

Komponieren

(Bd. 3, Nr. 1)

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

Die Postpubertät eines Genres. Einige Überlegungen zum *Mannheimer Manifest* und damit zu Spezifik, Entwicklung und Reflexion eines zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche.

Autor: Sebastian Hanusa

Lektorat: Nicole Steiner

Abstract

Starting from a critical reading of the Mannheim Manifesto on music theatre for children, published sixteen years ago, this essay describes contemporary music theatre for young audiences as a genre in its “post-puberty” – one that has evolved in multiple directions since 2009 yet continues to search for musical languages adequate to its specific artistic demands. Adopting a semiotic perspective, it asks how meaning and impact emerge from the interplay of sign systems, and how the often fragile balance between complexity, accessibility, and artistic quality can be achieved in this context.

Zitiervorschlag:

Hanusa, Sebastian: Die Postpubertät eines Genres. Einige Überlegungen zum Mannheimer Manifest und damit zu Spezifik, Entwicklung und Reflexion eines zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche. In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/93

Die Postpubertät eines Genres

Einige Überlegungen zum *Mannheimer Manifest*¹ und damit zu Spezifik, Entwicklung und Reflexion eines zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche

Sebastian Hanusa

Mit 16 wird man weder volljährig noch feiert man einen runden Geburtstag. Vielmehr steckt man als junger Mensch noch mehr oder weniger tief in den wilden Zeiten der Pubertät – oder zumindest in deren Nachwehen – und hat mit der grundlegenden Neuorganisation von Hormonspiegel, Körpererfahrung und Selbstbild zu tun. Man macht sich Gedanken über seine Sexualität, über das „erste Mal“, über Gender und Identität und durchlebt in den allermeisten Fällen emotional überaus bewegte Zeiten. In der Mehrzahl der deutschen Bundesländer darf man auf kommunaler Ebene wählen, in einigen sogar auf Landesebene und zudem bei der Europawahl. In verschiedenen religiösen Traditionen ist man durch Übergangsriten in den Kreis der mündigen, erwachsenen Mitglieder der Gemeinschaft aufgenommen. Bier und Wein dürfen legal konsumiert werden. Und in die Oper geht man mit der Schule in Stücke für Erwachsene und wird auch hier als potenziell vollgültiges Mitglied der „Gemeinde“ angesehen – was natürlich nicht heißt, dass es auch großartige Beispiele von Musiktheater spezifisch für und mit jungen Menschen in genau jenem Alter gibt.

Vor 16 Jahren wurde im Nachgang des vom Nationaltheater Mannheim gemeinsam mit der ASSITEJ Deutschland e.V. veranstalteten Symposions „Welches Musiktheater brauchen Kinder?“ im Stile eines Abschlusskommuniqués das *Mannheimer Manifest* veröffentlicht. Dessen Bedeutung für die seither zu beobachtende Entwicklung eines Musiktheaters, das sich spezifisch an junge Menschen richtet, ist unbestritten. Und zugleich stellt sich, wie bei jeder künstlerischen Manifestation, bei jeder als wirkmächtig wahrgenommenen ästhetisch-programmatischen Deklaration (die zudem konkret auf Arbeits- und Produktionsbedingungen des Genres Bezug nimmt) die Frage nach Huhn und Ei:

¹ Gronemeyer, Andrea und Kehr, Klaus-Peter, Junge Oper Mannheim/Taube, Gerd, Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland/Schneider, Wolfgang, ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V. (Hrsg.): *Mannheimer Manifest*, Mannheim: online Publikation, 2009. Wiederveröffentlicht in: Klangakt, Bd. 1, Nr. 1, 2023, DOI: 10.5282/klangakt/1

Die Postpubertät eines Genres

Haben Kongress und Manifest längst überfällige Entwicklungstendenzen aufgegriffen und artikuliert? Oder haben sie diese aktiv initiiert und angestoßen? Letztlich beantworten lässt sich diese Frage nicht. Festzuhalten ist aber, dass das Manifest eine Zeitmarke ist, von der aus es sich lohnt zu beobachten, was sich seither bewegt hat und wie sich das Genre, äußerst lebhaft und in vielen Bereichen im positiven Sinne, entwickelt hat.

Diese Entwicklung insgesamt, zwischen Rückschau, Bestandsaufnahme und Ausblick zu reflektieren, soll indes nicht Gegenstand dieses Beitrags sein. Vielmehr soll es hier, mehr anhand verstreuter Überlegungen als mit dem Anspruch einer umfassenden Darstellung, um Überlegungen zu Fragen der musikalischen Sprache und der untrennbar hiermit verbundenen musiktheatralen Konzeption im Kinder- und Jugendmusiktheater der letzten Jahre gehen. Der Text versteht sich als Versuch eines Impulses, mit dem bestenfalls ein Diskurs angestoßen werden kann – ein Diskurs, der noch zu führen ist, so er nicht der Aufmerksamkeit des Autors entgangen ist. Oder, um Anspruch und Erwartungen noch ein wenig weiter zu dämpfen und das Brötchen kleiner zu backen, einmal zurückzuschauen, was sich wie überhaupt im *Mannheimer Manifest* konkret zur Musik findet. Und wie es sich zum Komponieren verhält.

Die Stellen, in denen es im *Mannheimer Manifest* um Musik beziehungsweise musikdramaturgische Fragen geht, sind vergleichsweise rar. Sie vermischen sich, der Form und Stoßrichtung des *Manifests* gemäß, mit theaterpraktischen, kulturpolitischen und administrativen Feststellungen und Forderungen – und sind zu Teilen auch nicht von diesen zu trennen. Für diesen Text sollen sie jedoch einmal im Detail näher betrachtet werden. Letztlich wird nur in den Paragraphen II und III auf musikalische Fragen eingegangen. Und in Paragraf III ist dies zudem von maximaler Redundanz, wird hier doch eigentlich nur darauf verwiesen, was das Musiktheater ohnehin wesenhaft seit den Anfängen der Oper ausmacht. Dort wird gefordert, dass „die multimediale Dimension des Musiktheaters“ das „gleichberechtigte Zusammenwirken aller Künste“ verlangt: „Text, Musik und Szene müssen in ihrer formalen Autonomie offen sein für die jeweils anderen Ausdrucksformen, in deren Zusammenwirken erst die Aufführung entstehen kann.“ Musiktheater entsteht ganz grundsätzlich im Zusammenwirken der verschiedenen Kunstformen. Und die

Diskussion, welcher Kunstform gegebenenfalls der Vorrang gebührt, ist ebenso alt wie die Auseinandersetzung damit, wie diese im Musiktheater – in seinen verschiedenen Ausprägungen und in den unterschiedlichen Zeiten – sich aufeinander beziehen.

Nachvollziehbar wird diese scheinbar so redundante Feststellung nur dadurch, dass vom Ideal des möglichst gleichberechtigten Ineinanderwirkens der Künste im (recht wackeligen) Analogieschluss die Forderung nach einem möglichst hierarchiearmen Zusammenwirken der Beteiligten innerhalb des Schaffens- und Produktionsprozesses von Musiktheaterwerken abgeleitet wird. Und dass hier zudem die teamorientierten Strukturen und Arbeitsweisen des Freien Theaters den arbeitsteiligen Strukturen des Stadttheatersystems gegenübergestellt werden. Somit zeigt sich, dass es hier primär und unabhängig von der Frage, ob hier nicht im produktiven Sinne eine Dichotomie künstlich zugespitzt wird, um eine kulturpolitische Forderung hinsichtlich der Arbeitsbedingungen und Produktionsstrukturen von Kindermusiktheater geht und weniger um eine ästhetische Fragestellung.

Interessanter wird es in Paragraf II, hinter dem sich zwar wiederum eine kulturpolitische Motivation verbirgt, die aber auch ästhetische Fragen des proklamierten Genres anspricht. So wird gleich zu Beginn eine Definition dessen versucht, was zeitgenössisches Kindermusiktheater nicht sein soll – und das mit zwei Argumenten, die erst einmal nichts miteinander zu tun haben. Demnach dürfe „Referenz für ein zeitgenössisches Musiktheater für Kinder“ nicht „die traditionelle Oper“ mit den Werken des „klassisch-romantischen Repertoires aus dem 18. und 19. Jahrhundert“ sein. Dies zum einen aufgrund der Stoffe jener Stücke, da diese „kaum Bezug zur aktuellen Lebensrealität und dem Erfahrungshorizont“ von Kindern heute hätten, was eine Argumentation auf inhaltlich-dramaturgischer Ebene ist. Die andere Begründung ist werkimmanent: Mit der Bearbeitung von Repertoirewerken der Vergangenheit für Kinder würden die „werkimmanenten und gattungskonstituierenden musikalischen Strukturen der Werke“ aufgelöst und damit, folgt man diesem Gedanken, die aus dem Werkganzen herausgelösten Musikstücke ihrer Funktionalität und ihres musiktheatralen Sinns beraubt.

Die Postpubertät eines Genres

Die Stoßrichtung dieser Argumentation zielt unverkennbar auf jene Praxis der Bearbeitung von Repertoirewerken, auf die „Zauberflöten für Kinder“, „kleinen Freischütze“ und „Mini-Salomes“, in denen die betreffenden Stücke nicht nur „kindgerecht“ zusammengestrichen und eingerichtet wurden, sondern hinter denen zugleich ein Verständnis steht, demzufolge man mit Musiktheaterproduktionen für Kinder primär das Publikum der Zukunft heranzieht. Es ist eine Haltung, die man auch heute noch in dem einen oder anderen Intendanz- und Dramaturgiebüro findet, auch wenn sie, gerade Dank der im Nachgang des *Mannheimer Manifests* einsetzenden Entwicklung, inzwischen stark auf dem Rückzug ist: Demnach habe man zwar die kindliche Wahrnehmungspsychologie beim Streichen und Einrichten zu beachten, doch wird das ästhetische Erleben des kindlichen Publikums nicht als ein Eigenwert gesehen, der das Ziel des ganzen Unterfangens bildet. Vielmehr wird das Musiktheater für Kinder perspektivisch als eine Vorschule oder auch Einführung verstanden, um ästhetische Erfahrungen im Erwachsenenalter vorzubereiten.

In diesem Sinne ist das Postulat des *Mannheimer Manifests* so gerechtfertigt wie nachvollziehbar, indem gegen diese Haltung angegangen wird.

Die unausgesprochen im Hintergrund stehende Überzeugung, dass es im Kindermusiktheater an allererster Stelle um das ästhetische Erleben des jungen Publikums im Moment der Aufführung geht, sollte ohnehin längst als *conditio sine qua non* des Genres verstanden sein, analog zum Kindertheater oder Kinderbuch. Nur gerade hier wird es dann auch kompliziert:

Auf wahrnehmungspsychologischer Ebene ist es noch vergleichsweise einfach, die spezifischen Eigenschaften von Kindern ernst zu nehmen, zu reflektieren und in die künstlerische Praxis einfließen zu lassen. So etwa, wenn es darum geht, sich damit auseinanderzusetzen, wie Aufmerksamkeitskurven verlaufen, welche Rolle räumliche Nähe und Distanz dabei spielen, in welchen Intensitätsgraden Bühnenvorgänge und musikalische Ereignisse wahrgenommen werden und wie Lautstärke, schnelle Bewegungen und hektische Bildwechsel die Intensität des emotionalen Erlebens beeinflussen können.

Komplizierter wird es jedoch in semiotischer Hinsicht, zumindest wenn man, wie der Autor, davon ausgeht, dass auch Musik ein Zeichensystem ist, das zwar nur in

Ausnahmefällen etwas bezeichnet (analog zur gesprochenen Sprache), trotzdem aber zeichenhaft Bezug nimmt. Dies geschieht durch Exemplifikation, also vermittels des beispielhaften Sich-Selber-Vorzeigens des Zeichens als das, was es ist. Der Philosoph Nelson Goodman führt in seinem für diesen Gedanken wegweisenden Buch *Sprachen der Kunst*² die Proben innerhalb eines Musterkatalogs für Farben an: Die einzelnen Proben haben eine Farbigkeit, sind rot, blau oder grün, „zeigen“ diesen spezifischen Farbton aber zugleich vor und nehmen damit zeichenhaft auf sich selber Bezug. Gleiches geschieht mit Tönen, Rhythmen, Melodien, musikalischen Gesten oder Texturen ...

Zudem haben auch Klangsprachen auf struktureller Ebene – wie etwa der Syntax – alle Merkmale eines Zeichensystems. Dies bedeutet, dass man von musikalischen Sprachen sprechen kann, in denen die Musiktheaterwerke für Kinder komponiert sind (und die sich, dies ein Wesen künstlerischer Zeichensysteme, mit jedem neu komponierten Werk weiterentwickeln und partiell neu konfigurieren). Solch eine Sprache muss man als Zuhörer*in jeden Alters natürlich erst einmal kennen und verstehen. Wobei hier als weiteres Wesensmerkmal von vorrangig exemplifizierenden Zeichensystemen zu beachten ist, dass in diesen nicht nur die Einzelzeichen qua Sich-Selber-Vorzeigen exemplifiziert werden. Sondern zudem, durch das Zusammenwirken und die Bezugnahmen der Einzelzeichen aufeinander innerhalb eines Musikstücks, auch die Regeln der dort verwendeten musikalischen Sprache exemplifiziert und somit wahrnehmbar und nachvollziehbar werden. Oder anders formuliert: Beim Erlernen einer gesprochenen Sprache mag es schwerfallen, sich die grammatikalischen Regeln anzueignen. Deutlich mehr Aufwand verlangt jedoch das Erlernen des zumeist kontingenten Bezuges zwischen Worten und ihrer Bedeutung. Dies muss einem erklärt und beigebracht werden. Letzteres ist bei einer musikalischen Sprache nicht nötig. Es gibt zunächst einmal keine Bedeutung, auf die die einzelnen Zeichen verweisen würden und die man kennen muss. Und zugleich braucht es, wenn man erst einmal grundsätzlich akzeptiert hat, dass es sich bei wahrgenommenen Klangereignissen um Musik handelt, diese also innerhalb eines Zeichensystem aufeinander Bezug nehmen, kein externes Regelwerk oder eine Gebrauchsanweisung, um die Kombinatorik und damit die quasi Syntax einer

² Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt, 1997.

Die Postpubertät eines Genres

musikalischen Sprache innerhalb eines bestimmten Musikstücks zu verstehen. Diese ist vielmehr grundsätzlich durch Zuhören direkt aus dem Musikwerk heraushörbar, wird von diesem exemplifiziert.

Das alles soll nicht in Abrede stellen, dass es sowohl für Kinder wie für Erwachsene musikalische Sprachen gibt, die mehr oder weniger vertraut sind, und dass das „Heraushören“ musikalischer Zusammenhänge von weiteren Faktoren wie Hörerfahrung und Sozialisation abhängt. Es ist aber ein Argument dafür, was sich hinter der von Komponist*innen der Neuen Musik oftmals eingeforderte Grundoffenheit des Zuhörens verbirgt: Jene Überzeugung, dass zunächst befremdliche und scheinbar unzugängliche Musik auch von Uneingeweihten potenziell erschlossen und verstanden werden kann. Und zwar durch Zuhören. Und es macht überdies verständlich, warum es für Außenstehende einfacher ist, Musik anderer Kulturen und Traditionen – zumindest bis zu einem gewissen Grad – deutlich besser und schneller zu verstehen, als eine fremde Sprache zu lernen. Und es mag zuletzt als ein Argument dafür dienen, sich beim Komponieren einer Musik für ein kindliches Publikum nicht zu fragen, welche musikalische Sprache die Kinder (schon) kennen könnten und welche ihnen möglichst vertraut ist. Sondern sich vielmehr zu fragen, wie man es diesem spezifischen Publikum ermöglicht, aus der kindlichen Wahrnehmung heraus die Art und Weise der immanenten Bezugnahmen, innerhalb der benutzten musikalischen Sprache, innerhalb des Akts der sinnlichen Wahrnehmung, möglichst zugänglich und nachvollziehbar zu machen. Zugänglichkeit für Kinder steht und fällt nicht mit dem verwendeten musikalischen Material, sondern mit der Art und Weise, wie mit diesem umgegangen wird, auf welchem Niveau es kompositorisch beherrscht und künstlerisch gestaltet wird.

Nun kommen im Musiktheater als multimedialen Kunstwerk zudem mit Musik, Szene und Sprache mindestens drei höchst unterschiedliche Arten von Zeichensystemen zusammen, deren Zusammenspiel die Gattung konstituiert. Erst im Zusammenwirken der unterschiedlichen Zeichensysteme in ihrer je spezifischen Ausprägung, Stilistik und nicht zuletzt Historizität – auf die hier gar nicht weiter eingegangen werden soll – entsteht Form. In dieser Hinsicht ist der Hinweis im *Mannheimer Manifest*, dass durch das Herauslösen von Einzelstücken aus einer Repertoireoper dieses damit aus gattungskonstituierenden Strukturen herauslöst, vollauf zutreffend – unabhängig von

der Frage, ob durch ein mit diesen Musikstücken komponiertes Pasticcio, zumindest, soweit dies gut gemacht ist, nicht ein neuer, Form und musikalischen Sinn stiftender Kontext geschaffen werden kann. Womit eine neue Form von Bezugnahme zwischen den verschiedenen künstlerischen Sprachen und den einzelnen Teilen des Stückes entstünde.

Die Komplexität dieses Zusammenspiels der Zeichensysteme wird am Ende des Paragrafen II indes mit einer reichlich vagen Feststellung umschiff: „Nur ein zeitgenössisches Kindermusiktheater kann an den Erfahrungen der Kinder anknüpfen und in neuen Werken experimentelle Erzählweise und zeitgenössische Klangsprachen entwickeln.“ Der Begriff des Zeitgenössischen wird hier nicht näher diskutiert, er wird auch nicht erst einmal auf die unterschiedlichen Zeichensysteme, ihre spezifischen Eigengesetzlichkeiten und ihre Historizität bezogen, und es wird auch nicht auf die verschiedenen Möglichkeiten von deren Zusammenspiel eingegangen – außer dass hier der Begriff des Experimentellen bemüht wird, der bezogen auf die Künste von maximaler Redundanz ist: In diesen wird, salopp gesagt, immer irgendwas ausprobiert, während man in der Regel auch nie einfach so mal rumprobiert, wenn man etwa beginnt, ein Stück zu komponieren.

Auch dies sei kein Vorwurf an einen Text, bei dem es ja in erster Linie darum ging, kulturpolitisch und szeneformierend zu wirken – und der sich um die Frage nach dem „Wie klingt es und sieht es denn aus, das zeitgenössische Kindermusiktheater?“ herumdrückt – allein schon aufgrund der vielen Möglichkeiten, sich kreativ schaffend mit neuen Werken innerhalb des komplexen Bezugssystems „Kindermusiktheater“ zu bewegen. Und gerade dies ist schließlich auch geschehen. Das Genre floriert, es ist in den letzten Jahren so einiges getextet, komponiert, inszeniert, gespielt und gesungen worden. Wie sieht es aber mit der (Selbst-)Reflexion des Genres aus, mit der Auseinandersetzung mit Fragen wie der nach den unterschiedlichen künstlerischen Sprachen, der Funktionsweise der verschiedenen Zeichensysteme und ihres Zusammenspiels, mit Fragen nach dem verwendeten Material, nach dem Stil und nicht zuletzt nach der Qualität? Hier bietet es sich an, die Analogie des Beginns zu zitieren. Auch mit 16 ist man noch auf dem Weg und beackert die Baustellen der Postpubertät. Zugleich ist man auf dem Wege zur Mündigkeit und

Die Postpubertät eines Genres

damit zu einer Form von Selbstreflexion und Bewusstwerdung: was es heißt zu wählen, zu glauben, sich zu berauschen und zu begehren.

Biografie

Sebastian Hanusa studierte Schulmusik, Philosophie, Komposition und Musikwissenschaft an den Universitäten in Dortmund und Saarbrücken sowie an der Hochschule für Musik Saar Saarbrücken. Er arbeitete als Dramaturg am Mainfranken Theater Würzburg, am Theater Magdeburg und am Oldenburgischen Staatstheater und ist seit 2014 an der Deutschen Oper Berlin tätig. Daneben publiziert er zu Themen der Neuen Musik und des Musiktheaters.

Zitiervorschlag:

Hanusa, Sebastian: *Die Postpubertät eines Genres. Einige Überlegungen zum Mannheimer Manifest und damit zu Spezifik, Entwicklung und Reflexion eines zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche*. In: Klangakt, Bd. 3, Nr. 1, 2025, DOI: 10.5282/klangakt/93