

Komponieren

(Bd. 3, Nr. 1)

*Herausgeber*innen: Dr. Clara-Franziska Petry, Prof. Dr. Christiane Plank-Baldauf,
Prof. Tamara Schmidt, Dr. Theresa Schmitz, Christoph Sökler*

**Komposition im Musiktheater für Kinder: Erfahrungen vonseiten der
Regie. Ein Gespräch zwischen Franziska Seeberg und Theresa Schmitz**

*Autor*innen: Franziska Seeberg und Theresa Schmitz*

Lektorat: Nicole Steiner

Abstract:

Composing with all parties of a production means giving spaces to the performers, the stage design /costumes and musical composition. Franziska Seeberg considers her work as director as open collaborative process: during the rehearsals every single element can shift again and again. Hence, when it comes to traditional productions that are not fully co-created with all participants the relation ship with composers and their scores can evovle in different manners as she is sharing in this conversation with Theresa Schmitz.

Zitiervorschlag:

Komposition im Musiktheater für Kinder: Erfahrungen vonseiten der Regie. Ein Gespräch zwischen Franziska Seeberg und Theresa Schmitz.
In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/83

Komposition im Musiktheater für Kinder: Erfahrungen vonseiten der Regie. Ein Gespräch zwischen Franziska Seeberg und Theresa Schmitz.

TS: Liebe Franziska, unser Gespräch findet im Rahmen der siebten Ausgabe der Zeitschrift *Klangakt* mit dem Thema „Komposition“ statt, in der es darum geht, wie man aktuell Kompositionen im Musiktheater für junges Publikum verorten kann. Dein Blickwinkel als Regisseurin und Dramaturgin scheint hier relevant und Du hast vorgeschlagen, das anhand der Produktionen *immermeeeehr* (Gordon Kampe/Maria Milisavljević, November 2024), einer Produktion der Deutschen Oper Berlin, und *Karneval der Gefühle* (Thierry Tidrow/Pauline Jacob, 2025), einem Kooperationsprojekt der Kölner Philharmonie/KölnMusik mit dem Gürzenich-Orchester Köln, zu erläutern. Wie nährst Du Dich der Komposition an, wenn Du einen neuen Auftrag bekommst – entweder bei einem bestehenden Werk oder bei einem Musiktheaterstück, das neu entwickelt werden soll?

FS: Mein Hintergrund ist das freie Neue Musiktheater und da v.a. der Bereich der Stückentwicklung. Der Vorgang, der bei mir üblicherweise stattfindet, ist, dass zunächst eine Idee im Raum steht und von ihr ausgehend im Probenprozess im Dialog mit den Musiker*innen das Stück entsteht. Der Kompositionsvorgang findet parallel zur Stückentstehung statt. Bei den beiden Produktionen *immermeeeehr* und *Karneval der Gefühle* lief es „klassischer“ ab: Es gab Kompositionen, die gerade am Entstehen waren, und ich hatte als Regisseurin in Form der Partituren ein konkretes Gegenüber, auf das ich inszenatorisch reagieren musste (und natürlich auch wollte). Es ist auch ein expliziter Wunsch von mir gewesen, mal wieder in so einen Arbeitsprozess zu gehen. Und das hat sich glücklicherweise in diesen zwei Projekten verwirklicht. Üblicherweise bin ich die Initiatorin meiner Produktionen und überlege in diesem Zusammenhang, mit wem ich zusammenarbeiten könnte. Meistens sind das die ausführenden Musiker*innen, mit denen ich im Probenprozess das Stück entwickle und komponiere. Die Arbeitsprozesse sowohl im Rahmen der Deutschen Oper wie auch der Kölner Philharmonie waren für mich, ich will nicht sagen ungewohntes Terrain, aber sie erforderten eine andere Arbeitsweise als ich es üblicherweise gewohnt bin.

TS: Gerne würde ich hier beide Themen weiter ausführen: Zum einen den Kompositionsbegriff aufschlüsseln, wenn Du von *com-ponere* als *zusammenstellen-gestalten* als kollektivem Prozess sprichst, und auf der anderen Seite anhand der beiden Stücke den traditionellen Umgang mit einer von einem*einer Komponist*in erstellten Komposition beleuchten.

FS: Du hast in der Vorbereitung zu diesem Gespräch genau diese Frage formuliert, inwieweit ich meine Regie- beziehungsweise Dramaturgietätigkeit auch als eine kompositorische Arbeit wahrnehme. Und ja, sie hat schon etwas Kompositorisches. Das Komponieren des Stückes geht Hand in Hand mit dem Probenprozess – während ich als Regisseurin agiere. Es ist vergleichbar mit einer Operation am offenen Herzen: Im Laufe des Probenprozesses verschieben sich die einzelnen Elemente immer wieder aufs Neue und die Dramaturgie des Stückes kann sich nochmal grundsätzlich verändern. Es ist ein anderer Vorgang als man ihn vielleicht im klassischen Musiktheater- oder Opernbetrieb kennt.

Mit den Themen, die ich setze, versuche ich meine gedanklichen Trampelpfade zu verlassen und mir Themenstellungen zu suchen, die jenseits meiner Lebensrealität liegen. Dann versuche ich, eine klangliche Ebene für mich zu erschließen.

Ich kann, um es ein bisschen konkreter zu beschreiben, zwei Beispiele nennen. Die letzte Produktion, die ich in dieser Form gemacht habe, hieß *Ada Kaleh*. Ada Kaleh war eine Insel, die in der Donau zwischen dem damaligen Jugoslawien und Rumänien lag und im Zuge eines Staudammprojektes versenkt wurde. Im Rahmen zweier Stipendien habe ich mit dem Radiomacher und Soundkünstler Norbert Lang zwei Recherchereisen gemacht und Menschen interviewt, die diese Insel noch erlebt und als Kinder auf Ada Kaleh gelebt haben. Ihre Geschichten wurden Basis des Musiktheaterstückes *Ada Kaleh*.

Eine Frage, die mich lange dabei beschäftigte, war: Jetzt hab' ich diese ganzen Materialien – aber was ist die eigentliche Erzählung? In dieser Phase des Nachdenkens und Recherchierens stieß ich auf den Musiker und Performancekünstler Michael Vorfeld, der mit Glühlampen Performances kreiert. Für seine Installationen benutzt er sowohl die Leuchtkraft als auch die Klanglichkeit von Glühlampen und erschafft damit audiovisuelle Installationen. Als ich eines seiner Konzerte sah, dachte ich, dass ich ihn gerne in der Produktion dabei hätte. Seine Arbeit brachte mich auf die Idee, die Geschichten der Insel und ihren Untergang der Entstehung des Staudamms entgegenzusetzen – Michaels Glühlampenmusik sollte dabei für die Elektrifizierung der Donauregion und den Tod Ada Kalehs stehen. Hierfür entwickelte er eine Klangkomposition mit Hunderten von Glühlampen, für die er mit speziellen Kontaktmikros den Strom hörbar machte: Es klackerte, brummte, rauschte, manchmal hatte es etwas von Technobeats, teilweise etwas Gewaltsames, dann wieder etwas sehr Zartes. All das floss in die Komposition ein, die wir im Laufe des Probenprozesses gemeinsam entwickelten.

Ein anderes Beispiel wäre die Musiktheaterproduktion für Kinder *Hinterm Hahneberg*. Dafür begab ich mich in ein Naturschutzgebiet und machte die

Klänge der Natur zum Thema bzw. die Wahrnehmung von Naturphänomenen. Hierfür arbeitete ich wieder mit Norbert Lang, der eigens für das Projekt ein Gerät entwickelte, mit dem er Oberflächen visuell abscannen und die gesammelten Signale in Klänge übersetzen konnte. Die Performance bestand unter anderem darin, dass zwei Darsteller*innen (gemeinsam mit einer Gruppe von Kindern) durch die Landschaft streiften, die „Klänge“ der Bäume, Gräser und Blumen mit dem Gerät abnahmen und diese in kompositorische Live-Momente verwandelten.

Mein Ausgangspunkt ist oft ein dokumentarischer, wobei das Ergebnis kein klassisches Dokumentartheater ist, sondern eher eine poetische, klangliche Verdichtung von dem, was ich wahrnehme. Es ist in seinem Entwicklungsprozess sehr dialogisch; eine enge Interaktion mit allen Teilnehmenden – ein gemeinschaftlicher Kompositionsvorgang, der von meinen anfänglichen Setzungen bestimmt ist. Ich gehe dabei sehr klar vor: Ich setze zunächst eine Grund-Dramaturgie: Wo fängt es an, wo wollen wir hin, was ist das Narrativ, warum wollen wir das hier erzählen? Das ist das Netz, das ich spanne. Wobei sich dann immer wieder alles verschieben und verändern kann. Ich reagiere auf Impulse und fordere diese auch ein.

TS: Du hast es jetzt schon selbst hervorgehoben: Bei beiden Produktionen ist sehr stark spürbar, dass Du am Anfang die Zügel in der Hand hast und Deine Partner*innen aussuchst, mit denen diese Idee gemeinsam weiterentwickelt wird. Methodologisch gibt es keinen Unterschied, für wen diese Idee konzipiert wird, ob es für junges oder erwachsenes Publikum ist.

FS: Ja, das würde ich absolut bestätigen. Es gibt trotzdem einige Unterschiede, ob man für Kinder oder für Erwachsene inszeniert. Das thematische Interesse, das mich antreibt, ist jedoch immer dasselbe. Ich versuche Kindertheater immer so zu gestalten, dass es auch für mich als erwachsene Person interessant und relevant ist. Ich gehe von meinen Fragen und meiner Begeisterung aus und denke dann darüber nach, welche Formen der Abstraktion ich nutze, damit es für Kinder, die bestimmte Erfahrungs- und Wissenshintergründe nicht haben, auch nachvollziehbar und freudvoll ist. Das ist vielleicht der Unterschied. Aber der Ausgangspunkt ist derselbe. Es startet mit meiner persönlichen Begeisterung.

TS: In diesem Prozess suchst Du Dir Deine Partner*innen aus. Probenprozesse sind aber oft zu kurz, als dass man die Zeit hätte, sich aufeinander einzustimmen – im Gegensatz zu einem Rechercheprozess vor Probenbeginn.

FS: Ja, es kann vorkommen, dass ich denke, eine spezielle Person, die ich aus anderen Probenzusammenhängen kenne, würde gut zu einer bestimmten Produktion passen. Im Fall von Michael Vorfeld würde ich es eher umgekehrt beschreiben. Ich war auf der Suche nach einem Narrativ, nach einer Erzählung und bin dann durch Zufall in ein Konzert von Michael geraten und dachte: Ach,

da ist sie ja, die Erzählung! Unbewusst hat er mir den Impuls oder die Inspiration gegeben, auf die ich gewartet hatte. Für mich ist es immer wichtig zu wissen, ob es eine Person ist, die einem Prozess mit entsprechender Offenheit gegenübersteht.

Ich arbeite auch gerne dialogisch mit den Bühnen- und Kostümbildner*innen zusammen; letztlich ist das ein gemeinschaftlicher Kompositions-Vorgang. Dafür braucht es Menschen, die gerne im Gespräch sind und eine starke eigene Haltung in den Prozess bringen. Das beflügelt mich. Ich habe für mich dieses Bild: Ich werfe dem Gegenüber einen Ping-Pong-Ball zu, gehe dann auch mal aus dem Raum und wenn ich zurückkomme, kommt der Ball zurück und ist plötzlich blau angemalt. Das empfinde ich als besonders freudvoll an solchen Prozessen.

TS: Comp-ponere als zusammen-stellen. Mit dieser Grundarbeitshaltung ist es fast Harakiri, zumindest eine große Herausforderung, zu sagen: Ich lasse mich wieder auf einen traditionellen Prozess ein, wo ich nicht am Anfang der Idee stehe, sondern schon ein Ziel gesetzt ist. Wann bist Du im Prozess von *immermeeeehr* dazugestoßen und welchen Spielraum hattest Du dann? Wie hat sich das Komponieren von Deiner Seite her angepasst und im Austausch mit dem Komponisten Gordon Kampe gestaltet?

FS: Ich finde es sehr schön, in diesem Zusammenhang über den Begriff der Komposition aus meiner Perspektive zu sprechen. Es war ein ausgesprochener Wunsch von mir und ich finde es ganz gesund, mich immer wieder auf fremdes Terrain zu begeben.

Von meiner Ausbildung her kannte ich das natürlich: Ich habe ganz „klassisch“ Opernregie studiert und hatte die Sehnsucht mal wieder in einer Situation zu sein, in der ich ein Werk habe, mit dem ich mich auseinandersetzen muss; wo nicht dieses berühmt-berüchtigte weiße Blatt vor mir liegt und ich es füllen muss. Das fand ich bei beiden Prozessen interessant – bei *immermeeeehr* fast noch reizvoller, da *Karneval der Gefühle* ein etwas offenerer Prozess war. *immermeeeehr* war aus meiner Perspektive geschlossener.

Ganz konkret gesprochen: Die damalige Leiterin der Tischlerei der Deutschen Oper, Dorothea Hartmann, und der Dramaturg Sebastian Hanusa hatten mich für die Produktion angefragt. Ich war neben dem Musikalischen Leiter Christian Lindhorst eine der ersten personellen Setzungen. Ich glaube, dass ich angefragt wurde, weil ich im Bereich des Musiktheaters in unterschiedlichen Feldern unterwegs bin, aber auch viel Erfahrung in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen habe. Eine weitere Person, die auch gleich zu Beginn gesetzt war, war die Ausstatterin Judith Philipp, mit der ich bereits eine eigene

Produktion realisiert hatte und die auch die Bedingungen der Spielstätte Tischlerei kannte.

Dann ging es im weiteren Verlauf darum, jemanden für das Libretto und jemanden für die Komposition zu finden. Der Ablauf war in dem Fall so, dass wir durch einen gemeinsamen Auswahlprozess die Librettistin fanden: Wir lasen zunächst viele Texte und überlegten, wer im Kontext einer Opern-Uraufführung für Kinder schreibend tätig werden könnte. Wir sind dann auf Maria Milisavljević gestoßen. Die fast flächenartige Textur ihres Schreibens passt sehr gut zu einem chorischen Werk. Denn schließlich ging es darum, ein Werk zu schaffen, das explizit für einen Kinderchor geschrieben wurde, diesen Chor (neben Solopartien) also als Hauptfigur des Stückes behandelt. Ich kann mich noch sehr gut erinnern, als Maria und ich das erste Mal aufeinandertrafen. Da dachte ich: Bingo, das passt super. Weil Maria ähnlich wie ich ein Interesse daran hatte, sich thematisch mit der Welt von Kindern und Jugendlichen auseinanderzusetzen und Kinder und Jugendliche in diesen Prozess einzubinden.

Ich habe dann mit Maria zusammen zwei Workshops gegeben: Einen Workshop mit den Chorkindern der Deutschen Oper und einen mit Kindern einer sechsten Klasse der Brüder-Grimm-Grundschule in Berlin Wedding. Wir stellten den Kindern folgende Aufgabe: Stellt Euch vor, ihr geht morgen auf eine Demonstration und das Problem, für oder gegen das Ihr demonstriert, wird am nächsten Tag gelöst sein. Was ist Euer Thema? Oder anders ausgedrückt: Was erscheint Euch gerade am dringendsten? Die Teilnehmenden sammelten Slogans und arbeiteten in kleineren Gruppen weiter. Unter der Anleitung von Maria wurden kleine Szenen entwickelt. Wir sammelten die entstandenen Materialien und suchten davon bestimmte Szenen aus, bei denen wir den Eindruck hatten, dass sie eine Kraft, eine Unbedingtheit haben. Manchmal waren das Bilder, die wir sehr stark fanden und die zur Basis für den Schreibvorgang von Maria wurden. Drei, vier Szenen von den Kindern wurden so der Ausgangspunkt für das Stück, in dem es um die alltäglichen Nöte von Kindern und Jugendlichen geht. Dieses Gefühl des „Immer mehr“, im Englischen würde man sagen „being overwhelmed“, ist das Lebensgefühl, das unser Stück beschreibt. Auf einer abstrakten Ebene geht es auch um die Dunkelheit, die um sich greift, und die Kinder, die den Kampf gegen dieses Dunkle antreten. Es geht auch um Ausgrenzungsmechanismen, die aus der eigenen Überforderung entstehen. Man sucht sich ein Feindbild, jemanden, dem man die Schuld an dem ganzen Schlamassel geben kann, und der wird dann unterdrückt. Maria und ich waren uns einig in der Auswahl der Szenen. Zudem fand ich es wichtig, mehrere kleine Erzählungen in das Stück aufzunehmen – im Sinne einer Heterogenität. Es gibt verschiedene Formen von Nöten, von denen das Stück erzählt: Mobbing, ein dysfunktionales Elternhaus,

alle möglichen „kleinen“ Erzählungen – aber jede Geschichte erzählt für sich von einer großen Not.

Gemeinsam mit der Leiterin der Jungen Deutschen Oper, Fanny Frohnmeyer, bin ich später nochmal in die Schule gegangen und habe den Kindern dort Fragmente von Marias Text gezeigt. Und da gab es einen kleinen Heureka-Moment bei einem Jungen, der seine eigene Geschichte im Libretto wiedererkannte. Zwar hatte Maria seine Erzählung bearbeitet und abstrahiert, aber der Kern der Geschichte stammte aus seiner Feder. Und genau dies hat er erkannt, als wir die Texte gemeinsam lasen. Ich vermute, dass er in diesem Moment begriff, dass das, was er formuliert hat wirklich Einfluss hatte auf das, was in der Deutschen Oper produziert werden würde. Die Kinder haben dann anhand ihrer (bzw. Marias) Texte kleine Szenen entwickelt, also selbst szenisch bearbeitet. Das fanden wir im dialogischen Sinne wichtig, weil so etwas manchmal in Projekten dieser Art vernachlässigt wird. Es kann sonst sehr schnell passieren, dass man die Menschen nur als Material benutzt. Aber wo ist der Dialog? Oder was ist eigentlich der Nutzen für alle Beteiligten? Wie gebe ich etwas zurück? Wie vermeide ich so eine bestimmte, sehr hierarchische Position? Deswegen war es ein wichtiger Moment, dass wir die Texte den Kindern in einem dialogischen Sinne nochmal zurückgeben konnten. Maria entwickelte daraufhin das Libretto weiter und im nächsten Schritt übernahm dann der Komponist Gordon Kampe, der als letzter ins Boot kam.

Ich glaube, er hat die Erzählung teilweise als sehr hart empfunden, was ich bestätigen kann. Für ihn war die Distanz zu dem, was wir mit den Kindern erarbeitet haben eine Möglichkeit, die Texte „abstrakt“ lesen zu können und sich bei der Komposition freier zu fühlen. Allerdings bedeutete dies, dass der Teil der Komposition dann nur einem einseitigen partizipativen Prozess unterlag, was sicherlich auch auf den pragmatischen Aspekt des Zeitmanagements zurückzuführen ist.

TS: Dann war es hier eher eine Zu-Komposition? Denn die Atmosphäre, der Raum, der Text, die Sprache, in gewisser Weise auch die Emotionen waren bereits abgedeckt, wenn auch im offenen Prozess entstanden. Aber trotzdem gab es diesen Rahmen, in dem der Komponist sich dann bewegen konnte. Mein Höreindruck vom Stück ist, dass sich diese Setzungen klar auf die Komposition übertragen haben und die Musik stark auf diese Vorgaben eingeht.

FS: Gordon ist dem Text und den bildnerischen Assoziationen von Judith Philipp stark gefolgt. Im Kompositionsprozess war er letztlich sehr für sich, aber während der Erarbeitung des Librettos hatten wir immer wieder Treffen, in denen es um das thematische Einkreisen ging. Später hat er das Libretto von Maria quasi extrahiert. Er hat aus dem Text manchmal einzelne Sätze genommen, einzelne Formulierungen herausgefräst. Ich hatte den Eindruck, dass er mit einer Lupe über das Stück gegangen ist und dann die

Kernaussagen musikalisiert hat. Rückblickend hätte man die Erzählung an der einen oder anderen Stelle schärfen können, um der Komplexität der Geschichte gerecht zu werden. Da hätte es, glaube ich, manchmal ein rein sprachliches Moment oder vielleicht auch einen Moment des Innehaltens in der Musik gebraucht – die Musik ist ja sehr treibend. Momente der möglichen textlichen Reflektion, in denen einzelne Individuen deutlicher hätten fokussiert werden können, fehlen in meinen Augen in dem Stück.

TS: Man könnte sagen, Du hast mit dem auskomponierten Stück eine Variation der Ursprungsidee erhalten. Inszenierungen, Bühnendesign und Atmosphären mussten dann nochmals neu verhandelt werden?

FS: Ja, es stimmt, dass Gordon durch die Musik ganz neue Wahrnehmungsräume geöffnet hat. Es wäre ja auch schade, wenn es nicht so gewesen wäre. Das ist die Kraft des Musiktheaters, dass die Musik jenseits des Textes eine ganz andere Deutungsebene ermöglicht. In diesem Spannungsverhältnis würde ich das Musiktheater immer sehen. Gordon hat an manchen Stellen einen anderen Fokus geschaffen als wir zuvor. Er hat auch humoristische Momente eingebaut, die ich im Kontext der Erzählung sehr überraschend und wunderbar fand. Aber er ist teilweise auch sehr mit der vorgegebenen Szene und ihrer Intention mitgegangen. Es gibt ein paar Szenen, die ich wirklich furchtbar traurig finde, z.B. die überforderten Eltern, die in einer Szene zu ihrem Kind sagen: „Hau ab!“. Gordon hat diese Situation kompositorisch ins Extreme gezogen. Vor kurzem habe ich von ihm erfahren, dass auch er diese Szene als kaum erträglich empfand, sogar wie wir sie auf der Bühne umgesetzt haben. Das war ursprünglich tatsächlich eine Geschichte von einem der Kinder. Durch die Emotionalität der Musik wurde ihr eine zusätzliche Schärfe verliehen.

TS: Die Macht der Komposition im Musiktheater ist es, noch eine andere Kommunikationsebene hinzuzufügen.

FS: Ja, und Musik besitzt eine starke Suggestionskraft. Du hattest das vorab in einer Frage formuliert: Inwieweit braucht Musik mich?

TS: Wann hilfst Du der Musik und wann braucht Musik Deine Hilfe nicht?

FS: Ich dachte zunächst, nein, Musik braucht meine Hilfe nicht. Aber wenn eine Erzählung deutlich gemacht werden soll, dann natürlich schon. Gerade bei einem Stück wie *immermeeeehr*, das ein hohes Maß an Abstraktion hat. Ich wollte Bilder schaffen, die das, was sie zum Ausdruck bringen wollen, klar vermitteln, auch wenn man den Text nicht versteht. Da war natürlich die Musik der Ausgangspunkt. Meine Hilfe bestand darin, die Musik gut in die Erzählung einzubetten oder zu verdeutlichen. Das würde aber wahrscheinlich jede*r Musiktheaterregisseur*in so sagen.

Aber es ist im Musiktheater auch immer die Frage nach der Verhältnismäßigkeit von Text und Musik und deren Spannungsverhältnis: Was verhandelt das Libretto und was verhandelt die Musik vielleicht im Gegensatz dazu – das genau zu erzählen, und das Spannungsverhältnis regietechnisch zum Ausdruck zu bringen.

TS: Gerade *immermeeeher* mit seinen vielfältigen Ebenen ermöglicht dem Zuschauer verschiedene Hör- und Seherfahrungen: Je nach persönlichem Zustand kann der Zuschauer sich mehr auf die Musik oder den Text konzentrieren und unterschiedliche Facetten wahrnehmen. Dies hängt natürlich auch von dem individuellen Erfahrungsniveau ab, welches nicht nur zwischen Erwachsenen und Kindern, sondern auch innerhalb der Generationen sehr unterschiedlich sein kann.

FS: Ja, absolut. Das Stück lässt das definitiv zu, weil es Freiräume lässt.

TS: Im Vergleich dazu war die Produktion *Karneval der Gefühle* eher ein szenisches Konzert.

FS: Genau, ich glaube auch, das lässt sich dem Genre „szenisches Konzert“ zuordnen. Es gab zum Beispiel kein Bühnenbild im herkömmlichen Sinne. Es war zwar die wunderbare Ausstatterin Cordula Körber dabei, aber sie hatte nur bedingt Möglichkeiten, auf den Raum Einfluss zu nehmen – wir haben letztlich sehr sparsam mit einzelnen Elementen gearbeitet, die zum Teil die Architektur der Philharmonie aufgenommen haben. Betrachtet man in diesem Zusammenhang den partizipativen Prozess, muss man sagen, dass die ausführenden Kinder bei *Karneval der Gefühle* ganz andere Adressat*innen waren.

Beim Kinderchor der Deutschen Oper sind das Kinder, die einen professionellen Rahmen kennen. Die sind etwas anderes gewohnt, sowohl was das musikalische als auch das szenische Proben betrifft. Entsprechend war Gordon mutig, was die Komplexität der Komposition anging. Wir haben aber alle gemerkt, dass wir für *immermeeeher* viel zu wenig Probenzeit eingeplant hatten. Man hätte noch Monate hinzufügen müssen, damit es für die Kinder ein besserer, ihren Bedürfnissen entsprechender Probenprozess gewesen wäre. So sehr wir uns darum bemüht haben, dass es den Kindern im Rahmen der Proben gut ging (und ich glaube, sie hatten es gut), hätte man das Ganze meiner Meinung nach zeitlich großzügiger gestalten können. Letztlich war es, obwohl Kinder daran beteiligt waren, eine professionelle Arbeit.

Bei der Produktion *Karneval der Gefühle* handelte es sich um eine ganz andere Gemengelage. Hier richtete sich das Projekt an Grundschulkinder, die keine große musikalische Vorbildung hatten. Und darum geht es auch ganz gezielt: Die Initiative, in deren Rahmen *Karneval der Gefühle* stattfand, heißt *Singen mit*

Klasse! und ist ein Projekt von KölnMusik in Kooperation mit dem Gürzenich-Orchester Köln, bei dem die Macher*innen in Schulklassen gehen und die Kinder mit Neuer Musik in Kontakt bringen. Das ist ein Projekt, das seit mehreren Jahren existiert und viel Erfolg hat – die Nachfrage ist enorm groß. In diesem Zusammenhang darf die Musik die Kinder natürlich nicht überfordern. Teilweise können sie keine Noten lesen. Es sind also andere Voraussetzungen als bei der Produktion in der Deutschen Oper. Der Komponist Thierry Tidrow stand entsprechend vor einer völlig anderen Herausforderung als Gordon Kampe.

TS: Traditionell ist es so, dass man sich bei Werken für professionelle Kinder, (Kinderchöre), nur am Stimmumfang der jugendlichen Stimme orientiert und nicht an den technischen Fähigkeiten, weil man die als gegeben oder schnell erlernbar ansieht. Im Rahmen einer Schulproduktion muss man zusätzlich die technischen Möglichkeiten berücksichtigen, die eine nicht trainierte Stimme hat.

FS: Ich kann da noch mal kurz den Werdegang des Projektes beschreiben: Es begann damit, dass mich Pauline Jacob, die Librettistin, angefragt hat, ob ich Interesse hätte, an dem Projekt als Regisseurin teilzunehmen, aber auch vorab als Dramaturgin mit ihr und Thierry Tidrow in einen künstlerischen Austausch zu treten.

Es ging zuerst um ein Einkreisen des Themas. Wir kamen dann auf das Thema der Gefühle, also Gefühlswelten: Was bedeuten Gefühle? Wie verhandelt man Gefühle miteinander? Auf welche unterschiedliche Weise gehen wir mit Gefühlen um? Daraus hat sie dann ein Libretto entwickelt. Da gab es auch einen kleinen Workshop mit den Schulklassen, den Pauline, Thierry und ich gegeben haben um Material zu generieren, beziehungsweise mal reinzuhorchen in so eine Kindergruppe. Wir fanden zum Beispiel sehr interessant, dass das Thema „Stress“ eine große Rolle spielte. Ich glaube, wenn ich von meiner Generation oder von meiner Kindheit ausgehe, ich wusste überhaupt nicht, was Stress ist.

TS: Neueste Studien berichten, dass diese Generation Alpha sehr von Angstzuständen und Stress, von viel Druck und Erwartungshaltungen gezeichnet ist, was eine große Verunsicherung mit sich bringt. Es handle sich um eine sehr spezifische Generation, die sich von allem, was von außen auf sie einwirkt, schützen möchte. Weiter haben Untersuchungen belegt, dass diese Generation eigentlich zu Hause bleiben möchte und somit die erste Generation ist, die nicht erwachsen werden will, weil sie Angst hat. Das Leben der Erwachsenen, die sie betreuen, ist nicht ersehens- oder erstrebenswert. Das steht im Echo zu den neuen Gefühlen, von denen Du berichtet hast, und die wir von Kindern nicht gewohnt sind.

FS: Auf dieser Basis hat Pauline das Libretto geschrieben, mit dieser Form aus gesprochenem Text, also Dialogen zwischen zwei Figuren, und musikalischen Nummern, die dann vom Kinderchor gesungen wurden.

Der kompositorische Vorgang mit Thierry war sehr dialogisch. Thierry bat während seines Kompositionsvorgangs immer wieder um Feedback, wenn es z.B. um sprachliche Einordnung ging, weil er kein Muttersprachler ist. Er fragte sich an einigen Stellen, ob die sprachlichen Betonungen mit denen seiner Komposition zusammenpassen etc. Aber auch, als es darum ging, Notationen für die Kinder zu entwickeln: Wie schafft man ein Notenbild, das auch für Kinder lesbar ist, die nicht Noten lesen können? Er hat dafür, wie ich finde, eine wunderschöne Partitur geschrieben. Sie ist manchmal fast comicartig.¹

Gemeinsam haben wir darüber nachgedacht, wie man die Partitur-Zeichnungen gestalten könnte, damit die Kinder zum Beispiel verstehen, was gemeint ist mit dem Löwengesicht, nämlich brüllen wie ein Löwe, und dass dies immer lauter werden soll.

Die Noten sind dann an Lehrkräfte bzw. Gesangsdozierende in den Schulen, an die einzelnen Schulklassen übergeben worden. Die anleitenden Dozent*innen haben eine Art Choreografie für die einzelnen Musikstücke erarbeitet und mit Videos dokumentiert. Und ich hatte dann die Möglichkeit, diese Videos zu sichten, um mein Feedback zu geben. Wobei ich von Vornherein gesagt hatte, dass ich Vertrauen in die Expertise der, ich glaube es waren alles Frauen, also dieser Frauen hätte, die diese Arbeit schon öfters gemacht haben.

Im Grunde genommen ging es darum, die Komposition für die Kinder zu verkörperlichen, also ihnen die Möglichkeit zu geben, den Text beziehungsweise die Musik anders zu erlernen. Meine Regiearbeit bestand dann v.a. darin, mit den zwei Darsteller*innen zu arbeiten. Die Story wurde über die beiden Schauspielenden getragen, mit den jeweiligen musikalischen Chor- und Orchesternummern dazwischen. Das war dann kein partizipatives Moment mehr, eher klassische Regiearbeit. Der partizipative Teil bestand aus diesem Workshop, den ich zu Beginn mit Pauline und Thierry gegeben hatte, und aus den Arbeiten der Kinder.

Bei *Singen mit Klasse!* werden die Kinder auch immer dahingehend in die Arbeit integriert, dass sie ein Kostümteil tragen und dieses selbst gestalten können. Bei *Karneval der Gefühle* haben die Kinder Hüte gebastelt, die unterschiedliche Gesichtsausdrücke hatten – das waren Gefühls-Hüte, die sie

¹ Siehe Partiturauszüge in Thierry Tidow Artikel in dieser Ausgabe. Tidrow, Thierry: *Die Emojification meiner Musik für Kinder*. In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025. DOI: 10.5282/klangakt/84

auf ihren Köpfen trugen. Die Hüte haben sie in einem klar gesteckten Rahmen selbst gestaltet. Da würde ich sagen, dass das nochmal ein partizipativer Moment war. Sonst war es eine klassische Konzertsituation, bei der die Kinder mitgemacht haben. Der Probenprozess selbst war sehr auf die Bedürfnisse der Kinder ausgerichtet, viel mehr als in der Deutschen Oper, die von fast professionellen Konditionen ausgegangen war.

Das würde ich im Nachhinein auch in Frage stellen, ob man nicht grundsätzlich anders denken sollte. Anders gesagt: Wie gestalte ich mit Kindern und Jugendlichen einen – wenn man so will – professionellen Probenprozess? Ich bin überzeugt, er muss anders verlaufen als mit Erwachsenen.

TS: Der Fokus ist wahrscheinlich anders. Bei *Singen mit Klasse!* ist die partizipative Ko-Konzeption von künstlerischer Ko-Kreation de facto nicht die Zielsetzung, weil es natürlich viel mehr Kinder sind und das Modell übertragbar sein soll. Das Partizipative liegt in diesem Probenprozess, der Einarbeitung und dann darin, die Kinder in die Endsituation des Konzerts zu integrieren. Partizipation im Sinne von Teilnahme und weniger Teilgabe. Aktuell handelt es sich hier um hybride Formen: Bei einem Projekt wie *Karneval der Gefühle*, wo man mit sehr vielen Kindern arbeitet, ist es eher schwer einen richtigen Ko-Kreationsprozess zu erarbeiten. Auf der anderen Seite ist es an der Deutschen Oper, wie in vielen großen Institutionen, eher so, dass die Rahmenbedingungen so komplex sind und man auch Traditionen nicht so schnell weiterentwickeln kann. Die Zielsetzung ist bei *immermeeeehr* doch eine definierte Oper und kein offenes Ergebnis eines kollektiven Partizipationsprozesses.

FS: Es ging darum, eine Oper zu kreieren, ganz ohne Zweifel.

TS: ... die man auch einfach wieder reproduzieren kann, anhand fertiger Partitur und Libretto.

FS: Die Mitglieder des Kinderchors der Deutschen Oper sind sehr stark vorgebildet. Man kann von einem anderen musikalischen und szenischen Wissen ausgehen, weswegen man als anleitende Person mit einem anderen Anspruch an sie herantreten kann. Dieser Anspruch wurde auch von den Kindern selbst erhoben. Das war nichts, was wir ihnen aufstülpen mussten. Es gab manchmal sogar vonseiten der Kinder viel zu sehr diese Forderung, dem Schema eines „klassischen“ Probenprozesses zu folgen. Die Kinder gingen oft davon aus, dass ich ihnen als Regisseurin sage: Du gehst von A nach B und dann machst Du C. Das ist eigentlich nie mein Impetus, aber das sind die Kinder von klassischen Opernproduktionen, wo sie als Kinderchor einen kleinen Auftritt haben, so gewohnt.

TS: Die kennen ihre Pflicht als Schauspieler*in.

FS: Richtig. Und deswegen gehen sie meist von sehr ökonomisch getakteten Situationen eines Opernbetriebs aus. Ich habe versucht, den Probenprozess immer wieder dahingehend zu öffnen, dass die Kinder Fragen stellen können und Ideen formulieren, was sie auch tatsächlich wahrgenommen haben. Ich hätte gerne noch mehr in diese Richtung gearbeitet.

TS: Dass sie aus ihrer Rolle als definierte Gruppe, also als professionelle Gruppe rausfallen? Man muss auch bedenken, dass Produktionen für Kinderchor für die Kinder sehr anstrengend sind, weil sie eigentlich nicht gewöhnt sind, so intensiv zu proben. Im Standardrepertoire sind Proben sehr kurz, genau wie die Auftritte von Kindersolist*innen oder Kinderchor. In einer für sie spezifischen Produktion wie *immermeeeehr* muss das ganze Stück von ihnen getragen werden. Insofern ist das eine Herausforderung, die sie nur einmal pro Jahr oder alle zwei Jahre erwartet.

FS: Genau. Vor diesem Hintergrund müsste so eine Produktion mit mindestens einer Person mehr aufgestellt sein, die für diesen theaterpädagogischen Bereich zuständig ist. Wobei ich glaube, dass das in so einem Fall sehr stark Hand in Hand gehen müsste. Um, wie Du das gerade gesagt hast, die Kinder oder vor allem die Jugendlichen aus ihrem professionellen Selbstverständnis herauszulocken.

TS: Liebe Franziska, ich denke, das ist doch ein schöner Schluss für unser Gespräch. Das Plädoyer für eine (musik)theaterpädagogische Begleitung, eine Person, die zwischen Komponist*innen, Librettist*innen, Regie, Dramaturgie und Kindern und Jugendlichen vermittelt, sodass ein partizipativer Ansatz realistisch umsetzbar wird. Vielen Dank, dass Du Deine Erfahrungen mit uns geteilt hast. Wir freuen uns auf Deine weiteren Arbeiten.

Das Interview fand im Juni 2025 exklusiv für *Klangakt* statt.

Biografien

Franziska Seeberg arbeitet als Regisseurin und Dramaturgin im Bereich des experimentellen Musiktheaters. Sie studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und war Gründungsmitglied der Künstlerformation Oper Dynamo West. Seit 2019 ist sie Teil des Ensembles für Neue Musik DieOrdnungDerDinge. Ihre Arbeiten bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Musiktheater, dokumentarischem Theater und partizipativen Formaten.

Theresa Schmitz ist promovierte Musikwissenschaftlerin (CRAL-EHESS-PARIS) und veröffentlichte ihre Dissertation über zeitgenössische Oper für junges Publikum in Europa, L'Opéra Jeune Public, in 2023. Nach 15 Jahren Produktionsmanagement von Oper und Ballett arbeitet sie seit 2022 freiberuflich, unter anderem als Koordinatorin von RESEO und dessen Research Space.

Zitiervorschlag:

Komposition im Musiktheater für Kinder: Erfahrungen vonseiten der Regie. Ein Gespräch zwischen Franziska Seeberg und Theresa Schmitz.
In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/83