
POLYPHONES HÖREN

KOLLEKTIV
IMPRO
VISATION
UND
KOMPOSITION

GNUTVH

Vor-, Zu- und Nach-Hören

HÖRSENSIBILISIERUNG

Inszenierung
von Wahrnehmungen
vorgängen

PRÄSENZERFÄHRUNG

GERÄUSCHE

Fremderfahrung

EINMALIGKEIT von KLÄNGEN

MATERIALITÄT

Sinnliche Erfahrung im Musiktheater für junges Publikum

VON JOHANNES GAUDET UND CHRISTIANE
PLANK-BALDAUF

Dieses Thema wurde in einem Workshop auf sehr praktische Weise befragt. Wie erreicht man eine Sensibilisierung des Publikums in der theaterpraktischen Arbeit? Und wie kann die sinnliche Wahrnehmung auf theatraler Ebene aktiviert werden? Corona-bedingt konnte der eineinhalbstündige Workshop nur online stattfinden und wurde auf diese Weise zu einem spannenden Experiment, in dem es darum ging, Aufmerksamkeit und Konzentration auf scheinbar alltägliche akustische Phänomene zu lenken – auch wenn sie nur medial vermittelt wahrzunehmen waren.

Hörsensibilisierung

Das Hören ist der physiologische Akt der auditiven Wahrnehmung. Unsere Ohren sind immer auf Empfang und wir können uns nicht dagegen wehren. Augen können wir verschließen und unseren Geruchssinn zumindest kurzzeitig unterbrechen. Doch wir hören immer alles, achten jedoch nicht auf alles. Das heißt, Hören ist etwas anderes als Wahrnehmen. Denn wir sind in der Lage, Geräusche und Klänge sowohl ein- als auch auszublenden. So können wir aus einem Stimmgewirr einer Menschenmenge eine bestimmte Stimme herausfiltern und störende Geräusche ausblenden. Dem Hören kommt bei der Wahrnehmung von Musik natürlicher Weise eine besondere Bedeutung zu. Gerade in der heutigen Zeit wird oftmals bemängelt, dass in der Rezeption von klassischer und auch zeitgenössischer Musik Menschen nicht mehr zuhören. Das ist natürlich nicht ganz korrekt ausgedrückt. Sie hören natürlich zu – allerdings fehlt oftmals die nötige Konzentration auf das zu Hörende, um somit entsprechend wahrnehmen zu können und zu genießen. Wenn es an Konzentration oder Fokussierung mangelt, könnte es daran liegen, dass man sich von anderen Sinnesreizen zu schnell ablenken lässt oder, dass das musikalische Werk eine besondere Komplexität hat oder es schlicht zu lange dauert. Die Lösung, um einer fehlenden Konzentration entgegen zu wirken, könnte eine gezielt eingesetzte Hörsensibilisierung sein. Viele musikalische Ver-

mittlungsangebote sowie eigens dafür konzipierte musikalische Angebote an Kulturinstitutionen bedenken den Akt der Hörsensibilisierung bereits mit und bieten dem/der Zuhörer*in besondere Zugänge zur auditiven Rezeption. Dabei steht der Spaß am genauen Lauschen, dem kreativen Experimentieren mit der Wahrnehmung von Klängen und Klanginstallationen im Raum im Vordergrund und man erfährt als Rezipient*in eine Schule des kreativen Hörens. Denn das gezielte konzentrierte sowie selektive auditive Wahrnehmen Mehrermöglicht erst das Verstehen, die Kommunikation, baut Grenzen ab und schafft Genuss.

Haltung

Der Begriff ‚Haltung‘ meint im Zusammenhang mit dem bewussten auditiven Wahrnehmen: Intensität, Wachsamkeit und Präsenz. Denn nichts klingt einfach wie es klingt, sondern alles klingt, wie wir es hören wollen. Der aktiven und selektiven auditiven Wahrnehmung geht eine Entscheidung voraus. Experimentiert man mit dem Hören, so muss sich dieses von seinem alltäglichen Gebrauch abheben. Es muss eine besondere Präsenz des Körpers und Geistes erreicht werden. Klangaktionen, die man selbst auslöst oder die durch eine andere Person ausgelöst werden, müssen vom Akteur und auch vom/von der aktiven Zuhörer*in bewusst gemeint sein. Durch ein gezieltes ‚Mehr‘ an Aufmerksamkeit hebt man die Regeln der Normalität aus und das Gehörte gewinnt an Präsenz. Diese Sensibilisierung,

die den Wahrnehmungshorizont erweitern kann, adelt hörend den Klang.

Einmaligkeit von Klängen

Jeder, der schon einmal auf einen Kirchturm gestiegen ist und plötzlich vom Einsetzen des Glockengeläuts überrascht wurde, kennt die Erfahrung: Klänge breiten sich im Raum aus und wirken unmittelbar körperlich. Wir können uns Klängen und Geräuschen nicht entziehen, da sie uns unmittelbar berühren – auch wenn dies manchmal durchaus unangenehm ist. Dennoch stellt jeder Klang ein einmaliges Ereignis dar, das im Sinne von John Cage für sich steht und eine eigene Klangqualität besitzt. Mit diesem Verständnis von Musik erweiterte Cage in den 60er Jahren das bis dahin vorherrschende Musikverständnis, nach dem Musik aus einer strukturierten Abfolge von Einzeltönen und -klängen entsteht, die durch Parameter wie Rhythmus und Dynamik in einen zeitlichen Verlauf gebracht wird. Jeder Klang steht für sich und besitzt eigene Klangqualität, die für den/die Zuhörer*in im Augenblick seines Entstehens erfahrbare Realität wird.

Geräusche

Das Geräusch hatte in der westlichen Musiktradition lange Zeit keinen besonderen Stellenwert. Im Gegenteil, lange wurde es sogar als das Negativ von Musik angesehen. Das änderte sich entschieden in der jüngeren Musikgeschichte. Komponisten wie Edgar Varèse, die sich in besonderer Weise auf

die Autonomie des akustischen Ereignisses konzentrierten und zum Beispiel in der Komposition *Ionisation* eine fast schon ‚prä-elektronische‘ Musik komponierten, befeuerten die Unabhängigkeit des einzelnen Klangs. Die Befreiung des Klangs fand ihren Höhepunkt im Stück *4'33"* von John Cage, der durch eine bewusste Erfahrung der Stille jedes Geräusch als musikalisch verwertbar legitimierte. Die Geräusche müssen in Cages Sinne nicht mehr bewusst ausgeführt werden, sondern können auch unbewusst oder zufällig hervorgebracht werden. Entscheidend ist, ob der Rezipient sie bewusst und entschieden wahrnimmt. Was demnach als Geräusch oder schon als musikalische Geste definiert wird, hängt so vor allem von der Entscheidung der auditiven Wahrnehmung des Rezipienten ab.

Materialität

Spätestens seit John Cages *Water Music* hat der Gebrauch von Alltagsgegenständen in der Musik seine Selbstverständlichkeit erreicht. Dabei kann es sich um alltägliche Materialien handeln, wie z.B. jegliche Art von Kochutensilien, Geschirr, verschiedene Papiersorten oder kleine Möbel, mit denen sich Klänge mit den verschiedensten Texturen produzieren lassen und die alle eine individuelle klangliche Qualität aufweisen.

Vor-, Zu- und Nach-Hören

Dem Hervorbringen eines Klangs oder einer Geste muss eine Konzentration von Energie vor-

ausgehen. Diese Konzentration von Energie entsteht, wenn im Vorfeld präzise Überlegungen oder Erwartungen gebildet werden. Das Vor-Hören eines Klangs bildet eine Erwartungshaltung. Im Geiste denkt der Spieler den Klang in Tonhöhe, Dynamik, Klangfarbe, Rhythmus und Intensität voraus. Das Zu-Hören prüft, ob der tatsächlich ausgeführte Klang mit den zuvor aufgestellten Erwartungshaltungen übereinstimmt. Das Nach-Hören setzt das Gehörte in Bezug zu weiteren akustischen Ereignissen, die durch Umgebungsgeräusche oder andere Mitspieler vor, parallel oder anschließend erzeugt wurden. Dieser Hör-Dreischritt ermöglicht, dass Klänge nicht mehr als irgendein beliebiges Geräusch, sondern als musikalisches Ereignis wahrgenommen werden.

Polyphones Hören

Grundlegend für ein Hörereignis ist, dass jeder Klang aus einem Zusammenwirken mehrerer Stimmen entsteht: Jedes Ding erklingt durch etwas und mit einer bestimmten Klangfarbe. Man spricht im wahrnehmungsästhetischen Sinn vom "polyphonen Hören" (Schmicking 2003, 286). Dieses hat sich von der Gegenständlichkeit und dem strukturierenden Hören im Sinne Adornos befreit und versucht nicht, aus der Alltagserfahrung heraus jedem Klang ein verursachendes Ereignis zuzuordnen. Vielmehr geht es darum, alle an einem Klang beteiligten Ereignisse – etwa die Bewegung des Schlägers beim Anschlagen einer Trommel oder die Körperbewegung des

Instrumentalisten – zu erfassen und auf ihre Eigenschaften hin zu überprüfen, ohne eine inhaltlich-logisch-kausale Geschehensfolge zu bedienen. Damit wird aber auch deutlich: Hören lässt sich nicht vom Sehen entkoppeln, vielmehr wirken visuelle und akustische, oftmals auch olfaktorische oder taktile Sinneserfahrungen in einander – verstärken und konkretisieren sich gegenseitig.

Kollektivimprovisation und -komposition

Gerade Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts bieten eine Fülle von Möglichkeiten, um sich praktisch mit dem Musizieren und dem Thema Wahrnehmungssensibilisierung auseinanderzusetzen. Formen der Kollektivimprovisation und der gemeinsamen Komposition öffnen Menschen auch ohne musikalische Vorkenntnisse Gelegenheiten zum spielerischen Experimentieren mit etablierten Hörgewohnheiten, mit Raum-Klang-Installationen sowie mit Klängen, deren Organisation und Wirkung. Bei diesen partizipativen Improvisations- und Kompositionsformaten geht es nicht darum, altbekannte Instrumente zu verwenden und für diese eine, auf ihrer eigenen Tradition aufbauende Instrumentalmusik zu komponieren, sondern vielmehr um das Experimentieren mit alltäglichen Gegenständen, das Untersuchen dieser auf ihre klanglichen Eigenheiten und das Betrachten dieser alltäglichen Gegenstände aus neuen Perspektiven. Die Teilnehmer*innen bilden bei diesen ungewöhnlichen Improvisations- und Kompositionsformen nicht

Virtuosität und Makellosigkeit im instrumentalen Spiel heraus, sondern erfahren und erforschen die Schönheit einzelner Klänge im musischen Experiment, um sie nach bestimmten Spielregeln miteinander zu kombinieren. Dabei können neue partizipative musikalische Modelle mit künstlerischem Eigenwert entstehen, die auch für Profi-Zuhörer*innen interessant sind. Eine Schule der auditiven Wahrnehmung par excellence.

Präsenzerfahrung

Es zählt zur Besonderheit der Kunst, Sinn- und Präsenzerlebnisse gleichzeitig erfahrbar zu machen (Gumbrecht 2004, 128). Wahrnehmen heißt im Theater aber nicht, lediglich Handlungen und szenische Ereignisse nachzuvollziehen und auf ihre Aussagen hin zu überprüfen. Vielmehr meint Wahrnehmung eine ‚sinnliche Erfahrung‘, ein Sich-Einlassen auf die Klänge, die Rhythmen oder den Tanz – zur Erfahrung einer Präsenz des Selbst im Hier und Jetzt. Daraus kann im nächsten Schritt eine Reflexion, eine veränderte Haltung oder auch eine körperliche Reaktion folgen. Demnach entsteht die Besonderheit eines Theatererlebnisses immer auch durch Reibung mit und Störung von gewohnten Hör- und Sehgewohnheiten, die durch den Bruch mit gewohnten und alltäglichen Hör- und Seherfahrungen „in Bewegung geraten“ (Waldenfels 2013, 193). Jede ästhetische Erfahrung bewegt sich gerade zwischen dem Besonderem und Vertrauten, zwischen Neu-erfahrung und Wieder-begegnung.

Inszenierung von Wahrnehmungsvorgängen

Erzählen mit den Mitteln des Theaters bedeutet für die Theatermacher*innen, sich mit den Hör- und Seherfahrungen ihres Publikums auseinanderzusetzen. Postdramatisches Erzählen für junges Publikum heißt, 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 also nicht allein im „materialen Verkörpern von Botschaften“. 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 Sehen und Hören des Publikums mitinszeniert werden. Charakteristisch ist dabei, dass jedes Klangereignis bewusst eingeführt wird und es zu keiner Überschneidung von Klängen und szenischen Vorgängen kommt. Transparenz und Fokussierung sind dabei wichtige Elemente, um die Konzentration des Publikums nicht zu überfordern. Wichtige Momente dieses musikalisch-theatralen Erzählens ist die intermediale Verschränkung optischer, klanglicher und gestischer Aktionen. Der Zuschauer bekommt auf diese Weise die Komplexität des Hörens szenisch präsentiert. Es handelt sich

dabei um einen inszenatorischen Vorgang, der im Sinne Jean-Luc Nancys auf ein Zuhören aufmerksam macht, das kein reines funktionales, auf Sinn gerichtetes Hören ist, sondern ein Zuhören, das einen Wahrnehmungsvorgang beinhaltet.

Fremderfahrung

Diese körperlich erfahrbaren Präsenzerlebnisse sind somit unmittelbarer Bestandteil sozialen Lernens. Theater aktiviert auf künstlerisch-inhaltlicher Ebene sein junges Publikum, sich auf das theatrale Geschehen einzulassen und „in der Begegnung mit dem Fremden auch eine soziale Erfahrung anzustoßen“. Dieses ‚Fremde‘ meint jedoch keineswegs im belehrenden Sinne das „Unbekannte und noch nicht Verstandene“ (Waldenfels 2015, 241). Vielmehr zeigt sich das ‚Fremde‘, indem es uns „ergreift, bewegt, verwundert, verwundet, erschreckt und mitreißt“ (ebd.) und an unser Selbst rührt. Anders als in den neuen Medien bildet im Musiktheater das „Zusammenspiel, auch das Widerspiel der Sinne“ die Regel, indem es „Sichtbares hörbar, Hörbares sichtbar und beides fühlbar macht“ (Waldenfels 2015, 247).

Am Ende des Workshops wurde deutlich: Der Vorgang des Hörens erfolgt immer im Zusammenspiel mit anderen Sinneswahrnehmungen. Die Kunst der künstlerischen Vermittlungsarbeit, aber auch der szenischen Umsetzung besteht darin, das Hören zu einem gleichberechtigten Vorgang, neben dem Sehen, zu machen. Denn es geht immer darum – jenseits von Bedeutungszuschreibungen oder technischer Perfektion des Spiels –, Klänge im Augenblick ihres Entstehens wahrnehmbar und in ihrer jeweils besonderen Schönheit und Materialität erfahrbar zu machen.

Christiane Plank-Baldauf ist Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft an der LMU München sowie an der Theaterakademie August Everding. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich des Musiktheaters für junges Publikum (Habilitation 2017), der Wahrnehmung, Partizipation sowie der Geschichte und Ästhetik des Musiktheaters. Daneben arbeitet sie als Dramaturgin für Musiktheater (zuletzt Biennale 2018) und Konzert (Bachakademie Stuttgart) sowie als Musikvermittlerin. 2019 erschien das von ihr herausgegebene Handbuch zum Musiktheater für junges Publikum (Metzler-Verlag).

Johannes Gaudet arbeitete in musikvermittelnden und dramaturgischen Funktionen sowie als Musiker, instrumentaler Darsteller, Regisseur und Dozent unter anderem für das Nationaltheater Mannheim, die Oper Dortmund, die Schauburg München, das Theater Freiburg, das Staatstheater Mainz und die Ensemble Modern Akademie. Er war Referent beim Europäischen Musiktheater Festival Happy New Ears und beim Weltkongress des Kinder- und Jugendtheaters in Kapstadt. Ab Januar 2021 ist er Dozent für musikalische Jugendbildung an der Bundesakademie in Trossingen.

Sensory Experiences in Musical Theatre for Young Audiences

BY JOHANNES GAUDET AND CHRISTIANE PLANK-BALDAUF

This topic was explored in a workshop in a very practical level. How to increase audience sensitivity through practical theatre work? And how can sensory awareness be activated on a theatrical level? Due to Corona, the one-and-a-half-hour workshop could only take place online and thus became an exciting experiment with the aim to direct attention and concentration onto seemingly everyday acoustic phenomena – even if they could only be perceived via media.

Raising Acoustic Sensitivity

Hearing is the physiological act of auditory perception. Our ears are always tuned in and we cannot prevent ourselves from hearing. We can close our eyes and interrupt our sense of smell, at least briefly. But we always hear everything, even if we do not pay attention to everything. In other words, hearing is different from perceiving. Because we are able to switch noises and sounds both on and off. In this way, we can filter out a particular voice from the tangle of voices in a crowd and fade out disturbing noises. Naturally, hearing plays a special role in the perception of music. Nowadays, in the reception of classical music in particular, as well as in contemporary music, we often hear the complaint that people are no longer listening. This is, of course, not quite the correct choice of words. They are listening, of course – but often lacking the necessary concentration in order to be able to perceive and enjoy accordingly. The lack of concentration or focus could possibly be because people are distracted too easily by other sensory stimuli, or because the piece of music has a particular complexity, or because it simply takes too long. The solution could be targeted auditory sensitisation. Many musical education programmes and specially designed musical outreach formats at cultural institutions already endeavour to raise acoustic sensitivity and offer listeners special access to auditory reception. The focus of these formats is on introducing people to the joys of precise

listening, encouraging creative experimentation with the perception of sounds and sound installations in space. As a recipient, what you experience is a school of creative listening. For only targeted, concentrated and selective auditory perception makes understanding and communication possible, breaks down boundaries and creates pleasure.

Attitude

The term 'attitude' in the context of conscious auditory perception, means intensity, alertness and presence. Because nothing simply sounds the way it sounds, but everything sounds the way we want to hear it. Active and selective auditory perception is preceded by a decision. If you experiment with hearing, it must be different from its everyday use. A special presence of the body and mind must be achieved. Sound actions that you yourself trigger or that are triggered by another person must be consciously meant by the performer and also by the active listener. By paying more attention, the rules of normality can be broken and the heard sound gains presence. This sensitisation, which can expand the horizons of perception, ennobles the sound by listening.

Uniqueness of Sounds

Anyone who has ever climbed a church tower and suddenly been surprised by the ringing of the bells knows the experience: sound spreads out in space and has an immediate physical effect. We

cannot escape sounds and noises because they affect us directly – even if this is sometimes quite unpleasant. Nonetheless, each sound represents a unique event, which has its own sound quality and stands for itself as John Cage has stated. In the 1960's, Cage used this idea of music to expand the previously prevalent concept by which music is created from a structured sequence of individual tones and sounds brought into temporal progression by parameters such as rhythm and dynamics. Each sound stands for itself and has its own sound quality, which becomes the listener's experiential reality in the moment of its creation.

Noises

For a very long time, noise did not have a special place in Western musical traditions. It was, on the contrary, even regarded as adverse to music. This has changed decisively in recent music history. Composers such as Edgar Varèse, who concentrated particularly hard on the autonomy of the acoustic event and whose composition *Ionisation* is an example of almost 'pre-electronic' music, pushed for the independence of each individual sound. The liberation of sound found its climax in John Cage's piece *4'33"*, which musically legitimized every noise through a conscious experience of silence. In Cage's opinion, noises no longer need to be consciously performed, but can also be produced unconsciously or by chance. The decisive factor is whether the recipient perceives them consciously and decisively.

Thus, what is defined as noise or already as a musical gesture depends above all on the recipient's auditive decision to perceive something.

Materiality

By now, the use of everyday objects in music has become commonplace, not least since John Cage's *Water Music*. Such objects can be everyday materials, such as any kind of cooking utensil, dishes, different types of paper or small pieces of furniture able to produce sounds with a wide variety of textures and distinct tonal qualities.

Listening-in-advance, listening-to and listening-after

The production of a sound or gesture requires a concentration of energy. This concentration of energy arises when precise considerations or expectations are formed in advance. Listening in advance to a sound creates an expectation. In the mind, the player anticipates the sound in pitch, dynamics, timbre, rhythm and intensity. Listening-to checks whether the sound actually produced corresponds to the expectations previously set up. Listening-after places what is heard in relation to other acoustic events generated by ambient noise or other performers before, in parallel or afterwards. This three-step process of listening enables sounds to be perceived as a musical event rather than as just random noise.

Polyphonic listening

The fundamental principle of an auditory event is that every sound is the result of the interaction of several voices: every thing resonates through something and with a certain timbre. One speaks of "polyphonic hearing" in the perceptual aesthetic sense (Schmicking 2003, 286). It is free from representative and structure-giving hearing in Adorno's sense and does not attempt to assign a causative event to each sound from everyday experience. Rather, the aim is to record all the events involved in a sound – such as the movement of the stick when a drum is struck or the physical movement of the instrumentalist – and to check their characteristics without using a sequence of events that is logical and causal in terms of content. In the process, it also becomes clear that hearing cannot be detached from seeing; on the contrary, visual and acoustic, often also olfactory or tactile sensory experiences interact – reinforce and substantiate each other.

Collective improvisation and composition

20th century music trends offer a particular wealth of opportunities to engage in practical music making and address the topic of raising perceptual sensitivity. Forms of collective improvisation and joint composition open up opportunities for people without any previous musical knowledge to playfully experiment with established listening habits, space-sound installations as well as with sounds,

their organisation and effects. These participatory improvisation and composition formats are not about using familiar instruments and composing instrumental music for them, building on their own inherent traditions, but rather about experimenting with everyday objects, examining them for their tonal characteristics and looking at these everyday objects from new perspectives. In these unusual forms of improvisation and composition, the participants do not develop virtuosity and flawlessness in instrumental playing, but experience and explore the beauty of individual sounds in musical experimentation, in order to combine them with each other according to certain rules of play. This can lead to new participatory musical models with artistic intrinsic value, which are also interesting for professional listeners. A school of auditory perception par excellence.

Experiencing Presence

It is a special feature of art to allow for a simultaneous experience of meaning and presence (Gumbrecht 2004, 128). In theatre, however, perception does not merely mean reconstructing actions and staged events and checking their messages. Instead, perception means a 'sensual experience', an engagement with the sounds, the rhythms or the dance – to experience presence of self in the here and now. In a next step, this can lead to reflection, a changed attitude or even a physical reaction. According to this, the special nature of a theatre

experience always arises from friction with and disturbance of habitual listening and viewing habits, which "are set in motion" by the disruption of habitual and everyday listening and viewing experiences (Waldenfels 2013, 193). Every aesthetic experience fluctuates between the special and the familiar, between new experience and re-encounter.

Staging of Perceptual Processes

For theatre makers, telling stories with theatrical means involves dealing with the listening and viewing experiences of their audiences. Post-dramatic storytelling for young audiences means sensitising them to the aesthetic quality of a theatrical event without 'explaining' the means of the theatre. Thus, one of the fundamental principles of storytelling in theatre for young audiences is to reveal itself as theatrical fiction or in the act of its creation and make it tangible. Thus the performance of theatrical experiences consists not only of the "material embodiment of messages". Rather, theatre for young audiences is characterised precisely by the fact that all visual and acoustic events can be turned into an immediate live experience and thus into a sensual experience by likewise staging the conscious seeing and hearing of the audience. It is characteristic that each sound event is deliberately introduced and there is no overlapping of sounds and staged processes. Transparency and focus are important elements in order not to overstrain the audience's concentration. Important moments of

this musical-theatrical narrative are the intermedial interweaving of optical, tonal and gestural actions. In this way, the audience is presented with the complexity of listening in a staged way. This is a staged process which, in Jean-Luc Nancy's sense, draws attention to an act of listening that is not purely functional, sense-oriented listening, but a listening that involves a process of perception.

Experiencing the Other

These physically tangible experiences of presence are thus an intrinsic part of social learning. Theatre activates its young audiences on an artistic and contextual level to get involved in theatrical events and "in the encounter with the Other, to initiate a social experience". However, this 'Other' does not in any way mean the "unknown and not yet understood" in a didactic sense (Waldenfels 2015, 241). Rather, the 'Other' reveals itself by "seizing us, moving us, surprising us, wounding us, frightening us and dragging us along" (ibid.) and by touching our own self. In contrast to new forms of media, "interaction, including the interplay of the senses" is the rule in musical theatre, in that it "makes the visible audible, the audible visible and both tangible" (Waldenfels 2015, 247).

At the end of the workshop it became clear that the process of hearing always occurs in interaction with other sensory perceptions. The art of artistic communication and outreach, but also of performative interpretation, is to make hearing a process on equal footing with seeing. For it is always a matter – beyond the attribution of meaning or the technical perfection of the performance – of making sounds perceptible at the moment of their creation and allowing for the experience of their particular beauty and materiality.

Christiane Plank-Baldauf is a lecturer at the LMU Munich's Institute for Theatre Studies and at the Theaterakademie August Everding. Her research focuses on musical theatre for young audiences (habilitation 2017), perception, participation, as well as the history and aesthetics of musical theatre. She also works as a dramaturge for musical theatre (most recently for the 2018 Biennale) and concerts (Bach Academy Stuttgart) and as a music outreach facilitator. In 2019 she published the *Handbuch zum Musiktheater für junges Publikum* (Metzler-Verlag), a handbook on musical theatre for young audiences.

Johannes Gaudet has worked as a music outreach facilitator, educator and dramaturge, as well as instrumental performer, director and lecturer for e.g. the Nationaltheater Mannheim, the Oper Dortmund, the Schauburg München, the Theater Freiburg, the Staatstheater Mainz and the Ensemble Modern Academy. He was a speaker at the European Music Theatre Festival Happy New Ears and the World Congress of Theatre for Children and Young People in Cape Town. From January 2021 on, he will be teaching musical youth education at the Bundesakademie in Trossingen.