

Gunter Reiß

Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung*

Eine typische Szene

Zu Beginn des zweiten Aufzugs des 1893/94 entstandenen und 1895 in Berlin uraufgeführten „Musikalischen Schauspiels in zwei Aufzügen“ *Der Evangelimann* von Wilhelm Kienzl besingt Magdalena in einem gefühlvollen Lied die „schöne[n] Jugendtage“, an deren „stille[s] Glück“ sie in „wehmuthsvollem Sehnen“ zurückdenkt (Vollständiger Klavier-Auszug. Nach der Partitur bearbeitet vom Komponisten. Berlin 1894, S. 121/122). Eine Gruppe Kinder tritt auf (ebda. S. 124 ff.),

“zwölf bis sechzehn Kinder im Alter von sechs bis zehn Jahren, voran *Knaben* als Soldaten, angethan mit Papierhelmen, Säbeln, kleiner Trommel, Fahne, Trompeten, Gewehren usw. Einer führt den kleinen Zug an und commandirt. Ein Anderer trommelt, wieder ein Anderer bläst die Trompete. Die *Mädchen* begleiten den Zug. Ein alter gebrechlicher *Leiermann* hat sich mit seinem ‘Werkel’ (Leierkasten) aufgestellt und spielt zum Aufmarsch der kleinen Soldaten, einen kleinen Marsch auf.” (ebda. S. 124)

Eine typische Genre-Szene entwickelt sich. Ein Walzer, den sich die Mädchen wünschen, löst das militärische Gehabe der Jungen ab. Die Kinder tanzen mit Magdalena um eine „grosse breitästige Linde mit herbstlich gefärbten Blättern“ (ebda. S. 120) einen „Reihen“. Eine Lumpensammlerin zieht vorüber und ruft zu den Fenstern der Häuser hinauf. Das wieder aufkeimende Interesse der Jungen am Marschieren und Säbelrasseln wird jäh gestoppt durch den Auftritt des Evangelimanns. Die ehrwürdige Erscheinung des alten Mannes bestimmt nunmehr die Szene. Aufmerksam lauschen die Kinder den Worten des Evangeliums, das er aus einem mitgebrachten Buch vorliest (Abb. 1)

* Der vorliegende Beitrag entspricht dem Vortrag, den ich auf dem Kongress „Kinderoper“ in Wien am 19.10.2000 gehalten habe. Auch die Vortragsform ist beibehalten; auf einen weiterführenden Fußnotenapparat verzichte ich. Die hier vorgetragenen Gedanken, auch die Ergänzungen zum Vortrag, greifen teilweise auf Material zurück, das ich in verschiedenen Zusammenhängen, zum Teil auch an recht entlegenen Orten zur Diskussion gestellt habe.

„Etwas scheu“ (ebda. S. 132) nähern sich die Kinder, als Matthias, der Evangelimann, „in freundlichem Tone, gleichsam citierend“ (ebda. S. 132), sie heranwinkt und mit ihnen das Gehörte einstudiert: „Lasset die Kleinen zu mir kommen! Ich will euch das Wort Gottes lehren. Also singt mir nach!“ (ebda. S. 132/133)

Se-lig sind, die Ver-fol-gung lei-den um der Ge-rech-tigkeit wil-len, denn ih-rer
Blest are they who are per-se-cu-ted For the sake of righteous-ness For they shall

ist das Himmelreich, denn ih-rer ist das Himmel-reich“ (Ev. Math. 5, 10-12.)
have their place in heav'n, for they shall have their place in heav'n.

He remains for a while as in an ecstasy.
(Er steht einige Augenblicke wie entrückt.)

rit. pp

Ed. u. Verschbg.

Abb 1

Abb.1

Wenn ich dieses Zitat aus dem *Evangelimann* an den Anfang meiner Überlegungen zur Kinderoper stelle, dann ist dies eine – scheinbare – Irreführung. Natürlich handelt es sich bei dieser Oper nicht um eine Kinderoper. Dennoch lenkt diese Szene den Blick auf den Kern eines Problems bei der Betrachtung des Phänomens Kinderoper.



Abb. 2

Auch das aus der gleichen Zeit stammende Gemälde (Abb. 2) von Fritz von Unruh *Lasset die Kinderlein zu mir kommen* (1884) ist zwar kein Szenenbild aus der Oper, könnte es aber doch in beinahe perfekter Weise sein. Beide Dokumente sind Ausdruck eines Zeitgeistes, dem auch die Kinderoper verpflichtet ist. Die in den Zitaten aufscheinende Szene scheint mir auf exemplarische Weise bestimmte Vorstellungen und Erwartungen an eine Oper für Kinder auszudrücken und zu bedienen, wie sie von Generationen von Erwachsenen als Kindheitserinnerung und Wunschbild über Kindheit gepflegt wurden und werden – ganz so, wie es Magdalena im *Evangelimann* besingt: „Ach kehrtest du mir wieder in deiner Herrlichkeit! Dich rufen meine Lieder, o wonnesel’ge Zeit.“ (KLA ebda. S. 123)

Ein Kinderchor, eine mehr oder weniger deutliche religiöse Botschaft, eine harmonische und schöne Idylle, das artige und andächtig lauschende Kindervolk – das sind schon so die rechten Ingredienzien einer musikalisch-szenischen Botschaft an das Kinder- und Erwachsenen-Publikum. Sicher ist die

langanhaltende Popularität dieser Oper von Wilhelm Kienzl nicht zufällig auch durch diese Szene begründet – in wieviel tausend Sonntagskonzerten hat doch gerade diese Szene ihren Stamplatz gehabt?

Der Spielraum der Gattung

Die in diesem Beispiel implizit aufgeworfene Frage nach dem Erwartungshorizont, in den die Kinderoper gestellt ist, setzt im Grunde voraus, man könne von einer klar umrissenen Gattung ausgehen. Dies aber ist keineswegs der Fall. Schon angesichts der immensen Vielfalt von Werkbezeichnungen, die die geschichtliche Entwicklung dieses Genres bis heute begleiten, entstünden unüberwindbare Definitionsprobleme. Allein die im einschlägigen MGG-Artikel (Brigitte Regler-Bellinger: Kinder- und Jugendmusiktheater. In: MGG Bd. 5. Kassel u.a. 1996, Sp. 43ff.) aufgelisteten Werkbezeichnungen enthalten ein verwirrendes Kaleidoskop von formalen Zuordnungen und genrespezifischen Merkmalen, die dem Anspruch einer klaren definitorischen Abgrenzung entgegenstehen. So finden sich mit Bezug z. B.

„1. auf musikalische Gattungen bzw. Formen: Singspiel, Oper, Operette, Musical und Kinder-(Handlungs-)Ballett; 2. auf literarische Gattungen des Librettos: Lehrstück, musikalische Fabel, musikalische Komödie, Musikmärchen, Märchenoper und -musical; 3. auf Thematik und Motive: Zauberoper, Grusical, Krimimusical und Kinderwestern; 4. auf Musizierstil: Jazz-, Pop- und Rockmusical; 5. auf Altersstufen: Kinderoper, -operette, -musical und Jugendoper; 6. auf Orte der Aufführung: Schuldrama und Schulooper; 7. auf Medien: Funk- und Fernsehoper. Selbst die Dauer der Aufführung hat im Mini-Musical einen Namen erhalten.“ (ebda. Sp. 43)

Mit dieser Auflistung ist indes dem Erfindungsreichtum der Komponisten und Textautoren noch lange nicht Genüge getan. So manches aktuelle und pointierte Beispiel ließe sich ergänzen (Ritter-Schauer-Trauerspiel, Musical-Happening, Fast Food Musical, Moritaten-Oper, Revue oder Liederspiel usw.). Eine bunte Palette, gewiss, aber kaum tauglich für eine Definition der Gattung „Kinderoper“. Stattdessen wähle ich einen historisch-deskriptiven Weg und versuche, den Spielraum dieser Gattung auszuloten, indem ich ein breites Spektrum von Erscheinungsformen, Varianten, Traditionslinien und

dramaturgischen Mustern aufblättere, in der Hoffnung, dabei jene Akzente setzen zu können, die das problematisierende Stichwort von der „widersprüchlichen Gattung“ im Titel meines Beitrags rechtfertigt. Deshalb orientiere ich mich zunächst auch an einem Materialbefund, der nicht primär auf Komposition und Textgestalt zielt, sondern ein für Bewertung und Funktionsweise der in Frage stehenden Werke auffälliges und aussagekräftiges Kriterium heranzieht, das direkt auf historisch-gesellschaftliche Erwartungen von Produzenten wie Rezipienten Bezug nimmt.

Am Beispiel von Titelblättern ausgewählter Notentexte lässt sich nämlich ein prinzipielles, für Text und Musik zutreffendes Charakteristikum der Gattung evident machen. Theaterstücke für Kinder – wie auch Literatur für Kinder generell – haben eine spezifische Doppeladressierung: Sie wenden sich nicht nur an Kinder, sondern auch an die professionellen oder nichtprofessionellen erwachsenen Vermittler, über deren Begutachtung und Zustimmung der Zugang zum intendierten Publikum – den Kindern – sich überhaupt erst eröffnet. (Vgl. Hans-Heino Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*. München 2000). Erst wenn diese Vermittler, z. B. Lektoren, Dramaturgen, Regisseure, Buchhändler, aber vor allem Pädagogen – Lehrer wie Eltern – Inhalt oder Form als unbedenklich oder gar wertvoll erachten, gelangt ein für Kinder bestimmtes Werk auch an seine Adressaten. Jedes an Kinder adressierte Werk enthält über den Bezug zum intendierten, offiziell herausgestellten Publikum auch einen inoffiziellen Adressaten, der nicht explizit genannt wird, aber unterschwellig anvisiert ist – den Erwachsenen. In einen solchen paratextuellen, also auf das Umfeld des Textes bzw. Werkes bezogenen Signalbereich gehören zahlreiche inhaltliche und strukturelle Elemente eines kinderliterarischen Werkes. Unzweifelhaft sind die Titelblätter mit ihren spezifischen textlichen und bildlichen Informationen eines der am stärksten wirkenden Signale. Für die in Frage stehenden Musiktheater-Stücke für Kinder sind die Notenausgaben, vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts, auf die ich hier zurückgreifen werde, mit prachtvollen und zugleich aufschlussreichen Titelillustrationen ausgestattet. Ich werde deshalb im Folgenden eine Auswahl solcher ikonografischen Botschaften

als roten Faden meiner Betrachtung der Entwicklung der Kinderoper vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart einbeziehen.

Das Spannungsfeld von Kunstwerk und Gebrauchsstück

Mit dem Hinweis auf die Doppeladressiertheit ist ein exponiertes Merkmal benannt, das die Janusköpfigkeit der Kinderoper hervorhebt. Hinzu kommt eine weitere Konstante dieser Gattung. Theater für Kinder – ob mit oder ohne Musik – ist Teil eines pädagogischen Gebrauchszusammenhangs: So ist es seit den Anfängen des Kinderschauspiels im 18. Jahrhundert, so verhält es sich mit dem Weihnachtsmärchen von Carl August Görner im 19. Jahrhundert, so gilt es für das bürgerliche Kindertheater des Wilhelminischen Kaiserreichs wie auch für das proletarische der Weimarer Zeit, und so trifft es auch zu für die realistischen und neorealistischen Ansätze und Programme in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Theaterstücke für Kinder definieren sich im allgemeinen von einem außen geleiteten Ziel her. Sie übernehmen eine Aufgabe im Sozialisationsprozess der Heranwachsenden, dienen auch der ideologischen Eingliederung in die Gesellschaft der Erwachsenen, vermitteln die etablierten Wertvorstellungen, Normen und Verhaltensregeln. Offenkundig ist ihre Instrumentalisierung für den fortschreitenden, gesellschaftlich erwünschten Erziehungsprozess. Von ihrer Funktion her sind Theaterstücke für Kinder durchgängig Gebrauchsliteratur und dort, wo zusätzlich die Schatten einer ideologischen Vereinnahmung drohen, ist auch der Kitsch nicht weit.

Nur auf die Funktionalität in einem pädagogischen Kontext abzuheben, wäre allerdings eine krasse Einengung des Gattungsspielraums „Kinderoper“. Unzweifelhaft ist zu konstatieren, dass Kinderoperen in nicht geringem Maße auch einem ausgeprägten Kunstanspruch genügen und dies nicht nur mit Blick auf Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Im Spannungsfeld von Kunstwerk und Gebrauchsstück liegt die Schwierigkeit, zu begrifflicher Klarheit zu kommen. Wo ist der gemeinsame Nenner zu suchen, wenn sich der Bogen von der anspruchsvollen Aufführung mit professionellen Sängern und Musikern bis zu Versuchen spannt, ein Werk mit noch wenig ausgebildeten Kindern im

Grundschulalter zu realisieren? Auch Kurt Schwaens Vorschlag (Kindermusiktheater in der Schule. Erfahrungen und Anregungen. Leipzig 1979, S.17), den Terminus „Oper für Kinder“ ausschließlich der professionellen Theaterszene, dem Spiel für Kinder als Publikum, vorzubehalten und „Kinderoper“ für die von Kindern selbst aufführbaren Werke zu verwenden, lässt sich mit Blick auf den historischen Befund nicht konsequent umsetzen. Fließend sind die Grenzen, vor allem auch dort, wo der pädagogische Gebrauchszusammenhang auch jene Werke usurpiert, die nicht für Schul- oder Vereinsaufführungen bestimmt sind. Auch die Aufführungsorte – und das jeweils dazugehörige Publikum – sind nicht ohne Rückwirkung auf die Werke. Eine je verschiedene Öffentlichkeit und der damit verbundene Erwartungshorizont – ob Schulgemeinde oder Opernhaus – verändert das Profil einer Aufführung und somit den Werkcharakter. Für Komponisten, und dies gilt insbesondere für die Entwicklung der Kinderoper in Deutschland, ist es ohnedies wenig attraktiv, für Kinder zu schreiben, denn allzu schnell verbindet sich mit einem solchen Engagement auch eine unübersehbare Geringschätzung. Im Gegensatz zu renommierten zeitgenössischen Komponisten in England fällt auf, dass zeitgenössische deutsche Komponisten sich kaum und schon gar nicht kontinuierlich mit Kompositionen für Kinder zu Wort melden. Auch dieser Umstand trägt nicht dazu bei, der Gattung Ansehen zu vermitteln und sie im öffentlichen Bewusstsein zu etablieren. So bleibt es eben nicht aus, dass eine große Zahl an Werken aus dem Gebrauchszusammenhang in Schule, Musikschule oder Kirchengemeinde, aber auch des Theaters entstehen und sich von ihrer Funktion her definieren. Die immer wieder spürbare Geringschätzung der Gattung hat bereits dort ihre Wurzeln, wo z. B. am Theater die vom Hausdramaturgen und dem für Bühnenmusik zuständigen Kapellmeister besorgte Bearbeitung eines populären Kinderbuchstoffes als erfolgreich verkauftes Weihnachtsstück aufgeführt wird.

Der sorglose Umgang mit der Sprache

Was als Hypothek immer schon für die Oper gilt, trifft auch auf die Kinderoper zu und dies umso mehr dort, wo unter dem Dach des weiter gespannten und

offeneren Begriffs „Musiktheater für Kinder“ die ganze Vielfalt ihrer Erscheinungsformen versammelt ist:

„Die meisten Libretti sind schlecht; schlecht häufig als Libretti, schlecht immer als Stücke. Die Musiker, die, ihrer Veranlagung nach, mit der Literatur wenig anzufangen wissen, vergreifen sich fast regelmäßig in der dramatischen Vorlage; die bisher bestmögliche Wahl, die eines zugkräftigen Lust- oder Intrigenspiels, bleibt eben bloß eine bestmögliche; furchtbar oft scheitert eine schöne Komposition an solchem Missgriff.“
(Peter Hacks: Versuch über das Libretto, 1980. S. 211)

Peter Hacks hat die desolate Situation im Umgang mit dem Libretto auf den Punkt gebracht. Die Geringschätzung dieser Textsorte gilt dabei gleichermaßen für die Produzenten wie für die Rezipienten. Es gehört zu den weitverbreiteten, bis heute immer wieder zu hörenden Vorurteilen, das Libretto sei allenfalls eine nützliche Nebensache. Ein auffälliges Indiz dafür ist, dass wir über Komponisten des Musiktheaters ausgiebig Bescheid wissen, aber welche Kenntnisse haben wir über die Textdichter? Kaum ein Opernführer oder Musiklexikon kommt über die Erwähnung des bloßen Namens hinaus!

Die abwertende Einschätzung des Librettos hängt wesentlich damit zusammen, dass das Libretto seinen Zweck nicht in sich selbst hat: Es erschöpft sich in den meisten Fällen in einer „bloß funktionalen Rolle“ (Dieter Borchmeyer: Libretto, in: MGG Bd.5, Sp. 1116, Kassel u.a. 1996). Diese „Funktionsgebundenheit an die Musik“ (ebd. Sp. 1117) erlaubt natürlich auch, handwerkliche Schwäche und literarisches Unvermögen mit dem Hinweis auf eine ausgeprägte Unselbständigkeit dieser Textsorte zu kaschieren. Generationen von flinken Librettisten haben sich entsprechend verhalten, das geschrieben, was den Komponisten, den Theaterdirektoren bzw. dem Publikum ihrer Zeit genehm war und den „schlechten Ruf“ des Librettos als einer „subliterarischen Zweckgattung“ (ebd. Sp. 1117) mitbegründet. Libretti sind im wesentlichen Auftragsarbeiten und abhängig von den kommerziellen wie ästhetischen Vorgaben und Interessen der Auftraggeber. Libretti sind eben Gebrauchstexte. Das Zurücktreten einer eigenständigen literarischen und ästhetischen Qualität

zugunsten der Dominanz seiner Funktionalität hat dazu geführt, dass das Libretto in den großen Bereich der Trivial- und Gebrauchsliteratur eingeordnet wurde. Das wiederum hat ihm zusätzlich auch die geballte Verachtung der Literaturwissenschaft beschert. Erst in den letzten Jahren hat sich diese Einstellung verändert.

Was für den Operntext im allgemeinen gilt, tritt beim Libretto in der Kinderoper (und ihren zahlreichen Varianten) in besonderer Zuspitzung hervor. Als Ärgernis sondergleichen ist hier die extensive Vernachlässigung des Librettos als eines sprachlich geformten Textes zu beobachten. Zum sorglosen Umgang mit dem Text und seiner Sprache kommt noch der pädagogische Gebrauchszusammenhang hinzu, der zusätzlich seine unübersehbaren Spuren hinterlässt und das Libretto noch weniger salonfähig macht. Der pädagogische Zeigefinger und der schludrige Umgang mit Sprache und Form sind bedauerlicherweise häufig hervorstechende Merkmale der Textgestalt der Kinderoper. Als weiterer Problempunkt kommt dann die aus der Nachbarschaft von Libretto und Trivialliteratur resultierende Beharrlichkeit der überlieferten Stoffe und Inhalte hinzu, sodass das Kinder- und Jugendtheater generell und das mit Musik im Besonderen leicht zur Rumpelkammer überholter Themen und Figuren sowie ideologischer Positionen und Normen werden kann. Mit Blick auf das Sprechtheater für Kinder und Jugendliche hat Melchior Schedler 1972 in pointierter Form diese Situation umrissen:

„Das Kindertheater gefiel sich als Refugium, als Konservierungsanstalt für andernorts ausrangierte Poetiken, abgetragene dramaturgische Prinzipien, vergilbte Ideale, altbackene Bühnenmittel und Aktivisten; wohlmeinende, wenngleich künstlerisch drittklassige Figuren, denen eine Karriere im Erwachsenentheater versagt geblieben war.“ (Melchior Schedler: Kindertheater. Geschichte. Modelle. Projekte. Frankfurt/M 1972, S. 9)

Die Diagnose Schedlers von 1972 mag heute in dieser Schärfe nicht mehr zutreffen, sie bezieht sich dennoch auf eine zumindest unterschwellig vorhandene und immer wieder aufbrechende grundsätzliche Haltung gegenüber

dem (Musik-)Theater für Kinder, die in Erwartungen mündet, gerade auf der Bühne des Kindertheaters jene Kindheitsträume und „süßen“ Erinnerungen an Märchenwelten wiederzufinden, die die Realität dem Erwachsenenleben versagt.

Als Normalfall erscheint durchgängig, dass Kindheitsdarstellungen Wunschbilder von Erwachsenen zeigen und zum Ausdruck bringen, wie sich eine Gesellschaft ihre Kinder wünscht, welche Auffassung von Kindheit sie zur Grundlage von Bildung, Erziehung und kulturellem Selbstverständnis macht. In diesem Sinn geben die bunten Bilder und Szenen auf dem Theater wie auch auf den Titelblättern Auskunft über die Vereinnahmung von Kindheit für gesellschaftliche und ideologische Ziele. So bezeugen beispielsweise die kleinen Uniformträger, die adrett gescheitelten Jubelknaben oder proletarischen Straßensungen, die engelhaften Mädchen und die betulichen Tiermütter auch eine politische Funktionalisierung der Kindheit. Die harmlos scheinenden Bilderträume erweisen sich dann bei genauerer Betrachtung durchaus als Signaturen politisch-historischer Entwicklungen und Zustände. Wir schwelgen beim Betrachten solcher Bilder und Illustrationen wie auch beim Hören der Werke – wie es scheint – in der Zeit entrückten harmlosen Kindheits-Erinnerungen, ohne die in solchen Bildern auch manifesten Gefährdungen von Kindheit wahrzunehmen.

Die Chronologie der im folgenden beleuchteten Stücke und der dazu gehörigen Bilder wie auch die Entwicklungsstationen des Musiktheaters für Kinder spannen einen Bogen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Märchenfiguren sind dabei die bevorzugten Helden des Kindermusiktheaters, aber auch Tiergeschichten werden erzählt oder – heute vor allem – Alltagsstories aus der Lebenswirklichkeit der Kinder. Versammelten sich auf der Schulbühne etwa des 18. Jahrhunderts noch die griechischen Götter, wie in Wolfgang Amadeus Mozarts Schulooper *Apollo und Hyazinthus* (1767), so spiegelt z. B. das Rockmusical *Linie 1* von Birger Heymann und Volker Ludwig (1986) in den Szenen und Stationen entlang einer Berliner U-Bahn

Großstadterfahrungen, Träume, Hoffnungen, Enttäuschungen und Ängste heutiger Kinder und Jugendlicher, werden Umweltfragen oder Zeitgeschichte thematisiert. Märchenmotiv, Weihnachts-Apotheose, Naturidyll, bürgerliches Wohnzimmer, Straßenszene, Dorf und Stadt, das Reich der Zwerge, das sprechende Tier – die Chronologie der im folgenden beleuchteten Stücke und Titelblätter liefert ein buntes Mosaik von Stationen und Szenen im Stofflich-Thematischen, auch in der Vielfalt von Ausdrucksmitteln, Formen und Formaten und erlaubt Einblicke in gesellschaftliche und ideologische Rezeptionsbedingungen.

Das Wilhelminische Ausstattungsstück: Repräsentation und Verklärung

Die Weiterentwicklung der Hoftheater und die Gründung von Stadttheatern im 19. Jahrhundert im Rahmen der aufblühenden bürgerlichen Theater- und Musikkultur, die an Bildung, Erbauung und Repräsentation, aber auch an Unterhaltung orientiert ist, führt u.a. zu einer regen Kindertheaterkultur, die – sofern die Kinder die Akteure sind – überwiegend in der Privatsphäre des familiären Hauskonzerts oder der Vereinsbühne gepflegt wird. In der Schule bedient man sich des musikalischen Festspiels zur Ausschmückung von vaterländischen Veranstaltungen und nationalen Gedenktagen, lässt Gedichte und Lieder vortragen, führt Huldigungsbilder (mit religiösem oder geschichtlichem Bezug) als lebende Bilder auf. Speziell für Kinder produzierte, mit Bühnenmusik ausgestattete Weihnachtsmärchen und Märchenopern von Carl August Görner bis Engelbert Humperdinck entwickeln sich an den Stadttheatern.

Das seit der Reichsgründung von 1871 durch nationale Identität gestärkte und von Reifeudalisierungstendenzen geprägte Selbstbewusstsein des Wilhelminischen Bürgertums, sein Bedürfnis nach Repräsentation wie auch seine zunehmende Sättigung, finden im üppigen Ausstattungsstück für Kinder wie in der luxuriösen Buchgestaltung der zahlreich produzierten Kinderliteratur der Zeit ihren Ausdruck. Insbesondere die von Carl August Görner (1806 - 1884) zu „Komödien für Kinder“ umgearbeiteten Märchen nach Grimm und Perrault

begründen die im Grunde bis heute andauernde „Karriere“ des sogenannten Weihnachtsmärchens an den deutschen Stadttheatern.

So entfaltet das *Aschenbrödel*-Märchen in Görners gleichnamiger *Weihnachts-Komödie mit Gesang und Tanz* (1873) im Schlusstableau eine szenische Pracht, die ihresgleichen sucht. Das moralische Anliegen der Fee Walpurgis im Schlussbild, „immerdar [...] gut und fromm gesinnt“ zu bleiben, Liebe im Herzen walten zu lassen, zu verzeihen und sich Gottes Segen würdig zu erweisen, wird zu einem bombastischen szenischen Spektakel überhöht. Ähnlich der Verwandlung von Aschenbrödels grauem „Kittel“ zum „güld'nen Kleid“ durch den Zauberstab der Fee, werden jetzt, in der Schluss-Apotheose, „Sittsamkeit“, „Tugend“ und „Bescheidenheit“ durch den Inszenierungszauber eines (Theater-)Gottes in die prachtvolle Dekoration fantastischer Kulissen gehüllt:

„(Sanfte Musik. Die Bühne verwandelt sich. Steigende Dekoration. Prachtvoller Feenhain, ganz im Hintergrunde phantastischer Goldpalast. In der Mitte, sehr hoch, die Fee (jung) auf einer schwebenden Kugel. Weiter vorn in dem Kelch einer großen Rose, die von Genien getragen und von acht in der Luft schwebenden Genien an Rosenketten scheinbar hinaufgezogen wird, der Prinz und Aschenbrödel. Überall – auf Erhöhungen sowie auf der flachen Erde – Gruppen von reizenden Feen und Elfengestalten. Blumenregen. Elektrische und bengalische Beleuchtung. Die Blumen müssen sehr leicht aus bunten Federn gemacht sein, damit sie langsam zur Erde fallen. Aus allen Versenkungen steigen Gruppen hervor.)

Apotheose.

Ende.“

(Zitate nach C.A. Görner: *Aschenbrödel oder Der gläserne Pantoffel. Weihnachts-Komödie mit Gesang und Tanz*. Leipzig 1912, S. 81 und 82)

Bürgerliches Kinderleben



Abb 3

Zu den Grundmerkmalen bürgerlichen Kinderlebens um 1900 gehören die fein herausgeputzten Kinder im Matrosenanzug oder Rüschenkleid, die Lackstiefelchen und der Glanz in den staunenden Augen. Eine intakte Welt wird dargestellt. Sonntägliche Harmonie verdrängt die Last des Alltags. Das Kinderfestspiel *Kinderleben im Winter* von Oskar Wermann (Abb.3) illustriert eine solche behütete Kinderwelt, in der Spiel, Vergnügen und das Fest im Zentrum zu stehen scheinen. Indem das Drinnen und das Draußen harmonisch aufeinander bezogen sind, entwirft die Illustration auch das Bild einer

widerspruchsfreien Integration bürgerlicher Privatheit in soziales und öffentliches Leben. Die Kinder werden mit Bezug auf ihre Eltern dargestellt, der sichere Platz in der Familie als Bezugspunkt dieser Kinderwelt definiert. Ausgeblendet bleibt indes, dass das Kinderleben in anderen, weniger behüteten sozialen Verhältnissen voller Strapazen und Gefährdungen ist.



Abb 4

So ist auch das „Märchenspiel“ *Peterchens Mondfahrt* (UA 1912, Leipzig) von Gerdt von Bassewitz mit der Musik Clemens Schmalstich (zur revidierten Berliner Fassung von 1913) von nichts anderes als eine Reise in die behütete Idylle der bürgerlichen Kinderstube. (Abb. 4) Das dramaturgische Modell einer Traum-Abenteuer-Reise beginnt und endet dort. Die phantastische Traumreise von Peter und Anneliese führt durch Sternenwiese und Milchstraße zum Mond und bietet in den Begegnungen mit dem Sandmännchen, den personifizierten Naturerscheinungen, allegorischen Figuren und Himmelsfeen ausgiebig Gelegenheit, das Wohlverhalten der Kinder und die Erziehungskonventionen der Wilhelminischen Gesellschaft zu demonstrieren. Kindertümelnde Verniedlichung

und wirklichkeitsferne Idyllisierung charakterisieren die einzelnen Szenen. Besonders widerspruchsvoll tritt diese Tendenz beim Besuch der Weihnachtswiese hervor. Die staunenden Kinder finden sich in einem geradezu exotischen Garten wieder, in dem die kleinen Soldaten und die Puppenmütter wie Pflanzen aus den Beeten sprießen und auf Sträuchern wachsen. In einen paradiesischen Naturzustand wird versetzt, was in der zeitgenössischen Spielzeugindustrie in Thüringen und im Riesengebirge durch Kinderarbeit hergestellt wird. Nicht nur die ideologische Tendenz in der Darstellung des Kinderlebens wird hier sichtbar, schärfer noch enthüllt sich die einseitige Wahrnehmung der sozialen Verhältnisse. Bürgerliche Kindheit ist ganz selbstverständlich vorausgesetzt, wenn es um Kindheit in diesem und in anderen Theaterstücken geht. Die Abenteuerreise hat als Garantie und Voraussetzung ihrer Unschädlichkeit das vor allen Unbilden geschützte Kinderzimmer. In der Rückkehr in dieses Kinderzimmer liegt auch die dramaturgische Umsetzung der pädagogischen Intention.

Weihnachten und die überirdischen Tröstungen

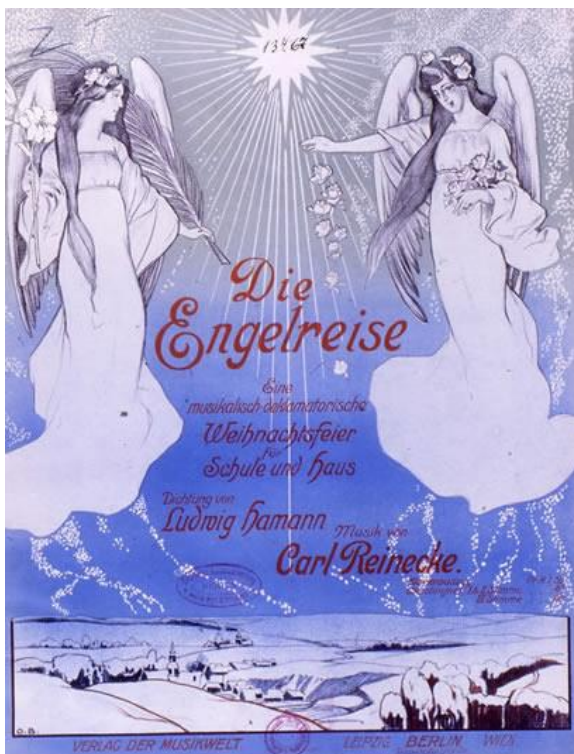


Abb. 5

Kinder aus einer anderen als der bürgerlichen Schicht haben kaum Platz in dieser Kinderwelt. Der Kontrast arm-reich, wenn er überhaupt auftaucht, erscheint aus dem Blickwinkel der Tröstungen der Religion, wie bei Carl Reineckes musikalisch-deklamatorischer Weihnachtsfeier für Schule und Haus „*Die Engelreise*“ (entstanden zwischen 1904 und 1908, Abb. 5).

Geduld, Genügsamkeit, Nächstenliebe sind die Botschaften solcher Sitten-Bilder. In der Gestalt eines Schutzengels wirkt der himmlische Vater in die irdische Not von Kindern hinein. Auch Hänsel und Gretel in Humperdincks gleichnamiger Märchenoper (1893) können sich im „Abendsegen“ auf die von Engeln beschirmte Welt verlassen (Abb.6). Am Ende der Oper mündet der Jubel über die „als großen Lebkuchen aus den Trümmern des Zauberofens“ gezogene Hexe, in den die „armen Sünderchen“ und ihre Eltern ausbrechen, in die Gewissheit, dass dann, „wenn die Not auf's Höchste steigt, Gott der Herr sich gnädig zu uns neigt!“ (Engelbert Humperdinck: Hänsel und Gretel. KLA. Mainz 1895, S. 176, 175 und 177)

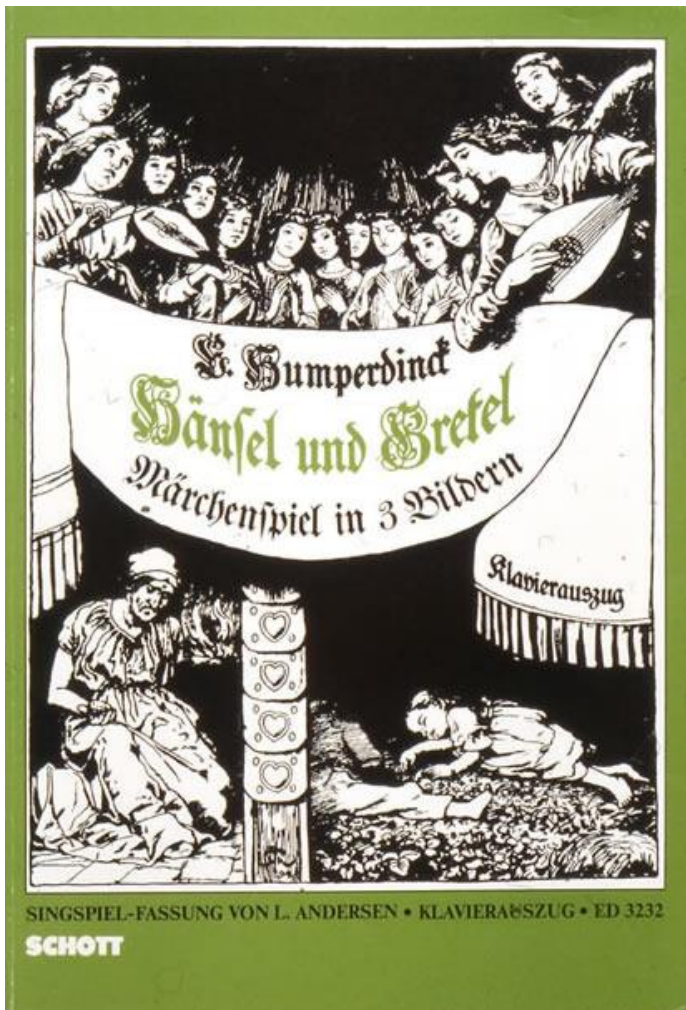


Abb. 6

Insbesondere dort, wo zusätzlich das Weihnachtsfest ins Spiel kommt, verstärkt sich diese Tendenz, die irdische Not durch eine überirdisch tröstende Apotheose zu verklären. Als Prototyp dieses Genres präsentiert sich das „musikalische Märchen in einem Akt“ von 1897 *Das Streichholzmädel* (nach dem Andersen-Märchen), das von dem dänischen Komponisten August Enna stammt. Es versammelt die einschlägigen dramaturgischen Grundmuster:

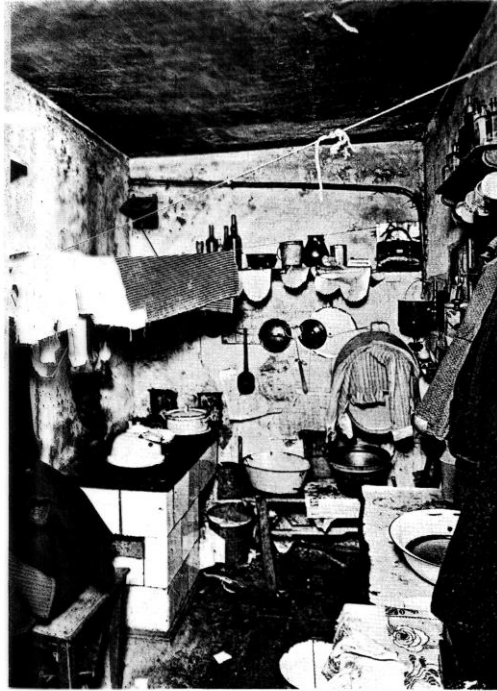
Marie, ein Waisenkind, ärmlich gekleidet mit unbedecktem Haupt und langen hellblonden Locken, steht schutzlos und frierend am Weihnachtsabend auf der Straße. Niemand kauft ihre Streichhölzer. Kein Trost wird ihr zuteil, nichts spendet Wärme, auch nicht die Flämmchen der Streichhölzer, die sie Stück für

Stück abbrennt. Als Traumbild erscheint dem Kind eine üppige und behagliche Bürgerstube, in der sich eine Familie um den Weihnachtsbaum versammelt hat und die Geburt des Christkinds feiert. Diese Situation wird in der Bühnenanweisung so beschrieben wird, wie wir sie von Familienfotos aus der Jahrhundertwende um 1900 kennen:

„Man sieht ein vornehm ausgestattetes, gemüthliches Wohnzimmer. Vor einem grossen Kamin, in welchem das Feuer lustig flackert, sitzt eine junge Frau, welche ein kleines Mädchen auf dem Schoße hat. Neben ihr liegt auf einem grossen Bärenfell ein kleiner Junge und sieht sich ein Bilderbuch an, im Zimmer selbst gedämpftes Licht, nur das Kaminfeuer leuchtet hell.“ (August Enna: Das Streichholzmädel. KLA. Leipzig 1900. S. 26)

Vom Himmel herabsteigende Engel spenden Trost und die Erscheinung der Mutter verspricht ein erlösendes Glück in einem jenseitigen Paradies, das dem erfrierenden Kind als Schlusschor süß erklingt.

Dem pädagogischen Grundgestus der Zeit entsprechend erscheint Kindheit im Zustand von Reinheit und Naivität. Einer solchen durchgängigen Idealisierung der Kindheit bietet die Märchenszenerie auch dort noch den unverfänglichen, aus der Wirklichkeit herausgelösten „sozialen“ Ort, wo die Wirklichkeit ganz andere Schauplätze des Kinderlebens kennt. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker (der späteren AOK) dokumentiert und veröffentlicht zwischen 1901 und 1920 Photographien und Fakten zum damaligen Berliner Wohnungselend (Gesine Asmus [Hg.]: Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901 - 1920. Reinbek 1982). Aus der Sammlung von 175 Photographien greife ich zwei Bilder heraus: eine fensterlose Küche aus einer Kellerwohnung von 1912 (S. 145, Abb. 7) sowie die zur selben Wohnung gehörende Wohnstube, in der die Eltern und sieben Kinder nachts schlafen und tagsüber Konfektion arbeiten. (S. 144, Abb.8)



1912 * ←

Abb. 7



Abb. 8

Ich zitiere diese Wirklichkeit sozusagen am Rande meiner Argumentation, dennoch in dem Bewusstsein, dass die Geschichte des Musiktheaters für Kinder nicht im luftleeren Raum angesiedelt ist. Will man den Spielraum der Gattung bestimmen, sind Elemente solch krasser Widersprüchlichkeit nicht zu ignorieren. Die Märchenszenerie mit Waldidylle und Kinderballett, die das Titelblatt des 1926 in der erklärten Nachfolge von Carl August Görner entstandene „Märchenspiel“ (Abb. 9) *Schneewittchen und die sieben Zwerge* von Walter Angermeyer schmückt, verliert auf diesem Hintergrund vieles von der im Bild behaupteten Unschuld.

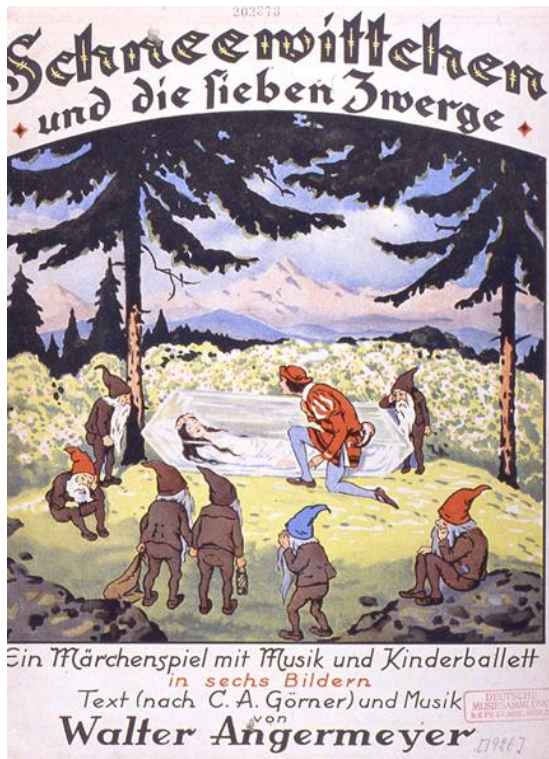


Abb. 9

Selbst die expressionistischen Farbkontraste und stilistischen Akzente in der Darstellung der aufmarschierenden Märchen- und Kinderfiguren im Titelblatt von Gunther Boydes Weihnachtsmärchen *Försters Friedel oder Das verwunschene Weihnachtsfest* (Abb. 10) aus der Mitte der 1920er Jahre erschöpfen sich vordergründig in ihrer plakativen Wirkung. Der Verzicht auf räumliche Gestaltung in diesem Blatt unterstreicht den Verzicht auf historisch-gesellschaftliche Konkretheit. Das Inventar der Märchenfiguren präsentiert sich als Katalog von zeitlosen Versatzstücken.



Abb. 10

Es fällt auf, wie eng begrenzt die Auswahl der Stoffe ist. Im Grunde ist diese Begrenztheit auch heute noch in weiten Teilen für das Erscheinungsbild des Musiktheaters für Kinder charakteristisch.

Lehrstück und Schuloper

Bertolt Brecht hat mit Blick auf die von ihm so bezeichnete „kulinarische Oper“ diese Diskussion Ende der 1920er Jahre auf seine Weise und mit seinen Mitteln dezidiert geführt und mit Kurt Weill zeittypisch progressive Formen des Lehrstücks und der Schuloper entwickelt und dagegengesetzt. Zum Tragen kamen dabei jene Impulse, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts das musikalische Theater für junges Publikum bereits durch die Jugendbewegung, die Reformpädagogik und die Laienspielbewegung erhalten hatte. Musikalisches Handeln in der Gemeinschaft und die Förderung schöpferischer Kräfte bei Kindern stehen beim szenisch-musikalischen Spiel im Mittelpunkt und dokumentieren die musikpädagogische Traditionslinie der Kinderoper. Mit der Schuloper *Der Jasager* (1930) von Kurt Weill auf der Grundlage von Bertolt Brechts Lehrstück werden diese Tendenzen aufgenommen, zugleich politisch

geschärft und vor allem zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik geführt.

Weill distanziert sich ausdrücklich von einer Tendenz, die die bloß musikpädagogisch motivierte Gebrauchsfunktion des Musizierens für Sing- und Musizierkreise intendiert. Er lehnt es ab, „den Schwierigkeitsgrad der Musik bei einer Schulooper zu weit [herabzusetzen]“ und eine „besonders ‚kindliche‘, leicht nachsingbare Musik“ zu schreiben:

“Die Musik einer Schulooper muß unbedingt auf ein sorgfältiges, sogar langwieriges Studium berechnet sein. Denn gerade im Studium besteht der praktische Wert einer Schulooper, und die Aufführung eines solchen Werkes ist weit weniger wichtig als die Schulung, die für die Aufführenden damit verbunden ist. Diese Schulung ist zunächst eine rein musikalische. Sie soll aber mindestens ebenso sehr eine geistige sein.” (K. W. Über meine Schulooper *Der Jasager* (1930); zit. n. Jürgen Schebera: Kurt Weill. *Leben und Werk*. Frankfurt/M 1984, S. 299)

Es ist gewiss der pädagogische Vorzug der Weillschen Schulooper, es den Kindern nicht leicht zu machen, keine „kindliche“ Musik zu komponieren, mehr noch aber ist es der künstlerische Anspruch, den Kindern Neue Musik, d. h. zeitgenössische Musik, „zuzumuten“. Das Stichwort von der Gebrauchsfunktion erhält hier einen neuen, einen positiven Sinn. Die Schulooper um 1930 zeichnet sich durch die Zielsetzung aus, Kinder und Jugendliche zur zeitgenössischen Musik hinzuführen und sie damit an aktuellen Entwicklungen des Musiklebens aktiv teilhaben zu lassen. Im Musiktheater können Kinder Formen und Ausdrucksmittel Neuer Musik an sich selber ganzheitlich erfahren, akzeptieren und als relevant für ihr künftiges Leben erkennen. So haben neben Weill Komponisten wie Paul Hindemith (*Wir bauen eine Stadt*, 1930), Wolfgang Fortner (*Cress ertrinkt*, 1930) oder Paul Dessau (*Das Eisenbahnspiel*, 1932) zwar – vordergründig betrachtet – Gebrauchsmusik geschrieben, aber es sind zugleich herausragende Beispiele dafür, wie zeitgenössische Musik im positiven Sinne von den jugendlichen Akteuren in „Gebrauch“ genommen werden kann. Eine Synthese von Kunst und Pädagogik, wie sie in der Geschichte der Kinderoper nur sehr selten zu beobachten ist!



Abb. 11

Auch thematisch-inhaltlich ist Neues zu konstatieren. Das Motiv der „Großstadt“, in der expressionistischen Literatur zentrales Thema, findet Eingang im Zuge der Neuen Sachlichkeit in die Kinderliteratur im allgemeinen – exponiertes Beispiel ist Erich Kästners Kinderroman *Emil und die Detektive* (1929) – wie auch in die Schuloper. So begegnet uns auf dem Titelblatt wie auch in den Innenillustrationen von Paul Hindemiths *Wir bauen eine Stadt* die charakteristische Szenerie einer Großstadt (Abb. 11). Die Illustrationen von Rudolf W. Heinisch fallen auf durch ihre am Film der 1920er Jahre geschulten stilistische Konsequenz.

1933

Jäh werden diese Entwicklungen, die sich thematisch auch der konkreten, alltäglichen sozialen Wirklichkeit öffnen, durch die alle Entwicklungen abbrechende und rückwärtsgewandte Zäsur von 1933 wieder gestoppt.

Progressive Entwicklungen werden gekappt, die Künstler der Avantgarde ins Exil gejagt. Die politischen Ziele, die sozial engagierten Lernformen, der geringe szenische Aufwand der von Laien aufführbaren Schulopern und Lehrstücke waren den Nationalsozialisten missliebig. Sie machen sich zwar einzelne Formelemente (z.B. das chorische Sprechen und Spielen) für ihre Erziehungsabsichten zunutze, verbieten aber Spielformen, die dem Brechtschen Lehrstückkonzept folgen oder an die kommunistischen Inhalte der Arbeiterbewegung anknüpfen.



Abb. 12

Betrachtet man ein Titelblatt wie das zum Schelmenspiel *Reineke Fuchs* von Hans Albert Mattausch und Ernst Heinrich Bethge aus dem Jahre 1934 (Abb. 12), so

sind es nicht etwa aus dem Rahmen fallende, spektakuläre Veränderungen in der Bildgestaltung, die den Blick gefangen halten. Die nationalsozialistische Besetzung des Bildes geschieht hier vielmehr leise und unauffällig durch Anverwandlung vorhandener Strukturen und Inhalte an das neue Programm. Die Darstellung des jubelnden Jungvolks, das sich 1934 um den listigen Schelm Reineke Fuchs schar, reklamiert unverkennbar im Outfit der Jugendlichen die spezifische Zeitgenossenschaft. Auch die Teilnahme an der Huldigung für den fuchsischen Führer wird für den außenstehenden Beobachter *zwingend* – im doppelten Wortsinn – durch das Schattenspiel der Lichtregie, die die huldigende Gruppe durch Beschattung der Rückenfiguren in das Off des Bildes verlängert und somit die Position des Betrachters in die Menge der Jubelnden eingliedert.

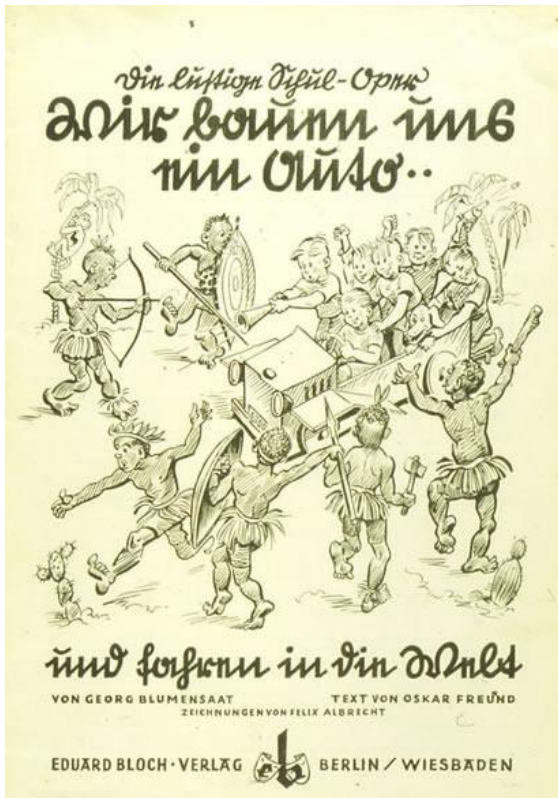


Abb. 13

Unübersehbar tritt dann der rassistische Akzent im Titelblatt zur „Lustigen Schulooper“ von Georg Blumensaat (Abb. 13) *Wir bauen uns ein Auto und fahren in die Welt* (Berlin/Wiesbaden 1932) hervor, illustriert von Felix Albrecht, einem ebenso wie Blumensaat aktiven Nazi und Mitglied der Reichsschriftumskammer.

Hier wird unverblümt die aufstrebende „Herrenrasse“ gezeigt, wie sie mit imperialem Gestus durch die Welt der sogenannten primitiven Völker tourt und den „wilden Neger[n]“ (S. 7) in Afrika die Stärke der „weiße[n] Krieger“ (S. 16) demonstriert. Mit Lagerfeuer-Romantik (S. 9) wird Stimmung erzeugt und in einer „Moritat“ (S. 10) ein „Negerjüngling“ besungen, der „mit ’nem langen Spieße“ erfolglos auf Krokodilsjagd geht und dabei selbst als „gute[r], fette[r] Bissen“ im Maul des Krokodils landet: „Ach du armer, armer Neger mit der Jagd ist’s jetzt vorbei.“ (S. 11). So wird auch der anschließende „Ueberfall der Neger“ (S. 2) mit großsprecherischer Rhetorik und technischer Überlegenheit von Auto („Motorbrummen“) und „Donnerrohr“ (S. 16) abgewehrt. Und am Schluss wird dann der unterlegene Häuptling mit den bei Eroberungen üblichen „Gastgeschenk[en]“ – „Spiegelglas“ („für Deine rabenschwarzen Weiber“), „Tintenfass“, „Autobrille“ und einem „weiße[n] Taschentuch“ – versehen. (S. 18) Eine solche Fortsetzung der Schuloper jedenfalls haben sich Brecht und Weill nicht vorgestellt.

Nach 1945

Die Situation des Kindermusiktheaters nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist gekennzeichnet durch Neuanfang und Rückbesinnung, aber auch durch kaum gebrochene Kontinuität aus den 1930er und 1940er Jahren.

In der Bundesrepublik greifen Komponisten wie Cesar Bresgen und Eberhard Werdin thematisch vor allem wieder Märchenstoffe, musikalisch überwiegend Spielmusik auf der Grundlage des Orffschen Schulwerks auf.

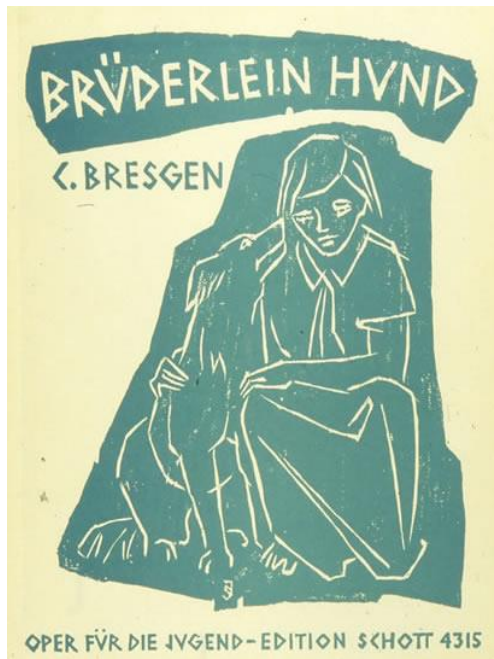


Abb. 14

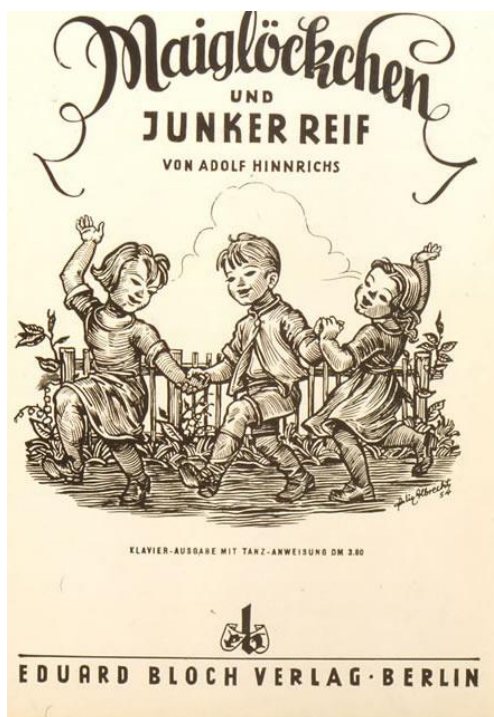


Abb. 15

Zwei Titelblätter aus den 1950er Jahren verdeutlichen die Ambivalenz der Nachkriegssituation. Das Titelblatt zu Bresgens Jugendoper *Brüderlein Hund*

von 1953 (Abb. 14), musikalisch und textlich kein Neuanfang, knüpft an die Holzschnitttechnik von im Dritten Reich verfeimten Künstlern wie Käthe Kollwitz und Ernst Barlach an. Das 1954 neu aufgelegte Tanzspiel *Maiglöckchen und Junker Reif* von Adolf Hinrich aus dem Jahr 1925 belegt dagegen mit der Titelblattgestaltung durch Felix Albrecht (Abb. 15), denselben Illustrator, der das Titelblatt zu Blumensaats Scholoper von 1932 (s. Abb. 13) gestaltet hat, das ungebrochene Fortwirken eines braunen Zeitgeists. Auch die idyllisierende Kinderdarstellung ist geprägt durch eine eklatante Rückwärtsgewandtheit und Wirklichkeitsferne der Darstellung.

Derjenige, der dieses „Fortwirken“ und gar eine solche Wiederbelebung nachdrücklich und unermüdlich gegeißelt hat, Bertolt Brecht, spielt in der Nachkriegsgeschichte des Musiktheaters für Kinder in der Bundesrepublik keine Rolle.

Die durch die NS-Zeit lange unterdrückte Wahrnehmung von Entwicklungen im Ausland erlaubt allerdings nunmehr eine Auseinandersetzung mit neuen Stoffen und Formen. Insbesondere seit den 1960er Jahren werden Beispiele von zeitgenössischen angelsächsischen Komponisten wie Benjamin Britten (*Let's make an Opera*, UA 1949 in England, 1967) Giancarlo Menotti (*Help Help, The Globolinks*, 1969) oder später dann Peter Maxwell Davies (*Cinderella*, 1980) aufgegriffen. Neu für die Entwicklung in Deutschland ist dabei insbesondere, dass es sich um renommierte Komponisten der zeitgenössischen Avantgarde handelt, die sich mit Ernsthaftigkeit der Oper für Kinder widmen. Neu ist dies auch deshalb, weil diese Komponisten im Gegensatz zu ihren deutschen Kollegen keine Scheu vor einem in Deutschland künstlerisch damals wie heute häufig als obsolet hingestellten Genre haben. So entstanden aber erste Impulse, auch Neue Musik für Kinder und Jugendliche zugänglich zu machen.

Kinderoper in der DDR

Anders als in der BRD gab es in der DDR nach dem 2. Weltkrieg wieder Kindermusiktheaterstücke in bewusster Nachfolge Brechts. Kurt Schwaen,

dessen „Lehrstück mit Musik“ *Die Horatier und die Kuriatier* 1955 noch in Zusammenarbeit mit Brecht entstanden ist, schrieb zahlreiche Werke für das Kindermusiktheater, die zum Teil sogar in die Lehrpläne der Schulen in der DDR eingegangen sind, wie *König Midas* (1958) mit dem Text von Günter Kunert, oder Opern für Kinder, die zum Repertoire der DDR-Theater gehörten (*Pinocchios Abenteuer* 1969; *Alle helfen Häppi*, 1971). Die politische Symbolik des antiken Stoffes vom machthungrigen, geldgierigen und „blinden“ König Midas erhält durch das Titelblatt – es stammt von Günter Kunert selbst (Abb. 16) – in dem Augenblick irritierende, über den Textbezug hinausreichende aktuelle Brisanz, als Kunert wenige Jahre nach Erscheinen des Notenheftes die DDR verlässt. Ein vermeintlich harmloser Buchdeckel stört die Machthaber, ein unverfänglicher, ohne Illustration, ersetzt unverzüglich das missliebig gewordene Kunert-Blatt. Das Kindermusiktheater – wiederum exemplarisch und zeittypisch – entgeht auch hier nicht der wachsamen Aufmerksamkeit der Machthaber. Der pädagogische Gebrauchswert ist eben untrennbar gekoppelt an seinen politischen.

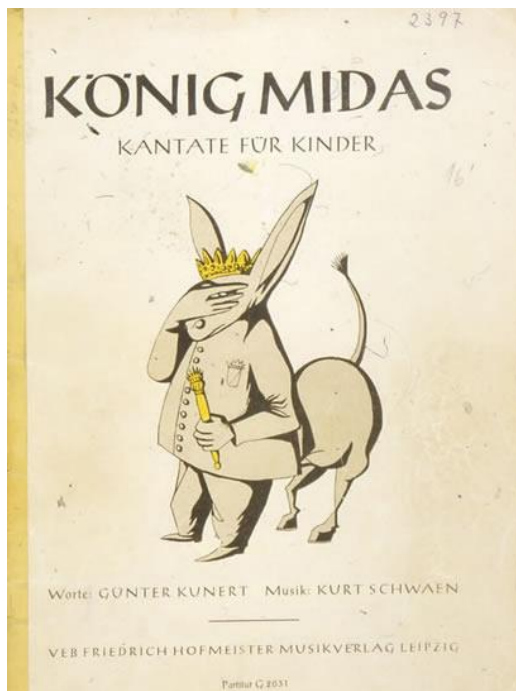


Abb. 16

Die Kinderoper in der DDR ist geprägt von der engen Verbindung von Kunstanspruch und gesellschaftlichem Auftrag. Grundsätzlich den Zielen einer sozialistischen Gesellschaft verpflichtet, entwickelte sich eine breite Themenvielfalt und ein umfangreiches Spektrum an Formen. Entscheidend war die Ernsthaftigkeit, mit der diese Gattung gepflegt wurde und einen festen Platz im kulturellen Leben erhielt. Dazu beigetragen hat auch nicht unwesentlich die Einrichtung selbständiger professioneller Kinder- und Jugendtheater mit eigenem Spielplan und eigenem Ensemble. Gerade dadurch wurde auch das Musiktheater für Kinder und Jugendliche aus dem Schattendasein eines Anhängsels der Stadttheater – so wie es bis heute noch in Deutschland überwiegend zu beobachten ist – befreit. Die damit verbundene Förderung und Aufwertung erlaubte Experimente in verschiedene Richtungen. Von der Weiterentwicklung der Schuloper bei Schwaen mit der für sein Werk charakteristischen konzentrierten Dramaturgie und Musiksprache bis zur Einbeziehung von Musical-Elementen (Joachim-Dietrich Link) reicht das Spektrum. Komponisten wie Siegfried Tiefensee (*Katz und Kätzchen*, 1960; *Adrian und das rote Auto*, 1966), Joachim Werzlau (*Meister Röckle*, 1976), Georg Katzer (*Das Land Bum-Bum*, 1978) oder Ruth Zechlin (*Reineke Fuchs*, 1967) bearbeiten Themen aus der Welt der Kinder, Märchenstoffe, Fabeln und Alltagsgeschichten. Daneben stehen aber auch als Themen die Abrechnung mit dem kapitalistischen System und die Entfaltung einer sozialistischen Gesellschaftsutopie.

Aktuelle Tendenzen

Auch wenn die Spielpläne der westdeutschen Opernhäuser es nicht widerspiegeln, so gibt es doch seit Ende der 1970er Jahre auch in der BRD eine durchaus wahrnehmbare und gewichtige Tradition repertoirefähiger Werke für Kinder. Hans Werner Henzes *Pollicino* erschien 1980 als Auftakt zu einem neuen Abschnitt in der Geschichte der Kinderoper. Aber selbst das Ansehen Henzes als zeitgenössischer Komponist konnte das Genre nicht dauerhaft in die Spielpläne bringen, zumal auch Henze keinen weiteren Versuch unternahm.

Eine Akzeptanz von Theater und Musik für Kinder war in den Opernhäusern allenfalls punktuell erreichbar und ist auch heute nicht überall und selbstverständlich gegeben. Dabei gab es bereits im zeitlichen Umkreis von Henzes Pollicino durchaus weitere ernsthafte und überzeugende Arbeiten zur Kinderoper, z. B. von Jens Peter Ostendorf (*Alice im Wunderland*, 1977), Violeta Dinescu (*Der 35. Mai*, 1986) und vor allem von Wilfried Hiller, der mit seinen zahlreichen Werken der Gattung bis heute wohl am längsten und treuesten verbunden ist. Wie wenig ein anspruchsvolles Musiktheater für Kinder sich von den pädagogischen Erwartungen beeinflussen lassen muss und unbeirrt hohe textliche und kompositorische Qualität zum Maßstab machen kann, zeigen die inzwischen insgesamt zwölf Werke für das Kindermusiktheater, die Hiller überwiegend mit Michael Ende als Librettisten (bis zu dessen Tod 1995) und in jüngerer Zeit auch mit Herbert Asmodi und Rudolf Herfurtner komponiert hat.

Hillers Werke sind in ihrer thematischen Breite und formalen Vielfalt beinahe so etwas wie ein Gattungskatalog des professionellen Musiktheaters für Kinder (und Jugendliche), dessen Spannweite von der musikalischen Fabel mit Erzähler (vor allem nach Texten von Michael Ende, aber auch nach Janosch und Wilhelm Busch), dem Singspiel (*Das Traumfresserchen*, Text: Michael Ende, 1991), der „Taschenoper“ (*Die Geschichte von dem kleinen blauen Bergsee und dem alten Adler*, Text: Herbert Asmodi, 1996) bis zur Oper mit mehr oder weniger ausgeprägten Musical-Elementen (*Peter Pan*, Text: Erich Kästner nach J. M. Barrie, 1997 und *Pinocchio*, Text: Rudolf Herfurtner, 2002) reicht.

Am Beispiel der Taschenoper *Waldkinder* (1998), die Hiller ebenfalls mit Rudolf Herfurtner erarbeitet hat, kommen zwei Entwicklungslinien zusammen, die für die gegenwärtige Situation des Musiktheaters für Kinder von nicht geringer Bedeutung sind. Der avancierte Komponist und renommierte Vertreter eines künstlerisch hochentwickelten Musiktheaters für Kinder verbindet sich mit dem gleichermaßen renommierten Autor von Kinder- und Jugendliteratur, der insbesondere auch durch erfolgreiche Theaterstücke hervorgetreten ist.

Bezeichnend ist, dass das Sprechtheaterstück *Die Waldkinder* zunächst 1996 mit dem angesehenen Deutschen Kindertheaterpreis ausgezeichnet worden ist, ehe es zum Libretto umgearbeitet wurde. Hervorzuheben ist dieses Faktum deshalb, weil damit eine noch immer nicht ausreichend gewürdigte Traditionslinie der jüngeren Theatergeschichte ins Bewusstsein gehoben wird, die auch für die Ortsbestimmung des Musiktheaters für Kinder von Relevanz ist. Seit dem Ende der 1960er Jahre nämlich nimmt das Sprechtheater für Kinder einen beachtlichen künstlerischen Aufschwung. Das professionelle Kinder- und Jugendtheater ist in diesen Jahren zum Autoren-Theater geworden. Es greift Impulse aus den europäischen Nachbarländern auf, mit der Konsequenz, dass die Texte dramaturgisch und thematisch anspruchsvoll werden, den Nimbus des Kindertümelnden verlieren und gerade auch in der engagierten Szene der freien Theater ein ernstzunehmender Bestandteil des Gegenwartstheaters sind. Zu den experimentellen Elementen des jüngeren Kindertheaters gehört auch an entscheidender Stelle die Musik. Sie hat den Status als illustrierendes Beiwerk vielfach überwunden und erscheint in exponierten Inszenierungen selbst als thematisches und formales Zentrum der Aufführung, zum Beispiel bei Gotthart Kuppel (*Schumanns Kinderszenen*, 1987), Ad de Bont und Guus Ponsioen (*Die Ballade von Garuma*, 1988/89) oder Peter Rinderknecht und Simon Hostettler (*Sofie oder Was das Leben zu bieten hat*, 1995).

Auch Brechts Ästhetik des epischen Theaters wurde anders als in der Kinderoper durchaus im Kindertheater der BRD rezipiert und weiterentwickelt. Schon die ersten Stücke des seit 1969 bestehenden und von Volker Ludwig geleiteten Berliner Grips-Theaters haben sich über die gegenwartsbezogenen Themen hinaus auch in Dramaturgie und Aufführungsstil an Brechts Verfremdungstheorie und Songästhetik orientiert. Hier sind innovative Entwicklungen zu registrieren, die für die Kinderoper noch manche Anregungen bereithalten.

Ausblick

Als ernsthafte Beiträge zur Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters wollte die Öffentlichkeit – von den Theatermachern bis zum Publikum – diese genannten Werke nicht oder nur bedingt annehmen. Wenn in jüngster Zeit an den Opernhäusern in Köln, Stuttgart und Wien selbständige und mit eigenem Spielbetrieb ausgestattete Theaterhäuser für die Kinderoper entstanden sind, ist dies zwar ermutigend, aber nicht ausreichend. Die vorhandenen Werke sind durchaus geeignet, auch als Kronzeugen eines lebendigen und anspruchsvollen, gegenwartsnahen Musiktheaters aufzutreten. Wenn Hans Werner Henze, wie er sagt, „Klänge unserer Zeit“ in die Partitur des *Pollicino* geschrieben hat, die die Kinder „musizierend und singend“ als „natürliche Tatsache akzeptieren, als einen Teil unserer Realität“ kennenlernen (H.W. Henze: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955 – 1984. München 1984, S. 350), dann formuliert er wie schon Kurt Weill stellvertretend den programmatischen Anspruch, dass Musiktheater für Kinder ernst zu nehmen zunächst und vor allem heißt, es als Gegenwartskunst zu akzeptieren. Nicht dem platten Realismus einer Alltagsabbildung ist damit das Wort geredet, nicht das vordergründige Betroffenheitsstück gemeint. Den blanken Inhalt auf die Bühne bringen zu wollen, wäre nicht ausreichend. Der besondere Zugriff auf den Stoff, dessen formale Gestaltung, ermöglicht erst dem Musiktheater für Kinder heute eine ebenso spannende und innovative Werkstruktur wie dies für das Neue Musiktheater der Erwachsenenbühne gilt. Dann sind auch allzu schnelle Rückgriffe auf alte Traditionen und ihre vermeintliche Harmlosigkeit entbehrlich.

Dass es ein breit gefächertes Repertoire für ein Neues Musiktheater für Kinder gibt, ist kein besonders verwahrtes Geheimnis und ließe sich unschwer am Bestand des Archivs der an der Universität Münster seit rund fünfzehn Jahren angesiedelten Forschungsstelle „Theater und Musik für Kinder“ (Arbeitsstelle Theaterpädagogik) ablesen. (Das Archiv ist mittlerweile an die Universität Wuppertal, Abteilung Musikpädagogik abgewandert. Anm. der Red.)

Eine Dramaturgie der kleinen musikalischen Formen, der nicht action-betonten, langsamen Erzählweise; eine sparsame Orchestrierung; das Spiel mit überliefertem Material durch Parodie und Ironie; die Sorgfalt der sprachlichen Gestaltung einer erzählten Geschichte, ihre funktionsgerechte Ausdeutung und Umsetzung durch eine Musik, die sich in verschiedenen Traditionen zuhause sieht und auch nicht vor Elementen des Musicals zurückscheuen muss, kabarettistische und komische, illusionsbrechende Verfremdungen festgezurter Geschichtsbilder und denkmalgeschützter Ikonen der Kinderbühne – solche und andere Merkmale sind zu beobachten, wirft man einen Blick auf die aktuelle Szene. Eine sehr lebendige Szene, die Spielräume eröffnet für Neues Musiktheater für Kinder, für Neue Musik, für eine Ästhetik des Theaters für Kinder, die – so könnte ich mir vorstellen – vielleicht auch den vordergründigen pädagogischen Gebrauchszusammenhang deutlicher als in der Vergangenheit hinter sich lässt.

Zitiervorschlag:

Reiß, Gunter: Die Kinderoper. Geschichte und Repertoire einer widersprüchlichen Gattung. In: Schmid-Reiter, Isolde (Hrsg.): *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*, Regensburg: ConBrio, 2004, S. 18-56. Wiederveröffentlicht in: *Klangakt*, Bd. 1, Nr. 2, 2023, doi: <https://doi.org/10.5282/klangakt/9>