

Oper „mit Kindern überladen“? Partizipatives Musiktheater als Konfliktfeld um die ‚richtige‘ Oper und ihre Vermittlung

Barbara Frazier und Kornelius Paede

Bei der Preisverleihung des deutschen Theaterpreises DER FAUST im Herbst 2023 im Thalia Theater Hamburg kam es zu einem denkwürdigen Detail. Als die Kategorie „Inszenierung Theater für junges Publikum“ aufgerufen wurde, stöhnte jemand im Publikum entnervt auf. Der Moderator des Abends Felix Knopp zeigte sich irritiert, ein Raunen ging durchs Auditorium. Vielleicht war das Aufstöhnen ein Zufall, das auch bei einer anderen Kategorie hätte kommen können, vielleicht ein ironischer Insiderwitz – womöglich war es aber auch mehr als das. Denn dieses Stöhnen ist nicht neu. Es ist der gleiche Laut, den sich das Theater für junges Publikum immer wieder anhören muss, wenn es einen gleichberechtigten Platz neben den anderen Sparten einfordert. Daher ist es also auch kein Zufall, dass dieses Feld die vielleicht größte Projektionsfläche und das größte Missverständnis im institutionellen Musik(theater)betrieb darstellt. Publikum, Politik und Kulturschaffende sind sich nämlich einerseits inbrünstig einig, dass es viel mehr davon bräuchte, um ein zukünftiges Publikum zu entwickeln, erst recht in Zeiten abnehmenden Musikunterrichts (bspw. Balbierer 2024). Gleichzeitig dürften sich viele dieser Akteure mit dem Störer[sic!] im Thalia Theater einig sein, dass (Musik)Theater für junges Publikum nicht so wert- und gehaltvoll ist, wie die ‚richtige‘ Kunst, sondern bloß auf sie vorbereiten soll, sprich: Kinder- und Jugendtheater wird in der Breite immer noch als das Uneigentliche angesehen. Nötig zwar, um das Publikum der Zukunft zu erschließen – dabei eben aber mehr ein dienliches Mittel für die Vermittlung der ‚eigentlichen‘ Kunst beziehungsweise zur Erschließung des Publikums von morgen. Das „Gähnen“ bei der Preisverleihung ist also selbst bei anderer Intention kein Zufall, sondern erzählt Machtverhältnisse mit, in denen ‚oben‘ und ‚unten‘ klar sind. Im „Gähnen“ spiegelt sich beispielsweise der bürgerliche Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck Immanuel Kants, die bewusstlose Unendlichkeit Friedrich Schellings oder – für Musik – , die Vorstellung Eduard Hanslicks, dass Musik „nun einmal als Musik aufgefasst sein (will) und [...] nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden

(kann).“ (Hanslick 1858, 40) Sprich: Musik genießt in dieser Vorstellung Autonomie, weil sie aus sich selbst verstanden wird – während künstlerischen Bemühungen, die anderen Logiken folgen, damit auch keine reine Kunst sein können. Die Autonomieästhetik wertet Funktionen, die außerhalb der Immanenz des Kunstwerks liegen, also nicht aus Zufall, sondern systematisch und historisch kohärent ab. Im Rahmen des bürgerlichen Kunstbegriffs des 19. Jahrhunderts sind Kinder- und Jugend(musik)theater sowie Vermittlung als pädagogische Praxen damit nicht ganz so ‚unendlich‘ wie die ‚eigentliche‘ Kunst. Diese bis heute tief eingebrannten Ideen schreiben historische Machtverhältnisse in Kunst und Gesellschaft fort, erschweren so die tägliche Arbeit für junges Publikum und prägen ein Konfliktfeld, von dem wir erzählen möchten: anhand von Inszenierungsweisen im Musiktheater, in denen andere Rezeptionsästhetiken und Involvierungen zur Disposition stehen. Und bei denen wir auf Konflikte stoßen. Denn so einig man sich ist, dass die mit der Arbeit für junges Publikum verbundenen Bildungsergebnisse wichtig sind, so sehr fehlt es an Einigkeit, zu welchem Preis diese Bildung zu haben ist.

„Wenn es generell so wenig Vorstellungen gibt“, schrieb uns eine Zuschauerin zur neuen Kasseler *Carmen* der Spielzeit 2023/24, „dann kann es nicht sein, dass diese mit so vielen Kindern überladen werden.“¹ „Wenn sie das gewusst hätte“, so weiter, hätte sie sicherlich „keine Karte erworben“. Und in der Tat: Die Vorstellung war auch von 490 Schüler*innen² besucht. *Carmen* in der Inszenierung von Florian Lutz ist ungeheuer beliebt bei unseren knapp 20 Kooperationsschulen. Das Publikum sitzt während der ersten beiden Akte an Tischen in der Raumbühne ANTIPOLIS von Bühnenbildner Sebastian Hannak in einer nichtfrontalen Publikumsanordnung. Die Oper spielt bei uns in einer Zigarettenfabrik, in der die Arbeiterinnen um Carmen den Umsturz planen. Sie plündern gemeinsam mit dem Publikum das Buffet der Aktionärsversammlung der Fabrik, schmeißen die Fabrikbesitzer und die Wachen um Don José raus und bedienen sich selbst an (alkoholfreiem) Sekt, Bier und Snacks. Zum *Chanson bohème* tanzen bei jeder Vorstellung über 100 Menschen mitten auf der Bühne, der Großteil davon stammt aus dem Publikum. Es ist nichts weniger als ein immersives Spektakel, bei dem die Grenze zwischen

¹ Diese und folgende Zuschauer*innenzitate sind absichtsvoll nicht namentlich zugeordnet.

² Vorstellung am Sonntag, den 21. April 2024 um 16 Uhr. Zahlen der Gruppenbuchung vom 9. April aus der Abteilung Kasse/Vertrieb.

Darsteller*innen und Zuschauer*innen fällt. Dabei zielen wir in voller Absicht, seit den gemeinsamen Anfängen an der Oper Halle in der Spielzeit 2016/17, auf Partizipation als voll gültiges künstlerisches Mittel – und nicht nur als Tool pädagogischer Wirksamkeit, etwa um den Zugang zu erleichtern oder die (vermeintlichen) Zugangshürden von Musiktheater durch Mitmachelemente zu kaschieren. Es geht uns dabei, abgesehen vom ganz konkreten Befragen stückimmanenter Machtkonstellationen, um nichts weniger als um andere Intensitäten des Musiktheaters, die ein direkteres und unmittelbareres Erlebnis ermöglichen. Wer in *Carmen* selbst Teil der freiheitsliebenden Bande wird und mit ihr das Buffet einer anderen Zuschauer*innengruppe plündert, bekommt auf ungewohnt direkte Weise ein Gefühl dafür, wieso das freie Leben abseits bürgerlicher Normen als Lebenskonzept interessant sein könnte, von dem die Oper erzählt – und das viel intensiver, als wenn man diese Behauptung aus der Zentralperspektive beobachtet: „Le ciel ouvert, la vie errante, pour pays l'univers; et pour loi sa volonté, et surtout la chose enivrante: la liberté!“³ (Der offene Himmel, das Wanderleben, als Land das Universum; und als Gesetz seinen Willen, und vor allem die berauschte Sache: die Freiheit!)

Den Synergieeffekt, dass diese Form der Partizipation tatsächlich neues Publikum und damit eben auch junges Publikum beziehungsweise deren Lehrkräfte anspricht, forcieren wir ausdrücklich. Denn neue Erlebnisse schaffen neue Regeln und damit neue Common Grounds, die die ungeschriebenen Dos and Don'ts des Kulturbetriebs (und damit seine Ideologien und Machtkonstellationen) ein Stück weit aushebeln. Egal ob im *Verdi-Requiem* (Oper Halle, 2019) das Publikum komplett in Affenkostümen steckt und somit zur anonymen Menge wird, ob es beim *Fliegenden Holländer* (Oper Halle, 2016) in verschiedene soziale Schichten mit besonderen Sitzplätzen im Raum eingeteilt wird, bei *Wozzeck* (Staatstheater Kassel, 2021) zur Mitbestimmung über den Handlungsverlauf angestiftet wird, in *Carmen* live per Handy mit Agentenaufgaben versehen wird oder in *Die Zauberflöte* (Staatstheater Kassel, 2023) den weiteren Verlauf der Handlung bestimmt. In den gemeinsamen Arbeiten mit Regisseur und Intendant Florian Lutz und Spartenleiterin Junges Staatstheater+ Barbara Frazier hebeln wir bewusst etliche Konventionen eines Opernhauses aus und involvieren das Publikum in ein immersives, partizipatives

³ Georges Bizet, *Carmen*, Zweiter Akt, Duett Carmen-Don José, Nr. 16.

Erlebnis. Der politische Vorwurf all dies sei nur „eine riesige Show“ (Fraschke 2024) trifft den Nagel gewissermaßen auf den Kopf, weil dieses Theater tatsächlich nicht mehr primär den historischen, ernsten Qualitätsrahmen bürgerlichen Kunstgenusses zur alles bestimmenden Maßgabe macht, innerhalb dessen Musiktheater eben keine riesige Show sein darf, sondern neue Regeln setzt. Das treue Abo-Publikum und die Opernexpert*innen sind genauso neu einer Spielsituation ausgesetzt wie Erstbesucher*innen – wenn sie nicht sogar noch größeren Irritationen ausgesetzt sind, weil der Kunstraum auf einmal nicht mehr ihr vertrauter Raum ist, sondern von allen gemeinsam neu erschlossen werden muss. Wem gehört die Oper eigentlich? Diese Frage stellt sich so gut wie automatisch.

So sehr sich alle einig darüber sind, dass Nachwuchs zwingend notwendig ist und heranwachsen (oder sogar im wortwörtlichen Sinne von Erziehung ‚herangezogen‘ werden soll), so unklar ist in der musiktheaterpädagogischen Realität, wer damit konkret gemeint ist. Denn wenn Gruppenverbände wie Schulklassen dafür sorgen, dass sich die Beschwerden häufen (selbst wenn damit selbstverständlich nicht gemeint ist, dass sich jede Person im Publikum daran grundsätzlich stört), scheint es im einhelligen Plädoyer für mehr Vermittlung und Partizipation nicht um einen bedingungslosen Zugang oder Erstkontakt zu gehen. Es liegt vielmehr der Verdacht nahe, dass vor allem junge Menschen aus Akademiker*innen-Haushalten gemeint sind, die bereits in die Konventionen bürgerlichen Kunstgenusses eingeführt sind. Die (rhetorische) Frage für die Institution Oper ist: Reicht es aus, wenn die bürgerliche Gesellschaft und ihr Nachwuchs die Häuser nicht mehr füllt – und ist es demokratisch überhaupt angemessen, wenn nur ein Teil einer immer diverser werdenden Gesellschaft in den Theatern abgebildet wird?⁴ Selbst die Kulturpolitik mahnt eindringlich, wengleich in der Regel ohne finanzielle oder strukturelle Konsequenzen, die Öffnung der Häuser und die Verantwortung für kulturelle Bildung an. Um diese umzusetzen, sind aber neue Formen, neue Zugänge und neue Verabredungen nötig, die auch andere Publika mitmeinen. Konsequenzen aus

⁴ Diese Frage stellt sich umso prekärer, als sie seit etlichen Jahren bestens erforscht ist: sowohl spezifisch für Musik und Musiktheater (etwa Müller-Brozovic, Irena: *Das Konzertpublikum der Zukunft Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2022) als auch für das künstlerische Feld generell (etwa Borwick, Doug: *Building Communities, Not Audiences: The Future of the Arts in the United States*, Winston-Salem: ArtsEngaged 2012).

diesen widersprüchlichen Erwartungen zu ziehen produziert also folgerichtig Konflikte, weil sie der Oper notwendiger Weise ans Selbstverständnis gehen.

Die Machtfrage stellt sich aber auch institutionell sehr konkret. Denn die künstlerischen Innovationen, die alternativen Programmdramaturgien und die großen Visionen für das Kinder- und Jugendmusiktheater liegen längst auf der Hand. Sie finden wie selbstverständlich statt: auf den Studiobühnen, den kleinen Spielstätten, in den unterfinanzierten jungen Sparten und in der freien Szene. Hier finden sich die Stückentwicklungen, die großen Uraufführungsquoten, die ko-künstlerischen Annäherungen an Stoffe gemeinsam mit dem Publikum. Auf die großen Spielpläne wirkt sich all das nur selten aus. Die Machtfrage hinter wohlfeilen Spielzeitmotti ist also: Findet all das auch im großen Stil, auf den großen Bühnen, in den Abonnements statt – oder nicht?

Am Staatstheater Kassel geht diese Entwicklung, bei der noch längst nicht das Ende erreicht ist, mit unserem künstlerischen Interesse einher: Partizipation ist ein ästhetisches Mittel für die Selbstermächtigung des Publikums, das darin die Wirksamkeit des eigenen Handelns erforschen kann, ein Mittel für intensivere Erzählweisen und natürlich auch ein Mittel des Schwellenabbaus. Das kann bedeuten: Mitmachaktionen, neue Sitzanordnungen, musikalische Umstrukturierungen, multiperspektivische Räume. In diesen Arbeiten gelten nicht mehr (nur) die traditionellen, ungeschriebenen Regeln des Opernbesuchs, selbst wenn diese in der Regel immer noch eine Option sind und niemand zur Partizipation gezwungen wird: Der Sekt vor der Vorstellung, die mündliche musikwissenschaftliche Einführung zum Verständnis von Werk und Inszenierung, ordentliche Kleidung, Opernglas und Programmheft, Huldigung dem Maestro und das Naserümpfen über Regieentscheidungen sind zwar nach wie vor möglich, aber eben auch nicht der unverrückbare Standard, den man erst lernen muss. An die Stelle all dessen kann produktive Ratlosigkeit treten: Wie komme ich diesmal rein? Sitze ich auf der Bühne oder kann gar mitspielen? Werde ich etwas über meine Kleidung ziehen? Werden wir uns im Bühnenraum bewegen, eine Spielhaltung einnehmen? Diese Fragen stellen sich allen gleichermaßen, egal ob Erstbesucher*in oder Abonnent*in, egal ob Anwalt oder Achtklässlerin. In diesem neuen, egalitären Common Ground lösen sich habituelle Unterschiede auf – und darin liegt seine echte Provokation im Gegensatz zur ritualisierten Provokation des Regietheaters aus den

1970er Jahren. Das Regietheater ist spätestens seit den 2000er Jahren genauso wie die Reproduktion der Werke des 18. und 19. Jahrhunderts zur Konvention erstarrt, auf die es einst reagiert hat. Spezifische inhaltliche Deutungsangebote zum Repertoire produzieren grundsätzliche Debatten nur noch äußerst selten. Unsere These wäre also: Die Provokation liegt im Aufheben der Theaterkonventionen zugunsten neuer Common Grounds sowie in der dadurch entstehenden Machtverschiebung innerhalb des Publikums (und eben nicht innerhalb der inhaltlich damit verbundenen Deutungen.) Wem das Opernhaus gehört und welche soziale Schicht darüber zu bestimmen hat, das kann hier neu ausgemacht werden. Und vielleicht merken wir dann, dass vieles, was bisher selbstverständlich schien, ganz schön viel unbewusste Ideologie und Selbstzweck in sich trägt. Auch der in den letzten Monaten in der Presse ausgetragene Konflikt zwischen Orchester und Theaterleitung des Staatstheaters Kassel lässt dies erkennen. Da heißt es: Nachwuchs ja, aber zu welchem Preis? Ein Orchester auf der Bühne statt im Graben?⁵ (Thaler 2024)

Für viele Schüler*innen ist die Möglichkeit, die kollektiven Klangkörper von Chor und Orchester unmittelbar zu erleben und zu hören vielleicht die erste, vielleicht die einzige in ihrem Leben. Jugendliche werden in der Raumbühne zu frenetischen Fans von Sänger*innen, weil diese nun nicht mit den üblichen 30 Metern Abstand entfernt vage zu erkennen sind, sondern direkt neben ihnen singen, sie einbinden und anspielen. Für das Junge Staatstheater+ sind die Folgen deutlich erkennbar: steigende Auslastungszahlen, immer mehr junge Menschen (Fraschke/Ammermüller 2024), Einzelbeispiele, die staunen lassen wie zum Beispiel eine Sonntagabend-Vorstellung von *Carmen* mit knapp 500 Schüler*innen in Klassenverbänden. Die Meinungen zu den Inszenierungen sind dabei auch im jungen Publikum

⁵ „Dabei geht es ihm [GMD Francesco Angelico] um die Qualität, die er, der das Orchester zu einem erstklassigen, hoch motivierten Klangkörper aufgebaut hat, zunehmend bedroht sieht. Es leidet vor allem unter der Raumbühne ‚Antipolis‘, die Lutz für sein ‚partizipatives‘ Theatererlebnis einbauen ließ. Dabei werden nicht nur die Grenzen zwischen Bühne und Publikum aufgehoben, sondern auch die Musiker aus dem Graben geholt und aus ihrem Orchesterverbund herausgelöst. Sie fühlen sich buchstäblich an den Rand gedrückt, wenn sie etwa auf der Hinterbühne positioniert werden, wo sie einander nicht mehr hören können, das Zusammenspiel gefährdet ist und Publikumsgeräusche ihre Konzentration stören. Angelico sieht sein Orchester ‚zum Teil des Bühnenbilds werden‘, wie er warnend vor der Premiere der ‚Hamletmaschine‘ in der Zeitung ‚Hessische/Niedersächsische Allgemeine‘ sagte. Dass das Ganze allerdings werbewirksam als ‚Weiterentwicklung‘ des Musiktheaters verkauft wird, das raubt ihnen den Verstand.“

unterschiedlich: Auch hier gibt es die Konservativen, die in der *Zauberflöte* Mozart angegriffen sehen; auch hier gibt es Buhrufe wie Jubelstürme, Desinteressierte wie Wiederholungstäter*innen. Aber entscheidend ist: Sie kommen. Sie bilden sich eine Meinung. Sie trauen sich zu, über Kunst mitzureden. Die Lehrkräfte sehen in diesen partizipativen Inszenierungsformaten eine Möglichkeit, ihre Schüler*innen an diese Kunstform heranzuführen. Das Aufbrechen formaler Gesetzmäßigkeiten wird tatsächlich im Resultat gleichgesetzt mit der Einladung, auch als Opern-Laie Eintritt zu den „heiligen Hallen“ zu erhalten. Das ist der künstlerische Versuch in Kassel, in dem die junge Sparte die Logik der großen Opernsparte signifikant prägt. Darin liegt das Experiment, der Regelbruch, die Provokation – und vor allem das Potenzial einer Machtverschiebung. Darum wird um diesen Ansatz hart gerungen und deshalb bekommen Mitarbeiter*innen des Just+ auch immer wieder Sätze zu hören wie „um Gottes Willen, warum all diese jungen Menschen?“⁶ Und auch hinter den Kulissen wird darüber diskutiert. Die Frage der Priorität der Musik im Rahmen partizipativer Anordnungen in der Raumbühne ist anhand der Kasseler GMD-Wahl zum Politikum geworden, das es seit Herbst 2023 immer wieder in die Presse schafft.

Sänger*innen kommen in Klassenzimmer-Produktionen mitunter stärker an ihre Grenzen als bei einer mehrstündigen Fachpartie und befragen die Einteilung zu Schulhof-Produktionen daher auch. Und kein Wunder: Das strukturelle Ungleichgewicht zwischen Musiktheater für junges Publikum und der Kunst für erwachsenes Publikum bildet sich auch in der Ausbildung für Theater- und Musikberufe ab, sodass diese Art der Partizipation tatsächlich für viele wie etwas Neues, Fachfremdes wirkt.

Musiktheater für junges Publikum und partizipative Praxen haben damit natürlich nicht automatisch recht, nur weil sie Gewohnheiten auf den Kopf stellen. Genauso wenig hat aber eine Opernpraxis automatisch recht, die künstlerische Formen mit ihren selbstgeschaffenen Regeln und Traditionen begründet. Sonst schafft der Selbsterhalt der Oper und die dazugehörigen Machtstrukturen die Gattung irgendwann tatsächlich ab. In diesem Sinne ist eine Debatte, in der sich alle einig sind, dass neues Publikum in die Häuser muss, aber niemand die eigene Komfortzone verlassen und Privilegien abgeben will, unehrlich und schadet mehr, als sie nützt. Neues Publikum ist nicht zum Selbstkostenpreis zu haben. Hoffen wir,

⁶ Mündliche Reaktionen aus dem Publikum werden anonym zitiert.

dass die Institutionen das finanziell, strukturell und ästhetisch verstehen. Ein inhaltlich und strukturell machtkritisches Theater könnte hierfür einen Beitrag leisten.

Biografie Barbara Frazier:

Barbara Frazier studierte Theater-, Film- und Literaturwissenschaft in Mainz, Wien und London. Sie leitete das Junge Theater Ulm und baute ab 2016 die Junge Oper an der Oper Halle auf. Seit 2021/2022 leitet sie das Junge Staatstheater⁺ in Kassel und inszenierte u.a. How to Gatsby, Krabat und Die Zauberflöte (gemeinsam mit Florian Lutz).

Biografie Kornelius Paede:

Kornelius Paede ist Musik(theater)wissenschaftler und seit 2021 Chefdramaturg Musiktheater am Staatstheater Kassel. Von 2017 bis 2021 war er Dramaturg an der Oper Halle. Lehraufträge führten ihn an die Universitäten Bayreuth und Kassel. Zuletzt veröffentlichte er 2024 im utzverlag Oper raus! Ästhetische Neuformatierungen und gesellschaftliche Widersprüche.

Literaturverzeichnis

Balbierer, Thomas: Musikverbände kritisieren Bayerns Grundschul-Pläne scharf. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.02.2024,

<https://www.sueddeutsche.de/bayern/grundschule-bayern-kuerzung-musik-kritik-empoeerung-1.6405567> (letzter Zugriff 20.05.2024).

Fraschke, Bettina: Konflikt am Kasseler Staatstheater: Generalmusikdirektor äußert sich – ‚Viele Leute haben keine Lust mehr‘. In: *hna*, 05.03.2024,

<https://www.hna.de/kassel/show-es-geht-nur-um-eine-riesige-92867811.html> (letzter Zugriff 20.05.2024).

Fraschke, Bettina/Ammermüller, Kirsten: Gut 2800 Besucher mehr. In: *hna*, 12.07.2024, S. 30.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: Rudolph Weigel 1858. S. 40.

Thaler, Lotte: Wie das Staatstheater Kassel kaputtgeht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.03.2024, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/staatstheater-kassel-opernintendant-verbietet-orchester-rechtswidrig-den-mund-19592999.html>, letzter Zugriff 20.05.2024).

Zitiervorschlag:

Frazier, Barbara/Paede, Kornelius: *Oper „mit Kindern überladen“? Partizipatives Musiktheater als Konfliktfeld um die ‚richtige‘ Oper und ihre Vermittlung*. In: *Klangakt*, Bd. 2, Nr. 1, 2024, DOI: 10.5282/klangakt/56

