

Theater für hörende Zuschauer*innen

von Anselm Dalferth

„Das Ohr kann unter den beiden Distanzsinnen als der Nahsinn bezeichnet werden. Viele Klänge und Geräusche können geradezu körperlich erlebt werden, nämlich nicht allein mit den Ohren, sondern über die Haut und mit dem ganzen Körper.“ Sabine Sanio 2010, 3-4)

Die Musikerdarsteller*innen des Ensemble Resonanz in *Sonne, Mond und Streicher* an der Hamburger Elbphilharmonie wirbeln über die Bühne und wechseln dabei rhythmisch zwischen Atemgeräuschen und instrumentalen Klängen: Dem Einatmen mit der Lunge folgt das „Ausatmen“ durch Töne, die sie auf ihren Streichinstrumenten spielen, beides verbindet sich organisch zu einer szenisch spannungsvollen und körperlich aufgeladenen Musik – und das Publikum im Saal scheint nicht anders zu können, als unwillkürlich laut und rhythmisch mitzuatmen. Der Spaß, den das junge Publikum beim Mitempfinden der Klanglichkeit offensichtlich hat, lenkt den Blick auf zweierlei: Auf die körperliche Unmittelbarkeit des Empfindens, die in einer zunehmend automatisierten und von zweckgebundenen Denkvorgängen bestimmten Umwelt eine kaum zu überschätzende Wichtigkeit bekommt, und auf die Tatsache, dass hier die Hörerfahrung im Zusammenspiel der Sinne zentral wird.

Für die Hörerfahrung ist dabei jedoch nicht nur das Hörbare, sondern ebenso das Sichtbare wichtig. Beides beeinflusst sich gegenseitig und reine Auditivität wäre „ein ebensolches Phantom wie die reine Visualität“ (Waldenfels 2010, 159). Und doch ist der Nachvollzug des Geschehens und die ästhetische Erfahrung im Theater häufig in erster Linie über das Zuschauen definiert, während hier das Zuhören die entscheidende Komponente ist: Aus Zuschauer*innen werden in besonderem Maße hörende Zuschauer*innen.

„Einen spezifisch auditiven, nicht aber einen exklusiven auditiven Weltbezug zu entwickeln“ (Waldenfels 2010, 159), ist das besondere Potential des Musiktheaters für junges Publikum, mit dem es sich von anderen Formen der darstellenden Künste unterscheidet. Dabei wird für Musiktheaterschaffende der „Perspektivwechsel von der Produktion zur Rezeption von Kunst“ (Sabine Sanio 2010, 33), der sich im vergangenen Jahrhundert vollzogen hat und der schließlich auch der reinen

Erfahrung von bildlichen, literarischen oder klanglichen Phänomenen Raum geschaffen hat, zu einem wichtigen Impulsgeber. Auf produktive Weise trifft er sich mit dem grundsätzlichen Ansatz des Theaters für junges Publikum, das bewusst den Blick aus dem Zuschauerraum thematisiert und den Erfahrungshorizont des jeweiligen Publikums zu einem konzeptionellen Ausgangspunkt macht.

Die Herausforderung in Musiktheaterproduktionen besteht darin, den Klang als akustisches Außen – Klangmaterial und Raumklang – und das Hören als auditives Innen – hörendes Nachvollziehen und innerlich resonierende Klang- und Echoräume – in der Gestaltung einer Aufführung von der Genese bis zur fertigen Inszenierung mitzudenken. Dabei unterscheidet sich die Herangehensweise und die Form der Zusammenarbeit zwischen Bereichen wie Komposition, Text, Inszenierung, Licht, Ausstattung und anderen je nachdem ob man es mit einem in sich geschlossenen Werk zu tun hat, sich eine Inszenierung aus unterschiedlichen Werken zusammensetzt oder ob in einer Stückentwicklung Musik neu komponiert wird.

Die folgenden Gedanken und Beispiele sollen einige Aspekte herausstellen, die in der Konzeption und Umsetzung von Musiktheaterproduktionen für junges Publikum eine Rolle spielen. Sie mögen teilweise selbstverständlich scheinen und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern richten die Aufmerksamkeit auf Zusammenhänge, die in der Praxis wiederholt auftreten.

Hörende Darsteller*innen

Hörende Menschen haben eine spezifische Körperspannung, ihre Aufmerksamkeit scheint nach außen und innen zugleich gerichtet zu sein, auf den Klang einerseits, seine Richtung und Qualität, und auf seine Resonanz im eigenen Innern andererseits. Diese Hörspannung hat etwas Stimulierendes und sie wird bei Menschen, die selber Klänge erzeugen, noch potenziert, denn das Hören verbindet sich bei ihnen untrennbar mit der eigenen Aktion: Sie hören sich selbst (zu) und sie hören anderen zu.

Diese Form der bewussten Wahrnehmung erzeugt eine physische Präsenz, die faszinieren kann und in ihrer Offenheit das Publikum einlädt, mitzuhören, anstatt

direkt zu versuchen, die „referenzielle Bedeutung von Zeichen“ (Rebstock 2016, 107) zu entschlüsseln. Gerade in Produktionen, in denen Darsteller*innen unterschiedlicher Profession gemeinsam auf der Bühne stehen, ist das bewusste Wahrnehmen Voraussetzung für die Aufmerksamkeit im Zuschauerraum. Es sorgt eben nicht nur für eine Verbindung der Darsteller*innen untereinander, sondern schafft eine Atmosphäre, die das Publikum dazu anregen kann, ebenfalls die Ohren zu spitzen. Das lässt sich besonders gut im Theater für die Allerjüngsten beobachten, denn hier beeinflusst die gesamte Spielhaltung der Darsteller*innen das Rezeptionsverhalten der Besucher*innen direkt. Ihr Tun auf der Bühne gibt die Spielregeln vor, denen das Publikum folgt. In *Zweieinander* am Staatstheater Mainz sind die beiden Musikerdarsteller selbst so überrascht von dem Klang, der aus ihren Instrumenten, einer Tombak und einer Trompete, kommt, dass sie ihr Spiel abrupt unterbrechen und sich die Trichter-Öffnungen der Instrumente ans Ohr halten. Das Publikum reagiert mit neugieriger Aufmerksamkeit auf das Lauschen der Spieler, die anschließend ihre Erfahrung teilen und um das in einem Kreis an einem runden Teppich sitzende Publikum herumwandern. Dabei spielen sie einzelne, leise Klänge zielgerichtet in die Ohren einzelner Besucher*innen, die nun ebenfalls verblüfft in die Trichter lauschen und über den Nachvollzug der Haltung der Akteure selbst in eine Hörspannung geraten sind.

Klangraum

Das Ohr ist in der Lage, Impulse aus allen Himmelsrichtungen wahrzunehmen. So wird ein räumliches Empfinden hervorgerufen, das nicht nur strukturiert, ob etwas vor oder hinter einem klingt, sondern das damit beschäftigt ist, Klangquellen im Raum zu orten und ihre Entfernung einzuschätzen. Wenn man in Komposition und Inszenierung der Möglichkeit folgt, Klangquellen beweglich zu halten – wie es auch in *Zweieinander* der Fall ist, denn die Musikerdarsteller spielen vor, hinter und neben den Besucher*innen – oder im Raum verteilt zu platzieren, so kann es durch diese Störung der „Gleichrichtung der Aufmerksamkeit“ (Matthias Rebstock 2016, 110) von Hören und Sehen gelingen, eine gesteigerte Aktivität der Rezipient*innen herauszufordern. Ihre Aufmerksamkeit erweitert sich von einem frontalen, vom Sehsinn bestimmten Empfinden in ein räumliches Empfinden. Vor allem wenn damit

eine Verflüssigung der Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsbereich einhergeht, die auf einen gemeinsamen, Darsteller*innen wie Publikum umfassenden Klangraum zielt, kann das Hören zu einer ganzkörperlichen Erfahrung werden. Die Außenperspektive wird abgelöst von dem Gefühl der Durchdringung. Als „musikalische Dimension wird damit der Raum gegenüber der Zeit nachhaltig aufgewertet“ (Sabine Sanio, 2010, 8).

Stille

So wie ein einzelnes Licht in der Dunkelheit unsere Aufmerksamkeit fesselt, so ist auch der Klang, der aus der Stille entsteht, dazu befähigt, unseren Ohren besondere Aufmerksamkeit abzufordern. Pausen wiederum, als eine andere Form von Stille, geben die Möglichkeit, innerlich nachklingen zu lassen, was zuvor gehört wurde oder dem folgenden Einsatz von Klang besonderes Gewicht zu verleihen. Darüber hinaus kann man im Bewusstsein dafür, dass es Stille als komplette Abwesenheit von Klingendem nicht gibt, Stille auch als ein Zeitereignis begreifen: Als ein potenziell unendlich klingendes Netz aus Klängen oder (Umgebungs-) geräuschen, die eine Ruhe ausstrahlen, die wir mit einem Gefühl von Stille verbinden. Dieses Netz schafft die Grundierung für eine aufmerksame Bereitschaft, einzelne Klangereignisse besonders wahrzunehmen, man könnte auch sagen: ihnen zu lauschen.

Die Stille als vielfältige Gestaltungsmöglichkeit in die Gesamtkonzeption eines Musiktheaters einzubeziehen, öffnet also zahlreiche Wege. Das folgende Beispiel stammt nicht aus einer explizit für junges Publikum entwickelten Aufführung, aber betrifft die Wahrnehmungsmöglichkeiten von erwachsenem wie jungem Publikum gleichermaßen und zeigt auf interessante Weise, wie die Abwesenheit von Klang – als eine weitere Form von Stille – die Ohren ansprechen kann. In *Zerbrechliche Gespräche* am Staatstheater Mainz kehrt ein Baustein aus dem gleichen musikalischen Material – ein von vier Stimmen vorgetragener Gesang ohne Text – mehrmals zu unterschiedlichen Momenten der Aufführung zurück. Die stimmlichen Variationen des Gesangs – die Melodie wandert durch die Stimmen und die Nebenstimmen verändern sich leicht – werden dabei immer weiter durchlöchert, es werden Pausen eingebaut, die nach und nach zu einem vollständigen Verschwinden des Klangmaterials führen. Zurück bleibt eine sporadisch von klirrendem Geschirr

durchbrochene Leere, die im hörenden Nachvollziehen des Verschwindens von Klang *still* zu klingen scheint. Gleichzeitig entsteht durch die gefühlte Stille Raum für Neues: Der nächste Impuls bündelt alle Wahrnehmung und bekommt nun die volle Aufmerksamkeit des Publikums.

Zeitempfinden und Arbeitsprozess

Im Zuschauerraum – und oft auch in anderen Zusammenhängen, man denke daran, wie unterschiedlich die Dauer von Autofahrten und Spielen häufig empfunden wird – verliert die Zeit als messbare Einheit von Sekunden und Minuten an Bedeutung. Viel wichtiger ist die gefühlte Zeit, die sich aus dem Erlebten heraus einstellt und die stark mit dem Tempo und dem Verhältnis der Ereignisse zueinander zusammenhängt. So ist beispielsweise das Abschweifen in einer spannenden Erzählung kaum auszuhalten, während eine dichte Abfolge oder sogar Überlagerung von Klängen und Worten leicht überfordernd wirken kann, weil die Zeit für ihre Verarbeitung zu kurz ist. Für das Musiktheater für junges Publikum, das Geschichten mit (gesungener) Sprache und mit Musik erzählen will, liegt hier eine große Herausforderung. Es gilt, die zeitliche Anforderung des Voranschreitens, wie sie eine linear verlaufende Narration verlangt, mit der das Voranschreiten verzögernden klanglichen Ausgestaltung, die das musikalische Potential bildet, in ein befruchtendes Verhältnis zu bringen: Musik braucht Zeit und Raum, den die Narration nicht braucht, und gesungene Sprache braucht Zeit und Raum, den die gesprochene Sprache nicht braucht – oder man versteht eben die Worte nicht mehr, was nicht nur bei jungem Publikum zu Frustration führen kann. Die Narration wiederum kann ins Stocken geraten, wenn Affekte oder die klangliche Ausgestaltung einzelner Situationen den Fortgang der Ereignisse aufhalten – hier liegt aber ein Zauber von Musik.

Zu diesem paradox anmutenden Verhältnis kommt als dritte Zeitebene noch das szenische Tempo einer Inszenierung hinzu. Sie stellt eine eigenständige Ebene dar, aber hat vor allem großen Einfluss auf das empfundene Binnenverhältnis der beiden anderen beschriebenen zeitlichen Ebenen. Alle drei Ebenen in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen, ist ein komplexes Unterfangen. Häufig verführt es dazu, die linear verlaufende Narration, die logisch-kausal am einfachsten zu fassen und zu beschreiben ist, als die hierarchisch höchste Ebene zu setzen, der Klang und

Inszenierung dienen. Dem Hören fällt dann im Zusammenspiel der Sinne keine besondere Aufmerksamkeit zu. Gelingt es, eine eindeutige Hierarchisierung zu vermeiden und die Ebenen in ein Wechselspiel zu bringen oder sie sich eigenständig zueinander verlaufen zu lassen, können jedoch Freiräume für unterschiedliche sinnliche Erfahrungen geschaffen werden (vgl. Plank-Baldauf, 162).

In der Praxis zeigt sich, dass dafür ein Zusammenwirken im künstlerischen Team Voraussetzung ist. Insbesondere sollte dabei das Bewusstsein vorhanden sein, dass die Inszenierung eine Verantwortung für die Art und Weise trägt, wie gehört wird und nicht nur die Komposition, das musikalische Material oder die Musikalische Leitung. Im Besonderen bei Stückentwicklungen können während der Zusammenarbeit eines künstlerischen Teams Text, Komposition und Inszenierung verändert und aufeinander angepasst werden. So kann ein Binnenverhältnis erarbeitet werden, in dem Raum für hörendes Mitvollziehen des Geschehens entsteht. Dieser Raum kann abhängig davon, wie stark der narrative Faden ist, die Grundausrichtung bestimmen, immer wieder kurz aufblitzen oder größere Abschnitte bestimmen.

An der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf wurde bei der Entwicklung von *Nils Karlsson Däumling* in gemeinsamen Gesprächen bereits vor Beginn des eigentlichen Arbeitsprozesses die für die folgenden Schritte wichtige Entscheidung gefällt, die Figur des Däumlings durch eine Geige spielende Instrumentaldarstellerin zu besetzen. In der Geschichte begegnet Bertil, ein kleiner Junge, einem noch viel kleineren Däumling, der Nils heißt, und freundet sich mit ihm an. Mit Hilfe eines Zauberspruchs, der ihn klein werden lässt, kann Bertil den Däumling besuchen, der in einem Mauseloch wohnt. In Düsseldorf wird die Stimme des Däumlings – die Spielerin ist noch nicht zu sehen – beim ersten Zusammentreffen der beiden in Bertils Wohnung ausschließlich durch das Spiel auf der Geige dargestellt, die ersten Dialoge bestehen folglich aus einem Wechsel von Gesang mit Text und reinem Instrumentalspiel. So entsteht Raum für hörendes Interpretieren der Klänge, die die Geigerin produziert und trotzdem wird über das dialogische Prinzip der narrative Faden weitergesponnen. In der Welt von Nils, in dem die Instrumentaldarstellerin nun auch zu sehen ist, kann sie sich mit ihrer Stimme und mit der Geige äußern. In intensiver Zusammenarbeit zwischen Komposition und Regie wurde im Probenprozess das Timing von textlicher und klanglicher Ausgestaltung sowie dem szenischen Tempo der Situationen austariert, da der Verzicht auf einzelne Worte

oder das Hinzufügen von wenigen Takten Musik Freiräume schafft, die hörend entdeckt werden können.

Gesungene Sprache

Eine wiederkehrende Frage im Musiktheater für junges Publikum ist das Verhältnis von Gesang und Sprache, da hier gesprochene Passagen oft größeren Raum einnehmen als im Musiktheater für Erwachsene. Das liegt zum einen an einem vorsichtigen Umgang mit der Künstlichkeit des Kunstgesangs, dessen Fremdheit hier stärker hinterfragt wird, aber auch an der Überzeugung, dass ab einem gewissen Alter (im Bereich des Theaters für die Allerjüngsten trifft das noch nicht zu) die linear fortschreitende Narration im Sinne des Weltbegreifens als wichtig erachtet wird und vice versa der Erfahrungswelt der Kinder entspricht. Hier liegt neben strukturellen Gründen – der häufigen Gestaltung des Musiktheaters für junges Publikum aus den Kinder- und Jugendtheatern und nicht aus der Oper heraus – ein weiterer Grund für die Durchdringung der Sparten, die in diesem Kontext üblich ist und häufig auch Schauspieler*innen in das Musiktheater miteinbezieht.

Es gibt natürlich zahlreiche Möglichkeiten, für einen produktiven Umgang mit der Stimme. Doch es besteht grundsätzlich die Gefahr, dass gesprochene Passagen inhaltliche Relevanz suggerieren, neben denen gesungene Passagen als Erholungs- oder Langeweilephasen missverstanden werden, denen dann keine (hörende) Aufmerksamkeit zukommt, obwohl doch genau in diesen Momenten gesteigerte Hörerfahrung möglich wäre. Jenseits einer einseitigen Gewichtung der gesprochenen Sprache als Inhaltsträger und des Gesangs als Affektträger zeigen sich in sensibel gestalteten Verbindungen und Übergängen von Sprache zu Gesang und zurück interessante Wege, um Handlung und gesteigerten Ausdruck ineinander fließen zu lassen. In der bereits beschriebenen Produktion von *Nils Karlsson Däumling* beginnen die beiden Spielerinnen nicht in den Rollen von Bertil und Nils, sondern als zwei Umzugshelferinnen – es handelt sich um eine mobile Produktion, die auch in Kitas gezeigt wird –, die miteinander agieren und dabei sprechen. Nachdem die eine Spielerin – die Geigerin, die später Nils darstellt – im Spiel plötzlich verschwunden ist, bleibt die Sängerin zurück und begibt sich Schritt für Schritt in die Figur Bertils. Allein und gelangweilt beginnt Bertil, einzelne gesungene Töne zu produzieren, auf

einem vom Frühstück übriggebliebenen Eierbecher zu klopfen und die Klänge, die er dabei erzeugt, nachzumachen und dann immer deutlicher „vor sich hin“ zu singen. Der sanfte Übergang vom Sprechen zum Singen, der hier inhaltlich motiviert ist, erweitert das Ausdrucksspektrum der Figur und gibt ihr im späteren Verlauf immer wieder die Möglichkeit, zwischen gesprochener und gesungener Sprache zu wechseln, ohne dabei als frustrierend empfundenen Brüche der Wahrnehmungssphären entstehen zu lassen.

Wiedererkennbarkeit

Wiedererkennen ist ein entscheidendes Kriterium im Theater: Im Erleben von Variationen von Formen oder Geschichten entfaltet sich das Gefühl von Erkennen und Fremdheit als ein Wechselspiel von Kompetenz und Herausforderung. Auch für Klanggestalten lässt sich beobachten, dass das Publikum das Spiel mit Bekanntem genießt. Jedoch lassen sich nur wenige Lieder, Klänge, Werke als vorausgesetzt begreifen, denn das Publikum ist disparat und mit unterschiedlichen Klangwelten verbunden.

Eine Möglichkeit besteht darin, einmal eingeführtes Klangmaterial innerhalb einer Inszenierung wiederzuverwenden, ohne dabei das Gefühl haben zu müssen, (eigenen) Komplexitätsansprüchen nicht gerecht zu werden. Das hörende Interesse entsteht dann aus einer abwechslungsreichen Gestaltung, wie man das beispielsweise aus musikalischen Variationen eines Themas kennt. Das Besondere im Kontext des Theaters ist, dass es nicht das musikalische Material sein muss, das variiert wird, sondern dass sich der Höreindruck durch fantasievolle Anwendung anderer theatraler Mittel so stark verändern kann, dass eine Veränderung der Musik nicht notwendig ist oder den Eindruck sogar schwächen würde.

Das folgende Beispiel soll unabhängig von Kontext und Klangmaterial – es stammt nicht aus einer explizit für junge Besucher*innen entwickelten Aufführung – ein auch im Musiktheater für junges Publikum mögliches Gestaltungsmittel verdeutlichen.

In *Aus der Tiefe* ist das Publikum gemeinsam mit den Akteur*innen, und unter dem Eindruck unterschiedlicher Musik, bis auf die tiefgelegene Spielstätte U 17 im

Mainzer Staatstheater hinunter. Nun beginnen hier die Musikerdarsteller*innen die Kantate BWV 38 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* von Johann Sebastian Bach zu spielen, in bekannter Konzertformation, doch auswendig und immer wieder durch einzelne Gesten und Bewegungen intensiviert. Nach etwa fünfzehn Minuten, das Publikum hat sich inzwischen gut eingerichtet auf seinen Plätzen, fallen plötzlich Scheinwerfer von der Decke, zwei klatschen gegen die Rückwand, es wird dunkel. Die Musik bricht ab, eine Friedenstaube fliegt gerade noch sichtbar vorbei und, sobald es ganz dunkel ist, rollt ein Metallrohr die Stufen, die das Zuschauerpodest unterteilen, nach unten und produziert dumpfe Schläge. Dann absolute, gespannte Stille. Was ist passiert, was wird passieren? Einige Momente später beginnt in diese Spannung hinein die gleiche Kantate von neuem. Im weiteren Verlauf erheben sich die Musikerdarsteller*innen und werfen dabei wie unabsichtlich ihre Stühle um, während schwaches Licht die Szene erhellt. Immer weiter musizierend bewegen sie sich über die nun verwüstete Bühne und verlassen nach und nach den Raum. Als zuletzt die Orgel nach draußen geschoben wird, bleibt nur eine Akkordeonistin zurück, die nicht sichtbar hinter die Orgel gelangt ist und dort wie erschlagen unter ihrem Instrument auf dem Boden liegt. Mit ihr beginnt der nächste Abschnitt des Abends.

Die gleiche Kantate, zweimal direkt nacheinander gespielt, wird so zu einem umfassend anderen Erlebnis. Nicht nur die persönliche Verfasstheit des Publikums hat sich durch den Schock vor dem Wiedererleben der Musik verändert, auch die neuen Lichtverhältnisse und die Bewegung der Musikerdarsteller*innen im Raum intensivieren die hörende Wahrnehmung. Die Musik wird darüber hinaus inhaltlich über die Zerstörung der Bühne neu konnotiert; und öffnet Querverweise auf Katastrophenszenarien, die wiederum mit der Grundaussage der Kantate – einem Zustand großer Verzweiflung – zusammentreffen. Auf diese Weise werden in der Rückschau die beiden Darbietungen der Kantate in ein Spannungsverhältnis gesetzt und es wird erfahrbar, dass es nicht nur wichtig ist, was wir hören, sondern vor allem wie wir etwas hören.

Raumklang

Wie die Klänge klingen, die wir wahrnehmen, hängt fundamental mit den akustischen Voraussetzungen der Aufführungsorte zusammen, die folglich eine interessante Möglichkeit darstellen, mit dem Klang zu spielen und das Hören immer wieder anders zu stimulieren. Nicht umsonst spielen Klangeffekte wie Hall, Mute oder Echo im Bereich elektroakustischer Experimente eine erste und beliebte Möglichkeit zur Gestaltung.

Räumt man also dem Publikum Bewegungsfreiheit ein oder bezieht Orte mit unterschiedlichen akustischen Voraussetzungen in eine Inszenierung ein, so können die unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten zum wichtigen Teil des musiktheatralen Erlebens werden. Das Publikum von *Aus der Tiefe* begibt sich wie oben erwähnt gemeinsam mit den Akteuren zum Spielort U17, doch die Inszenierung beginnt bereits, wenn das auf den Einlass wartende Publikum von einer einzelnen Kontrabassistin überrascht wird, die mit ihren tiefen Klängen das hallende Foyer gefüllt hat. Aus verschiedenen Richtungen treten Sänger*innen hinzu, die von weiter oben gelegenen Treppenaufgängen zum Publikum hinuntersteigen und es singend einladen, mit ihnen durch eine Tür ins Treppenhaus in Richtung U17 zu treten. Das Treppenhaus klingt völlig anders als das Foyer, einzelne Instrumentalist*innen säumen den Gang nach unten und umfassen die Herabsteigenden mit ihren Klängen. Bevor das Publikum den sonst üblichen Weg zu Ende geht, wird es durch eine kleine Kammer umgeleitet, in der ein Männerchor steht. In der Akustik des beengten Raums wirkt ihr Gesang sehr direkt und befindet sich in einer faszinierenden Diskrepanz zum Klang der Orgel, die sich in U17 befindet und den Chor von dort aus begleitet, während das Publikum nach und nach ankommt und sich zu setzen beginnt. Der Weg durch verschiedene Raumklänge in Verbindung mit einer Klanggestaltung, die diese Räume miteinander verbunden hat, macht bereits den Weg in die Tiefe zu einem wichtigen Teil der Inszenierung. Er führt auch dazu, dass die scheinbar bekannten Räumlichkeiten vom Publikum plötzlich anders wahrgenommen werden als sie es bislang gewohnt waren: als Orte, nicht nur als Durchgangsstationen.

Spannungsverhältnisse

Musikalische Werke in ein neues Spannungsverhältnis zu bringen, kann gelingen, indem man unterschiedliche Werke innerhalb einer Produktion zusammenbringt. Es entsteht so die Möglichkeit, überraschende Korrespondenzen oder Widersprüche erlebbar zu machen. Wie in einem Museum, in dem unterschiedliche Exponate unter thematischen Gesichtspunkten zusammengestellt werden können, lassen sich in musiktheatralen Arbeiten – so wie das im Konzertleben schon lange praktiziert wird – Werke in unterschiedlicher Besetzung und aus unterschiedlichen Epochen und kulturellen Kontexten dann miteinander kombinieren, wenn der dramaturgische Faden so klar und überzeugend ist, dass verschiedene Stücke nicht als beliebige Auswahl sondern als sinnvolle Ergänzung oder Gegenüberstellung verstanden werden. Unsere und vor allem die Welterfahrung des jungen Publikums besteht nicht zuletzt durch das Internet aus einer schnellen Abfolge unterschiedlicher Ästhetiken und Eindrücke. Die Fähigkeit ästhetisch und inhaltlich Disparates zusammenzubringen, wird gelernt und ist somit auf jeden Fall ausgeprägter, als das noch vor einigen Jahren der Fall war. In der Stückentwicklung *Wie klingt Nimmerland?* am Theater Münster sind zahlreiche unterschiedliche Musikwerke zu einem Hörtheater mit einer spielerischen formalen Anlage zusammengefügt. Die Idee eines Orts voller Abenteuer, wie sie in J. M. Barries *Peter Pan* entworfen wird, dient als Anknüpfungspunkt für Bühnensituationen, die mit zeitgenössischer, romantischer, jazziger oder absurder Musik klanglich ausgestaltet werden. Im Wechsel der Szenen entsteht so die akustisch reiche Landkarte von Nimmerland: aus einer Vielzahl musikalischer Stile und Reize, aus Sprachmusiken, Instrumentalmusik, Gesangsstücken und eigens komponierten Musikbausteinen.

Sichtbares Musizieren

Das Wirken von allen Darsteller*innen und Instrumentalist*innen als ein visuelles Ereignis zu begreifen, das auch die hörende Wahrnehmung anregen kann, ist ein Mittel, das spätestens seit Igor Strawinskys *Die Geschichte vom Soldaten* und vor allem über die Arbeiten von John Cage und über Mauricio Kagels Instrumentales Theater Einzug in das Repertoire szenisch-musikalischer Gestaltung gefunden hat (vgl. Rebstock 2016, 106). Im Musiktheater für junges Publikum ist das Beobachten

der Klangproduktion und die Ereignishaftigkeit des Musizierens auf mehrfache Weise von Interesse. Erstens kennen viele Kinder die Instrumente nicht und können auf diesem Weg Seh- und Höreindruck eines Instruments miteinander verbinden. Zweitens liegt im Beobachten der Körperlichkeit und der Art und Weise der Spieltechniken – dem Strich des Geigers auf einer Saite oder der Lippenspannung und dem Atemholen des Posaunisten – das Potential zum Nachvollzug der Klänge, indem ihre Herstellung und ihre Veränderungen sichtbar werden. Und drittens geht es darum, die Musikerdarsteller*innen als gleichberechtigte Mitgestalter*innen der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum zu begreifen, sie also nicht zu verstecken und aus Gewohnheit im Graben oder am Rand der Bühne zu platzieren. Für gelungene kommunikative Beziehungen ist es dabei äußerst hilfreich, wenn zumindest Teile einer Produktion auswendig und nicht hinter den Notenständern musiziert werden und die Spielhaltung sich zum Publikum oder den Mitspieler*innen öffnet – so wie wenn man zueinander spricht, sich zuhört oder aufeinander reagiert. In der oben erwähnten Produktion *Wie klingt Nimmerland?* werden auf diese Weise alle Beteiligten (Schauspieler*in, Sängerin und Instrumentalist*innen) zu gleichberechtigten Akteur*innen auf der Bühne, unabhängig davon, ob sie mit Text, Musik oder ihren Körpern kommunizieren.

Theater für hörende Zuschauer*innen: Zusammenspiel der Sinne und Präsenzerfahrung

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich die darstellenden Künste für junges Publikum durch zahlreiche Überschneidungen, Verbindungen und offene Grenzen zwischen den unterschiedlichen Disziplinen und Klassifizierungen auszeichnen. Sie setzen natürlicherweise auf das Zusammenspiel der Ausdrucksebenen und vermögen auf diese Weise alle Sinne der Zuschauer*innen anzusprechen.

Aus Sicht der Schaffenden lohnt es sich trotzdem und gerade wegen dieser fließenden Grenzen, die einzelnen Künste aufmerksam zu beobachten und einen bewussten Umgang mit der spezifischen Dimension der jeweiligen Disziplin zu pflegen, um ihr Potential für das Publikum aufzudecken. Die obigen Beispiele zeigen Möglichkeiten, wie die Perspektive des Hörens im Musiktheater für junges Publikum bereits in der Konzeption mitgedacht und gestaltet werden kann und wie sich „Hören

inszenieren“ (Rebstock 2016) lässt. Denn das „Hören findet aus bestimmten Hördispositionen heraus statt“ (Rebstock 2016, 106). Nicht nur die akustischen Phänomene als solche, sondern vor allem auch die Art und Weise ihrer Erscheinung und der Einsatz der visuellen Mittel sind also der Schlüssel zu einem Theater für hörende Zuschauer*innen.

In der Fokussierung des Hörens steckt dabei immer auch die Suche nach einer Intensivierung von Ereignishaftigkeit und Präsenz. Das Hörbare lässt sich nicht so leicht als Repräsentation von bestimmten Gedanken oder Objekten oder Intentionen entschlüsseln und ist meist auch nicht so gemeint. Stattdessen präsentieren Klänge verstärkt Gegenwart: Sie sind auf eine Weise gegenwärtig, die dem Publikum responsiv das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Offensichtlich wirken hier „körperliche und geistige Komponenten in einem ganz spezifischen Modus aufeinander“ (Fischer-Lichte, 2004, 171) und lassen Präsenz als einen Bewusstseinsprozess, der leiblich erspürt wird, wirken. Dabei werden andere, undurchdringliche, vielleicht auch unzugänglichere Räume des Erlebens geöffnet, in denen Bedeutungen assoziativ hervorgebracht werden. In einer zunehmend automatisierten Gesellschaft, in der schnell alles, was nicht in Kausalzusammenhängen erklärbar ist, verdächtig erscheint, stellt das Öffnen dieser Erlebnisräume eine wichtige Aufgabe dar. Dem Musiktheater für junges Publikum fällt hierbei eine entscheidende Rolle zu.

Quellen

Sonne, Mond und Streicher

Musiktheater für fünf Streicher von Carola Bauckholt ab 6 Jahren
(Kompositionsauftrag der Elbphilharmonie Hamburg in Kooperation mit dem Ensemble Resonanz)

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 07.10.2017 Elbphilharmonie (Kleiner Saal)

Zweieinander

Musiktheater von Anselm Dalferth, Ina Karr, Birgit Kellner, Johannes Stange und Joss Turnbull für alle ab 3 Jahren (Auftragswerk des Staatstheater Mainz in Kooperation mit dem Ensemble LebiDerya, gefördert im Fond Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes)

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 06.12.2015 Staatstheater Mainz

Zerbrechliche Gespräche

Hörtheater von Anselm Dalferth mit Musik von Georges Aperghis, John Cage, Gioachino Rossini und Giuseppe Verdi

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 26.10.2018 Staatstheater Mainz

Nils Karlsson Däumling

Kinderoper für Sopran und sprechende Geigerin nach Astrid Lindgren von Thierry Tidrow ab 4 Jahren (Auftragskomposition der Jungen Oper Rhein mit dem Theater Dortmund und dem Theater Bonn im Rahmen von Junge Opern Rhein-Ruhr)

Libretto: Manfred Weiß

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 18.01.2019 Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf

Aus der Tiefe

Hörtheater von Anselm Dalferth mit Musik von Johann Sebastian Bach, Sofia Gubaidulina und Arvo Pärt

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 06.03.2015 Staatstheater Mainz

Wie klingt Nimmerland?

Musiktheater nach Motiven aus *Peter Pan* von J. M. Barrie mit Neukompositionen von Gerhard Stäbler und Werken von John Cage, Frédéric Chopin, Maurice Ravel u.a. ab 10 Jahren

Konzept: Sebastian Bauer, Anselm Dalferth und Julia Dina Heße

Inszenierung: Anselm Dalferth

Uraufführung: 28.01.2018 Junges Theater Münster (Kleines Haus)

Sekundärliteratur

Brandstätter, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln/Weimar/Wien 2008.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.): *Mimesis. Kultur - Kunst – Gesellschaft*. Reinbek 1992.

Haderlein, Andreas: Siehst du noch oder hörst du schon? In: *Parapluie* No. 20. In: <https://parapluie.de/archiv/ohr/> (Letzter Zugriff 01.08.2019).

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

Rebstock, Matthias: Das Inszenieren des Hörens. In: Marion Demuth (Hg.): *Ein Ort für das Wagnis. Die Hellerauer Akademien für experimentelles Musiktheater*. Büdingen 2016.

Sanio, Sabine: Auditive Perspektiven. In: *kunsttexte.de*, Berlin 2010 (1). In:

<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7500/sanio.pdf> (Letzter Zugriff 01.08.2019).

Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Berlin 2010.

Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? In: Ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996.

Wulf, Christoph: Ohr. In: Ders. (Hrsg.): *Vom Menschen*. Weinheim 1997.

Trailer zu den erwähnten Beispielen

Sonne, Mond und Streicher. <https://youtu.be/KN7ngkBaZY4> und https://youtu.be/FTICS_fGLA8

Zweieinander. <https://youtu.be/P6CH4F7Btk0>

Zerbrechliche Gespräche: <https://youtu.be/BlwPKol1LwM>

Nils Karlsson Däumling: <https://youtu.be/kvWjBFjRW2E>

Zitiervorschlag: Dalferth, Anselm: Theater für hörende Zuschauer*innen. In: Plank-Baldauf, Christiane (Hrsg.): *Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum*, Berlin: J.B. Metzler/Kassel: Bärenreiter Verlag, 2019. S. 122-131.

Wiederveröffentlicht in: Klangakt, Bd. 1, Nr. 4, 2023, DOI: 10.5282/klangakt/26