiment sucht und sich mit allen

---

<sup>1</sup> 1 Anm.: Münchener Biennale 2018 unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott und Manos Tsangaris.

Sinnen einem Live-Erlebnis öffnet? Die Diskussion um neue Publikumsschichten hat sich schon längere Zeit innerhalb des Musiktheaters eingeschrieben, seit etwa 30 Jahren wird der Fokus verstärkt auch auf die Heranführung jüngerer Zuschauer gelegt. Innerhalb dieser Entwicklung haben sich die Rezeptions- und Wahrnehmungsdiskurse immer wieder verändert und sind aus dem Musiktheater für Erwachsene auch in das zeitgenössische Kinder- und Jugendmusiktheater eingegangen, wo sie intensiv reflektiert werden. Wie sich seither die Ästhetik und narrativen Erzählformen im Musiktheater für junges Publikum verändert haben, soll im Folgenden dargestellt werden.

### **Anfänge des Kinder- und Jugendmusiktheaters**

Die Zielsetzung, ein junges Publikum über eigene 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 stark im Stadttheatersystem verankert. Auch wenn die Verwendung von Musik ein zentrales Gestaltungselement innerhalb der Produktionen kleiner, überwiegend freier Bühnen mit eigener Spielstätte ist, zeigen diese jedoch eine geringere Aktivität im Musiktheater (Renz 2017:21), was v. a. mit den hohen Ressourcen und Produktionskosten zu begründen ist. Durch diese enge institutionelle und damit finanzielle, dispositionelle und künstlerische Anbindung der Sparte Musiktheater für Kinder und Jugendliche an die Theater bzw. Opernhäuser (vgl. Hartmann 2019: 37 und Schaback 2020), 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 beeinflusst zeigt.

### **Von Märchenstücken zu postdramatischen Erzählformen mit Musik**

Blickt man in die Entstehungsgeschichte zurück, 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 (u.a. Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* von 1893 oder *Dornröschen* von 1902, Leo Blechs *Aschenbrödel* von 1905 oder auch Siegfried Wagners *An allem ist Hütchen*

*schuld!* von 1916) nahestehen, sondern um Schauspiele und Erzählungen mit Musik (Joseph Haas *Die Bergkönigin*, Carl Reineckes Märchen-Dichtung *Aschenbrödel*), die dem musikalischen Theater zuzurechnen sind. In seiner gesamten gattungstypologischen Vielfalt, die sich oftmals in spartenübergreifenden Ansätzen niederschlug, diente das (musikalische) Kindertheater nicht nur einem jugendlichen, sondern auch einem erwachsenen Publikum zur Unterhaltung (Braun 1963:12). Theater als eine Form bürgerlicher Repräsentationskultur eröffnete dabei ein generationenübergreifendes Vergnügen, das zum einen an den Seh- und Hörgewohnheiten der Erwachsenen anknüpfte und zugleich in der Verwendung märchenhafter Stoffe – das Märchen genoss im 19. Jahrhundert als „Medium der literarischen Sozialisation“ (Dettmar 2008:50) hohes Ansehen und vereinte Unterhaltsamkeit mit erzieherischen Ansprüchen – auch ein junges Theaterpublikum ansprach.

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) 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 „Reform der Schulmusik und der Volksbildung“ (Kim 2000:37) eingeleitet. 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“ (Regler-Bellinger 1996:43) im Vordergrund standen.

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“ (Krabiel 1993:11) zu schließen, 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 Szenische 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 allein für die schulische Praxis ausgelegt, eine Ausrichtung an der Gattung Oper war nicht beabsichtigt (vgl. Braun 1996:80, Kim 2000:137, Krabiel 1993:133). Mitte der 60er Jahre verlor die Schul- und Jugendoper an Bedeutung (vgl. Schenk 2001:205), da fortan im Musikunterricht, nicht zuletzt unter dem Einfluss von Adornos Kritik an der Jugendbewegung, die zentralen Werke der Musikgeschichte in den

Mittelpunkt rückten: Die Vermittlung von historischem Wissen trat seither 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 ästhetischen Wirkungsweisen institutionalisierter Theater gebunden ist. Opernbearbeitungen von bestehenden (Repertoire-)Werken stellen im Rahmen dieser Hinwendung an ein junges Theaterpublikum einen „wichtigen Zwischenschritt“ (Jahnke 2002:11) innerhalb der Herausbildung eines spezifischen Repertoires dar. Die einzelnen Opern-Adaptionen zeigen in ihrem Umgang mit der Vorlage unterschiedliche Ansätze: Etwa durch die Einführung einer Erzähler- bzw. Identifikationsfigur, durch Kürzungen des originalen Text- oder Musikumfangs sowie durch Neu- bzw. Umdichtungen bestehender Libretti unter Beibehaltung des originalen, meist gekürzten Notentextes. Darüber hinaus weisen einige Adaptionen bestehender Opern interaktive Elemente auf, bei denen das Publikum in die Aufführung einbezogen wird und auf der Bühne innerhalb eines fest umrissenen Handlungsrahmens mitmachen darf.

Seit Mitte der 80er Jahre kommt zu diesem Repertoire eine kontinuierlich anwachsende Zahl an Neukompositionen namhafter Komponisten hinzu, in der Hans Werner Henzes *Pollicino* (uraufgeführt 1980 beim Cantieri Internazionale d'Arte in Montepulciano) eine Vorreiterfunktion übernahm (Regler-Bellinger 1996:47). Seither entstehen vor allem Opern, in einigen Fällen auch Singspiele (etwa Wilfried Hillers *Traumfresserchen*, UA 1991 Bremer Theater) und Musicals (etwa Ostendorfs *Alice im Wunderland*, 1978), deren Libretti meist auf handlungsintensiven Geschichten der Kinder- bzw. Jugendliteratur (Frank Schwemmers *Robin Hood* oder Pierangelo Valtinonis *Pinocchio*) 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 Beljans *Hans und Gretchen* oder Jens Joneleits *Sneewitte*).

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts entstehen darüber hinaus auch musikdramatische Erzählformen, die zum einen dem Instrumentalen Theater nahestehen, zum anderen eine Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Stilrichtungen (Jazz oder Popmusik) und mit der Geräuschhaftigkeit von Musik bzw. Ansätze performativen (Musik-)Theaters erkennen lassen. Diese freien musikdramatischen Erzählformen werden meist in anderen Produktionszusammenhängen – oftmals unter direkter Einbeziehung der Zielgruppe – kreiert: An die Stelle der rein szenischen Umsetzung eines bereits vertonten Librettos tritt hier die Zusammenarbeit von Librettist\*in, Komponist\*in, Regisseur\*in, Dramaturg\*in,

Sänger\*in und Instrumentalist\*innen im Autorenkollektiv. Viele Opernhäuser arbeiten im Rahmen von Projektentwicklungen mit freien Theatern (z.B. die *Junge MET*, ein Zusammenschluss zwischen dem freien Theater Pfüze Nürnberg und dem Theater Fürth sowie die Deutsche Oper zusammen mit dem Theater o.N.) oder Musikern der Freien Szene (Staatstheater Mainz im Rahmen des Fonds 360° der Kulturstiftung des Bundes) zusammen. Auch entstehen viele Produktionen auf der Basis von Projektförderungen (z.B. an der Wiener Taschenoper) oder werden durch Institutionsförderung ermöglicht (Lübecker Taschenoper). Verbindendes Merkmal dieser Projektentwicklungen ist es, einen Stoff oder ein Thema für ein bestimmtes Haus und ein spezifisches Publikum während der Proben zu entwickeln und dabei mit neuen dramaturgischen Konzepten und Erzählformen zu experimentieren. Fixiert wird am Ende oftmals nur eine Spielvorlage, so dass im Falle einer Wiedereinstudierung das neue Team in der Regel zu anderen musikalisch-theatralen Lösungen kommt. Obwohl sich in den vergangenen Jahren die Beschäftigung mit neuen musikalisch-theatralen Konzepten verstärkt hat, treten derartige Produktionen jedoch anteilmäßig hinter die Opernkompositionen für ein junges Publikum zurück, was dem Verhältnis von Opern- und Musiktheaterkompositionen in den Spielplänen für ein erwachsenes Theaterpublikum entspricht.

### **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 (Krabiel 1993:20), 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. Theater, und insbesondere das Musiktheater, vermag es, kindlichen und jugendlichen Zuschauer\*innen 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)“ (Hentschel 2004:167) eröffnet. Damit erwirkt die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater sowohl auf die Darsteller\*innen – sofern Laien in das Spiel einbezogen werden – als auch auf die Zuschauer\*innen einen Erfahrungsgewinn, der eine wichtige Ergänzung zum rein wissensvermittelnden Anspruch des Schulunterrichts darstellt. 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 (sozio-)pädagogische Wirkungsweise dieser Projekte wie sie kontinuierlich an der Komischen Oper, dem JOIN Stuttgart, an der Jungen Deutschen Oper oder auch an der Kinderoper Lichtenberg verfolgt werden, liegt v. a. im Aufbrechen kultureller und sozialer Grenzen sowie in der Vermittlung eines besonders intensiven Gemeinschaftserlebnisses, das sich während des Probenprozesses sowie innerhalb der Aufführungen herausbildet. Auf diese Weise hat sich das Kinder- und Jugendmusiktheater mittlerweile zu einem wichtigen Bestandteil ästhetischer Bildung entwickelt, den die Theater und Opernhäuser als Teil ihres kulturellen Bildungsauftrages für sich reklamieren und daraus ihre Subventionen gegenüber der Politik rechtfertigen.

### **Wahrnehmungsszenarien im Musiktheater für junges Publikum**

Theater ist in erster Linie ein Ereignis, das mit allen Sinnen erfahren werden kann. Vor dem Hintergrund einer kontinuierlichen Weiterentwicklung neuer Medientechnologien besinnt sich das Musiktheater für junges Publikum auf seine ureigenste Qualität und sucht weniger die Auseinandersetzung mit den klangtechnischen Möglichkeiten elektronischer Medien, sondern setzt auf Präsenzerfahrung im Theater und mit den Mitteln des Theaters. Innerhalb der verschiedenen theatralen Konzepte geht es nicht darum, die systematisierend-distanzierende Rezeption, sondern die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung selbst ins Zentrum zu rücken – eine Entwicklung, durchaus Parallelen zum (Musik-)Theater für Erwachsene seit den 60er Jahren aufweist.

Musiktheater für junge Zuschauer hat sich in den vergangenen fünfzehn Jahren unterschiedlichen Erzählformen geöffnet, die nach neuen musikdramatischen Erzählformaten suchen und dabei die Produktionsstrukturen der Stadt- und Staatstheater hinterfragen. Insbesondere das Klangfestival (vormals Big Bang), FRATZ Festival, Spurensuche 2018, Symposien in Mannheim und Oldenburg sowie zuletzt der Kongress HAPPY NEW EARS 2016 in Mannheim befördern dabei Begegnungen mit Freien Gruppen aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus Belgien, den Niederlanden oder Schweden und versuchen, diesen produktiven künstlerischen Austausch über Erzählformen, ästhetische Handschriften und Produktionsprozesse auch in die Stadt- und Staatstheater zu tragen, um dort erstarrte Strukturen zu hinterfragen und aufzubrechen. Dabei erweist 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. Noch viel stärker als im Erwachsenentheater spielt das Wissen um die Hör- und Seherfahrungen eines jungen Publikums eine entscheidende Rolle, weshalb die Theatermacher\*innen immer schon unterschiedliche Strategien verfolgt haben, um das „Verständnisproblem“ zu lösen, das jedes theatrale Zeichensystem enthält.

Seit es professionelles Theater für junges Publikum gibt, ist es das Ziel der Theatermacher\*innen, die Lust und Freude junger Menschen am Theater zu wecken. Allerdings hat sich im 21. Jahrhundert die Vertrautheit im Umgang mit der Kunstform Theater verloren. Darüber hinaus hat Theater durch ein vielfältiges Kultur- und Freizeitangebot Konkurrenz bekommen, neue Medien mit anderen Erzählweisen haben sich entwickelt, Seh- und Hörerfahrungen haben sich verändert. All das beeinflusst das Erzählen auf dem Theater und steht immer in einem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und bildungspolitischen Entwicklungen, denn auch das Publikum ist diverser, heterogener geworden; es kommt aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und Kulturkreisen.

Theater besinnt sich heute viel stärker als früher seiner medialen Spezifität und setzt auf das Erleben und die sinnliche Erfahrung innerhalb der theatralen Fiktion. Es versteht sich nicht als reine Bildungsinstitution, sondern ermöglicht eine Kunsterfahrung, bei der die Wahrnehmung und das ästhetische Erleben im Vordergrund stehen.

### **Inszenierung von Wahrnehmungsvorgängen**

Erzählen mit den Mitteln des Theaters heißt für die Theatermacher\*innen sich mit den Hör- und Seherfahrungen ihres Publikums auseinanderzusetzen. Die Suche nach einem durchgehenden Sinn, einer fortlaufenden kausalen Erzählung ist im Rezeptionsverhalten junger Zuschauer\*innen weniger stark ausgeprägt. An dieser Offenheit setzen die Theatermacher\*innen an und entwickeln ihre Strategien theatralen Erzählens.

Charakteristikum postdramatischer Erzählformen ist es, für die ästhetische Qualität eines theatralen Geschehens zu sensibilisieren, ohne dabei die Mittel des Theaters zu ‚erklären‘. Damit zählt es zu einem grundlegenden Prinzip des Erzählens im Theater für junges Publikum, szenische Vorgänge als theatrale Fiktionen oder im Akt ihrer Entstehung zu zeigen und erfahrbar zu machen. Die Performanz theatraler Erfahrungen besteht demnach nicht allein im „materialen Verkörpern von Botschaften“ – einer Definition von Performanz nach Uwe Wirth (2002:9). Vielmehr zeichnet sich Theater für junges Publikum gerade dadurch aus, alle visuellen und akustischen Ereignisse zu einem unmittelbaren Live-Erlebnis und

damit zu einer sinnlichen Erfahrung werden zu lassen, indem das bewusste Zu-Sehen und Zu-Hören des Publikums u.a. über die Gesten und Haltungen der Musiker\*innen oder die Theatralisierung von Klang- und Sehereignissen bewusst mitinszeniert werden (vgl.:Dalferth; Plank 2019).

In seinem Anspruch, durch seine postdramatischen Erzählstrukturen kreative Erfahrungsprozesse zu initiieren, erweist sich das Theater für ein junges Publikum als ein wichtiger Bestandteil ästhetischer Bildung, da es den Zuschauer\*innen 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.



## Verwendete Literatur

- Adorno, Theodor W. (1984):** Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Bd. 18). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benthaus, Alexia (2001):** *Oper im Unterricht. Zwischen Anspruch und Realität: Möglichkeiten und Grenzen eines multidimensionalen Phänomens*. Dortmund: Universität / Institut für Musik und ihre Didaktik. Online unter: <https://d-nb.info/963604481/34> (letzter Zugriff 30.8.2021).
- Braun, Horst (1963):** *Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper*. Regensburg: Bosse.
- Dalferth, Anselm (2019):** Theater für hörende Zuschauer\*innen. In: *Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum* (hg. v. Plank-Baldauf). Stuttgart: Metzler, 122-131.
- Dettmar, Ute (2008):** Theaterzauber. In: Gunter Reiß [Hg.]: *Kindertheater und populäre bürgerliche Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Gruhn, Wilfried (2017):** Wie Kinder Musik erleben. In: Theater o. N. (Hg.): *FRATZ-Reflexionen*. Berlin, S. 8.
- Hartmann, Dorothea (2019):** Produktionsstrukturen des Musiktheaters für junges Publikum im deutschsprachigen Raum. In: Plank-Baldauf, Christiane (2019): *Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum*. Stuttgart: Metzler, 37-50.
- Hentschel, Ulrike (2004):** Zwischen Material und Bedeutung. In: Gundel Mattenklott / Constanze Rora (Hg.): *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit*. Weinheim und München: Juventa.
- Iser, Wolfgang (2002):** Mimesis und Performanz. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 259-261.
- Jahnke, Manfred (2002):** „Das kleine Wunder. Musikpädagogik und der Boom der Kinderoper“. In: *Theater der Zeit* (Ausg. 4). Berlin.
- Kim, Taekwan (2000):** *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.: Peter Lang.
- Krabiell, Klaus-Dieter (1993):** *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler.
- Nancy, Jean-Luc (2014):** *Zum Gehör* (übersetzt von Esther von der Osten). Zürich/Berlin: diaphanes.
- Plank-Baldauf, Christiane (2019):** *Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum*. Stuttgart: Metzler.
- Plank-Baldauf, Christiane (2017):** *Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im Musiktheater für junges Publikum*. Stuttgart: Metzler.

**Regler-Bellinger, Brigitte (2019)**: „Kinder- und Jugendmusiktheater“. In: Ludwig Finscher [Hg.]: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) / Sachteil (5. Bd). Kassel: Bärenreiter.

**Reiß, Gunter (2006)**: *Oper und Musicals für Kinder und Jugendliche. Leitfaden durch das internationale Repertoire vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Münster: Westfälische Wilhelms-Universität Münster (CD-Rom).

**Renz, Thomas (2017)**: *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland*. In: [https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/neue-webseite/publikationen/FALSCH2017\\_Assitej\\_Thomas\\_Renz\\_Studie\\_Zur\\_Lage\\_des\\_Kinder-\\_und\\_Jugendtheaters\\_online.pdf](https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/neue-webseite/publikationen/FALSCH2017_Assitej_Thomas_Renz_Studie_Zur_Lage_des_Kinder-_und_Jugendtheaters_online.pdf) (letzter Zugriff 20.9.2021).

**Schaback, Joscha (2020)**: *Kindermusiktheater in Deutschland*. Berlin: Theater der Zeit.

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

**Wirth, Uwe (2002)**: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

**Wolf, Werner (2002)**: Das Problem der Narrativität in Musik und Musikwissenschaft. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar [Hgg.]: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium* (5. Bd). Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Zitiervorschlag:

Plank-Baldauf, Christiane: Begegnung mit dem Fremden. In: *Act. Zeitschrift für Musik & Performance. Forschungsinstitut für Musiktheater in Thurnau (fimt)*. Ausgabe 9, Bayreuth: <http://www.act.uni-bayreuth.de/> 2020, S. 1-17. Wiederveröffentlicht in: *Klangakt*, Bd. 1, Nr. 2, 2023, doi: <https://doi.org/10.5282/klangakt/12>