

Pop

(Bd. 4, Nr. 1)

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

Wagner trifft Pop. Rückblick und Einordnung einer Pionierzeit des
partizipativen Musiktheaters

*Autor*innen: Tamara Schmidt, Dorothea Hartmann, Christiane Plank-Baldauf*
Lektorat: Nicole Steiner

Abstract

A conversation between Dorothea Hartmann, Tamara Schmidt, and Christiane Plank-Baldauf allows a look back at the pioneering work of pop opera projects in the 2000s and 2010s, including at the Hanover State Opera, and from there discusses where the field has developed today.

Zitiervorschlag:

Schmidt, Tamara/Hartmann, Dorothea/Plank-Baldauf, Christiane: *Wagner trifft Pop. Rückblick und Einordnung einer Pionierzeit des partizipativen Musiktheaters*. In: Klangakt, Bd. 4, Nr. 1, 2026, DOI: 10.5282/klangakt/117

Wagner trifft Pop. Rückblick und Einordnung einer Pionierzeit des partizipativen Musiktheaters

Tamara Schmidt, Dorothea Hartmann, Christiane Plank-Baldauf

Zwischen 2005 und 2015 entstanden an verschiedenen deutschsprachigen Opernhäusern Musiktheaterproduktionen, die aus heutiger Sicht wie Vorläufer vieler aktueller Community-, und Partizipationsprojekte erscheinen. Jugendliche standen gemeinsam mit Opernsänger*innen auf der Bühne, große Werke des Opernrepertoires wurden mit Rap, Hip-Hop, elektronischer Musik und neuen Texten überschrieben, Opernhäuser kooperierten mit Jugendzentren, Schulen, Musikzentren, Sozialarbeit und Medienpartnern. In Freiburg entstand 2010 eine Jugendversion von Wagners *Ring (Der Rap des Nibelungen)*, an der Komischen Oper Berlin bereits 2006 die *Hip H'Opera – Così fan tutti*, in Hannover Produktionen wie *Culture Clash: Die Entführung* (2008), *Rheingold – Der Film* (2008/09), *The Beggars Opera* (2010) oder *Die Hoffmann Show* (2014). An der Deutschen Oper Berlin folgten Projekte wie *Der Ring: Next Generation* (2013). Die Produktionen verband, dass sie in der Regel groß angelegte Jugendprojekte mit 20 bis 100 Jugendlichen, Orchestermusiker*innen, Opernsänger*innen und Pop-Komponist*innen waren. Diese Arbeiten wurden häufig als *Pop-Opern*, *Hip-Hop-Opern* oder *Jugendopern* kategorisiert, wobei viele aktuell gesetzte Begriffe für ähnliche Formate noch keine Rolle spielten. Gleichzeitig wurden in diesen Produktionen erstmals in größerem Maßstab ästhetische und institutionelle Fragen sowie Fragen nach der Möglichkeit von Partizipation verhandelt, die das Feld bis heute beschäftigen.

Dorothea Hartmann, heute Intendantin des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, war zur Entstehungszeit Dramaturgin an der Staatsoper Hannover und später an der Deutschen Oper Berlin tätig. Tamara Schmidt, heute Professorin für Musikvermittlung, u.a. mit Forschungsschwerpunkt auf partizipativen Musiktheaterprojekten, arbeitete als Musiktheatervermittlerin und später Leiterin der Jungen Oper an der Staatsoper Hannover und war an einzelnen der beschriebenen Projekte beteiligt. Prof. Dr. Christiane Plank-

Baldauf begleitet die Entwicklung des Musiktheaters für Junges Publikum seit vielen Jahren aus der Musik- und Theaterwissenschaftsforschung.

Die Gesprächspartnerinnen diskutieren, welche ästhetischen, institutionellen und kulturpolitischen Fragen in diesen Arbeiten bereits angelegt waren und wie sie sich vor dem Hintergrund heutiger Diskussionen über Partizipation, Repräsentation und Musiktheater einordnen oder neu lesen lassen.

Tamara Schmidt:

Wenn ich an diese Zeit zurückdenke, erinnere ich mich v.a. an eine enorme Aufbruchstimmung. Vieles schien plötzlich möglich. Opernhäuser begannen, sich intensiver und auf neue Weise mit Jungem Publikum zu beschäftigen, neue Formen des Musiktheaters auszuprobieren und die Grenzen zwischen professioneller Kunstproduktion und Beteiligung neu auszuloten. Dazu gehörte auch eine Popularisierung der sog. E-Musik.

Christiane Plank-Baldauf:

Wenn wir heute auf diese Produktionen zurückschauen – *Culture Clash*, *Rheingold – Der Film*, später *Der Ring: Next Generation* –, erscheinen sie oft wie singuläre Ereignisse. Gleichzeitig waren sie Teil einer größeren Entwicklung. Was war damals eigentlich los im Musiktheater?

Dorothea Hartmann:

In dieser Zeit begann man in den Opernhäusern, das Junge Publikum anders zu adressieren – nicht nur als Zielgruppe im Zuschauerraum, sondern als produktiven Bestandteil künstlerischer Prozesse. Dabei orientierte man sich durchaus am Schauspiel, das eine deutlich längere Tradition eigenständiger Kinder- und Jugendsparten hatte. Im Musiktheater hingegen dominierten lange Zeit zugängliche Klassiker wie *Die Zauberflöte* oder *Hänsel und Gretel* als Einstiegsformate. Was sich dann veränderte, war grundlegend: Es entstanden eigene Stückaufträge, neue Spielstätten, neue institutionelle Strukturen – und parallel dazu ein Diskurs der Theaterschaffenden über Wege, Formate, Ziele und Ästhetiken.

Tamara Schmidt:

Ich glaube, aus heutiger Sicht macht es Sinn, diese Produktionen in einen größeren Zusammenhang zu bringen. Was mich rückblickend beschäftigt, ist die Tatsache, dass sie nicht primär aus einem Vermittlungsimpuls heraus entstanden sind, sondern gleichzeitig auch etwas Eigenes waren. Natürlich spielten Fragen nach Publikum, Teilhabe oder Zugängen eine Rolle. Aber der Ausgangspunkt war zunächst ein künstlerischer.

Wir hatten nicht das Gefühl, Vermittlungsformate zu entwickeln. Wir hatten das Gefühl, Musiktheater zu machen, Musiktheater neu zu denken.

Gleichzeitig scheinen diese Produktionen noch von einem anderen Impuls getragen gewesen zu sein. Nämlich der Frage, was geschieht, wenn die ästhetischen und institutionellen Grenzen des Opernhauses selbst zum Gegenstand künstlerischer Arbeit werden.

Christiane Plank-Baldauf:

Auffällig ist, dass in diesen Produktionen fast immer mit großen Werken des Opernrepertoires gearbeitet wurde: Wagner, Mozart, Offenbach, Händel. Was waren die Gründe für diese Praxis?

Dorothea Hartmann:

Das Interesse am Kanon kam nicht aus Ehrfurcht, sondern aus Interesse an den zentralen Themen der Stücke. Sie verhandeln Fragen, die immer wieder neu gelesen werden können. Hinzu kam ein genuin ästhetischer Impuls: Die großen Formen und großen Apparate erzeugen eine eigene Wirkung – eine Bühne mit 1800 Plätzen wie die der Deutschen Oper Berlin, ein Orchester, achtzig Menschen, die gleichzeitig musizieren. Man wollte junge Menschen genau zu einem solchen künstlerischen Erlebnis einladen.

Tamara Schmidt:

Heute wird häufig gefragt, ob große Opernformen für Junges Publikum überhaupt geeignet sind. Die damalige Antwort lautete im Grunde: gerade deshalb. Nicht trotz ihrer Größe, sondern wegen ihrer Größe. Die Produktionen

gingen davon aus, dass man Jugendlichen große Stoffe, große Formen und große ästhetische Erfahrungen zumuten kann oder sollte.

Wenn man heute auf diese Produktionen schaut, könnte man zunächst denken, dass die eigentliche Besonderheit in der Beteiligung Jugendlicher lag. Aus meiner Sicht ist der Umgang mit dem Werkkanon mindestens genauso interessant. Denn diese Produktionen behandelten Opernwerke nicht als abgeschlossene Kunstwerke. Sie wurden bearbeitet, collagiert, überschrieben und kommentiert – und als Material verstanden. Rückblickend erscheint mir das bemerkenswert, weil diese Produktionen den Werkbegriff und die Frage nach Autor*innenschaft selbst zum Gegenstand machten und hier bereits Fragen verhandelt wurden, die heute in vielen Formen zeitgenössischen Musiktheaters selbstverständlich erscheinen: Wie viel Wagner bleibt in einem *Rap-Rheingold*? Was macht einen *Figaro* noch zu einem *Figaro*? Und wessen Perspektiven schreiben sich in eine Werkbearbeitung ein?

Dorothea Hartmann:

Wir haben uns damals frech die Werke vorgeknöpft. Wir haben uns Dinge erlaubt, Wagner aufgeschnitten, Mozart umgeschrieben, Opernsänger*innen rappen lassen, Jugendliche auf Hauptbühnen gestellt. Und all das zu einem Zeitpunkt, als es dafür kaum Vergleichsmodelle gab. Es war Pionierarbeit, die Produktionsweisen einer „Stückentwicklung“ eroberten das Musiktheater.

Christiane Plank-Baldauf:

Um nochmals auf die häufig vertretenen Komponisten (leider muss man in diesem Fall nicht gendern) zurückzukommen: *Siegfried* oder *Le nozze di Figaro* eignen sich für diese Art der Bearbeitung vielleicht in besonderer Weise, weil sich gerade in diesen Opern durchaus Analogien zur lebensweltlichen Erfahrung heutiger Jugendlicher in Gestalt eines Auflehns gegenüber bestehenden (generationalen) Herrschafts- und Machtverhältnissen feststellen lassen.

Tamara Schmidt:

Damals trafen sehr unterschiedliche musikalische Praktiken aufeinander: Opernensemble, Rapper*innen, Bands, Jugendliche ohne musikalische Ausbildung und professionelle Orchestermusiker*innen. Entscheidend war dabei weniger die Gegenüberstellung von Oper und Pop, als die Begegnung unterschiedlicher musikalischer Genres und Wissensbestände. Verhandelt wurden damit auch unterschiedliche Vorstellungen von Expertise. Wessen Wissen zählt im Musiktheater? Und wer wird als künstlerisch relevant wahrgenommen? Vielleicht lag genau darin eine der eigentlichen Verschiebungen dieser Produktionen.

Christiane Plank-Baldauf:

In diesem Sinne fungierte Popmusik zunächst einmal als ein ästhetisches Gegenüber. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Stimmen junger Menschen lediglich innerhalb von Kinderchören innerhalb des klassischen Opernrepertoires zu hören. In diesen Pop-Opern waren es auf einmal keine Lebkuchenkinder wie in *Hänsel und Gretel*, sondern selbstbewusste Jugendliche, deren Körper und Stimmen nicht hinter die Historizität einer Figur (innerhalb eines Chorkörpers) zurücktraten, sondern eine gewisse Natürlichkeit und Authentizität einbrachten. Das bedeutet, dass die natürlichen Stimmen der Beteiligten neben den klassisch ausgebildeten Gesangsstimmen erklangen und auf diese Weise den hoch artifiziellen Operngesang erweiterten. Für die Opernsänger*innen bestand die Herausforderung im Neu-Lernen bestimmter Partien, denn sie sangen die klassischen Arien oftmals in stilistischen Bearbeitungen, manchmal sogar mit Mikroports, wodurch sich andere technische und neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffneten. Auch das Bewegungs- und Darstellungspotenzial der Jugendlichen war weniger auf eine Identifikation mit einer Rolle hin ausgerichtet, sondern ließ immer auch eigene Alltagsgesten oder auch gestische Imitationen von bestimmten Pop-Ikonen durchscheinen.

Dorothea Hartmann:

Die Popmusik war in diesen Produktionen nicht nur eine Strategie der Öffnung oder ein gut gemeinter niedragschwelliger Zugang für Jugendliche. Sie war kein

pädagogisches Mittel, sondern sie trat mit den Werken in einen Dialog: kommentierte Wagner, widersprach ihm, machte Aspekte hörbar, die in der Werkgestalt angelegt, aber durch Aufführungstraditionen überlagert waren. Das ist ein Unterschied zu einer bloßen Aktualisierung. Wagner wurde nicht „für heute“ aufbereitet, Mozart nicht „jugendgerecht“ gemacht. In diesem Sinn handelte es sich um eine Form musikalischer Überschreibung. Die Opernstoffe wurden durch andere musikalische Sprachen befragt.

Tamara Schmidt:

Gleichzeitig würde ich heute sagen, dass Popmusik damals häufig auch als Projektionsfläche genutzt wurde. Popmusik diente oft als Chiffre für Jugend und Gegenwart. Diese Annahmen oder Zuschreibungen wurden selten explizit reflektiert. Heute fragen wir genauer, welche Jugendlichen dabei eigentlich gehört werden und wer diese Bilder von Jugend produziert. Und wir fragen stärker nach adultistischen Strukturen: Welche Popmusik ist eigentlich gemeint und wer entscheidet, welche musikalischen Praktiken als repräsentativ für die Jugend gelten?

Christiane Plank-Baldauf:

Wenn man sich an diese Produktionen erinnert, sprechen wir häufig über die Aufführungen. Ich frage mich aber, ob die eigentliche Wirkung nicht schon viel früher begonnen hat.

Dorothea Hartmann:

Diese Projekte haben viel in den Häusern ausgelöst und sichtbar gemacht: Die meisten teilnehmenden Kinder und Jugendlichen hatten einen solchen Apparat noch nie betreten, geschweige denn backstage erfahren. Sie kannten die Traditionen, Codes und Regeln nicht. Sie stellten Fragen, sie schauten auf ihre Weise frisch und kritisch auf Arbeitsprozesse, Hierarchien, Verhaltenserwartungen. Und irgendwann waren sie angesteckt von dem, was es bedeutet, auf einer Bühne zu stehen und gemeinsam etwas darzustellen. Das hat natürlich auch ausgestrahlt in das Haus. Die jungen Menschen haben einen solchen Betrieb nicht nur beobachtet, sondern ihn auch verändert.

Tamara Schmidt:

Ich glaube, dass die vielleicht nachhaltigste Wirkung gar nicht auf der Bühne stattgefunden hat. Wenn ich mich an diese Zeit erinnere, denke ich zuerst an Jugendliche in Kantinen, Probensälen, Werkstätten, Hinterbühnen. An Menschen, die sich Räume angeeignet haben, die ihnen zuvor nicht selbstverständlich offenstanden. Plötzlich bewegten sich Menschen durch das Haus, die die impliziten Regeln dieser Institution nicht kannten. Und gerade deshalb wurden diese sichtbar: Das Opernhaus begann sich gewissermaßen selbst zu beobachten.

Aus heutiger Perspektive würde ich das als eine Form institutioneller Irritation beschreiben.

In vielen Projektbeschreibungen jener Zeit wird davon gesprochen, Jugendliche an Oper „heranzuführen“. Mindestens genauso interessant ist aber die Frage: Was passiert, wenn Jugendliche nicht nur Adressat*innen einer Institution sind, sondern deren Routinen, Räume und Selbstbilder beeinflussen? Das Opernhaus wurde nicht nur „geöffnet“. Es wurde von anderen Akteur*innen, von einer diverseren und heterogeneren Community benutzt und umgestaltet.

Christiane Plank-Baldauf:

Leider, muss man sagen, hat sich diese Aneignung von Räumen und Routinen durch junge Menschen bis heute nicht verstetigt. Wenn man 2026 partizipative Projekte begleitet und beforscht, stellt man fest, dass das Moment der Irritation immer noch fortbesteht. Zwar befassen sich viele Opernhäuser mit Kinderschutzkonzepten oder bemühen sich um die Einhaltung von Kindeswohl-Standards: Co-kreatives Arbeiten mit jungen Menschen hat jedoch noch keine Selbstverständlichkeit erlangt. Wenn wir heute auf diese Produktionen schauen, werden sie häufig als partizipative Musiktheaterprojekte beschrieben. Gleichzeitig hat sich unser Verständnis von Partizipation in den letzten fünfzehn Jahren, was den künstlerischen Arbeitsprozess und die Aufführungssituation anbelangt, erheblich verändert.

Dorothea Hartmann:

Die Beteiligung junger Menschen war von Anfang an strukturell angelegt: Wir haben Gespräche geführt, Erzählungen aufgenommen, persönliche Perspektiven als künstlerisches Material verwendet. Zugleich wäre es ungenau, das als gleichberechtigte Autor*innenschaft zu beschreiben. Die Ausgangsfragen, der dramaturgische Bogen, das künstlerische Wollen – das kam von einem professionellen Erwachsenenteam. Die Jugendlichen wurden befragt, einbezogen, ernst genommen. Aber die Rahmung blieb extern.

Tamara Schmidt:

Ich finde es wichtig, den historischen Kontext ernst zu nehmen.

Heute diskutieren wir Partizipation häufig im Zusammenhang mit Mitbestimmung, Co-Kreation oder geteilter Autor*innenschaft. Wir fragen nach Entscheidungs- und Handlungsmacht, nach Agency und danach, wer Themen setzt und wer letztlich die Deutungshoheit besitzt.

Die Projekte, über die wir sprechen, entstanden zu einem Zeitpunkt, an dem diese Debatten noch deutlich weniger ausdifferenziert waren. Partizipation bedeutete damals zunächst häufig: Zugang zu künstlerischen Produktionsprozessen, zur sog. Hochkultur, zu Ressourcen, zu Institutionen, aber auch zu Sichtbarkeit. Das heißt nicht, dass Jugendliche lediglich ausführende Kräfte gewesen wären. Ihre Perspektiven, Erfahrungen und ästhetischen Beiträge waren zentral für die Produktionen. Gleichzeitig wurden diese Beiträge innerhalb eines Rahmens verarbeitet, der weitgehend von professionellen Teams entwickelt wurde.

Ich finde es hilfreich, Partizipation nicht als Entweder-oder-Kategorie zu denken. Die Projekte bewegten sich in unterschiedlichen Dimensionen zwischen Teilhabe, Mitgestaltung und künstlerischer Rahmung. Und wenn man das Feld heute beforscht, stellt man fest, dass wir uns immer noch in diesen Spannungen bewegen. Denn gerade, wenn große Institutionen beteiligt sind, wenn Ensembles, Orchester, Werkstätten und komplexe Produktionsabläufe involviert sind, verschwinden die Fragen nach Verantwortung und Entscheidungsmacht ja nicht.

Interessant ist deshalb weniger die Frage, ob die Projekte den heutigen Partizipationsbegriffen entsprechen würden, sondern vielmehr, welche Fragen sie überhaupt erst thematisiert, sichtbar gemacht und bis heute angestoßen haben.

Christiane Plank-Baldauf:

Auch hier hat die Theorie zur Partizipation im Bereich der Theaterpädagogik einiges vorgelegt und wir haben eine Zeit lang gedacht, dass die vollständige Selbstbestimmung junger Menschen innerhalb eines Opernhauses das eigentliche Ziel ist. Wenn man heute mit Projektbeteiligten spricht, betonen sie jedoch, dass es ihnen zwar darum geht, gesehen und gehört zu werden, aber durchaus auch darum, von den professionellen Künstler*innen zu lernen und Unterstützung zu erfahren. Im besten Fall wird für die Projektbeteiligten am Schluss hör- und sichtbar, wie ihre Ideen und Improvisationen Eingang in das Projekt gefunden haben. Auf der Seite der Institutionen ist es jedoch noch ein langer Weg, denn partizipative Projekte haben immer noch eine geringe Sichtbarkeit und konkurrieren immer mit dem bestehenden Opernspielplan: künstlerisch, dispositionell und ästhetisch.

Wenn wir heute auf diese Projekte zurückblicken, könnte man sie einerseits als Öffnungsgesten beschreiben. Andererseits könnte man fragen, ob Jugendliche nicht auch für bestimmte institutionelle Interessen funktionalisiert wurden, indem sie v.a. das bestehende Repertoire affirmierten. Oftmals galten sie gerade im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit sogar als Teil des Audience Developments.

Tamara Schmidt:

Aus heutiger Perspektive waren diese Projekte von unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Logiken geprägt.

Die Projekte waren einerseits Öffnungsgesten: Jugendliche erhielten Zugang zu Räumen und Produktionsbedingungen, die ihnen sonst kaum zur Verfügung gestanden hätten. Gleichzeitig waren diese Produktionen Teil institutioneller Selbstverständigungsprozesse und dienten den Häusern selbst. Denn sie erzeugten Bilder von Offenheit und ermöglichten neue Erzählungen über gesellschaftliche Relevanz, ohne dabei grundlegende Änderungen vorzunehmen.

Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang das Spannungsfeld von Kritik und Affirmation. Die Produktionen waren durchaus kritisch in ihren Verfahren. Sie stellten Werkbegriffe infrage, verschoben Expert*innenrollen, hinterfragten Vorstellungen von Legitimität und öffneten Opernstoffe für andere Perspektiven und musikalische Formen und Ästhetiken.

Gleichzeitig waren sie erstaunlich affirmativ. Denn affirmiert wurde die Oper als kulturell privilegierte Kunstform: Die Öffnung erfolgte meist von den Werken und der Institution aus. Ausgewählte ästhetische Praktiken der Jugendlichen wurden zwar sichtbar, dienten aber häufig dazu, den Opernstoffen neue Aktualität und Relevanz zu verleihen. Der Einsatz von Popmusik und die beteiligten Jugendlichen etc. veränderten zwar die Oper, stellten aber ihren Vorrang als Bezugspunkt, ihre ästhetische Hegemonie nicht grundsätzlich infrage.

Dorothea Hartmann:

Heute hat sich unser Blick auf Partizipation verändert. Manches erscheint uns im Rückblick naiv oder ungenau. Aber es liegen eben auch fünfzehn Jahre Erfahrung dazwischen. Dass wir heute präziser darüber sprechen können, hat auch damit zu tun, dass diese Projekte überhaupt erst Fragen aufgeworfen haben, die vorher im Musiktheater kaum gestellt wurden. Sie waren der Beginn eines Lernprozesses.

Tamara Schmidt:

Interessant finde ich, was diese Produktionen sichtbar machen. Denn sie markieren einen Moment, in dem Opernhäuser begonnen haben, ihre eigenen Grenzen zu befragen. Nicht immer erfolgreich, nicht frei von Widersprüchen und auch nicht frei von blinden Flecken, aber mit einer bemerkenswerten Bereitschaft und auch Leidenschaft, Risiken einzugehen.

Christiane Plank-Baldauf:

Wenn ich auf heutige Projekte schaue, dann scheint mir ein Unterschied in der Rolle der Musikvermittlung zu liegen. Heute werden viele dieser Projekte sehr viel stärker aus Community- oder Vermittlungsabteilungen heraus entwickelt. Das bedeutet, zwar beim Repertoire anzusetzen, aber davon ausgehend die

Stoffe aus der Perspektive der Jugendlichen neu zu erzählen. Gleichzeitig aber auch die bestehende Musik durch eigene Improvisationen, musikalisches Recherchematerial oder auch andere Stile zu bearbeiten – letzteres wäre durchaus eine Parallele zu den damaligen Überschreibungen durch Popmusik.

Tamara Schmidt:

Interessant ist ja, dass diese Produktionen keineswegs die ersten partizipativen Projekte an den jeweiligen Häusern waren. In Hannover beispielsweise gab es bereits zahlreiche Jugendclubs, partizipative Stadtprojekte und Produktionen mit Jugendlichen. Expertise in kollaborativen Arbeitsweisen war also längst vorhanden, diese sog. *Pop-Opern* entstanden nicht in einem Vakuum.

Rückblickend erscheint mir bemerkenswert, dass diese Erfahrungen häufig in den Vermittlungsabteilungen lagen, die großen Produktionen aber meist von Dramaturgien, Intendanten oder künstlerischen Leitungen verantwortet wurden. Das hatte sicherlich auch damit zu tun, dass Musikvermittlung damals vielerorts noch nicht in gleichem Maße als künstlerisch arbeitende Abteilung verstanden wurde, sondern stärker von den zentralen künstlerischen Entscheidungsprozessen getrennt war.

Gleichzeitig hat sich auch das Selbstverständnis von Musikvermittler*innen verändert. Sie werden zunehmend nicht nur als Vermittler*innen zwischen Kunst und Publikum wahrgenommen, sondern als eigenständige künstlerische Akteur*innen innerhalb der Institution.

Neu war damals also nicht die Partizipation selbst. Neu war vielmehr, dass diese Expertise plötzlich mit den sichtbaren Produktionsmitteln eines Opernhauses verbunden wurde. Nicht die Partizipation war neu. Neu war ihr institutioneller Ort.

Dorothea Hartmann:

Und sie hatte eine große institutionelle Reichweite. *Culture Clash* oder *Rheingold – Der Film* waren keine Opernproduktionen mit angeschlossener Jugendbeteiligung, sondern Vorhaben, die von Anfang an auf Verflechtung angelegt waren: mit Jugendzentren, Schulen, Sozialarbeit, dem MusikZentrum Hannover, Ausbildungsbetrieben und Medienpartnern. Bei *Rheingold – Der Film* etwa arbeitete das Opernhaus Hannover mit einer professionellen TV-

Produktionsfirma zusammen; deren Auszubildende waren in verschiedenen Gewerken des Hauses eingebunden und Teil des Projekts – nicht als Publikum, sondern als Mitproduzent*innen. Dadurch entstanden Verbindungen zwischen künstlerischer Produktion, Berufsausbildung, Medienarbeit und Jugendarbeit, die weit über den Aufführungsabend hinauswirkten.

Tamara Schmidt:

Die Projekte wirkten in großem Umfang in die Stadt hinein. Das Opernhaus wurde zu einem Ort, an dem unterschiedliche Menschen, Institutionen und Anliegen zusammenkamen. Es war gewissermaßen ein Kulminationspunkt innerhalb der Stadtgesellschaft. Vielleicht spricht man deshalb heute noch in der Stadt über diese Produktionen. Nicht nur, weil sie mit großen Mitteln auf der Bühne sichtbar waren, Preise erhielten etc., sondern weil sie weit darüber hinaus institutionell und individuell wirkten.

Christiane Plank-Baldauf:

Wenn man die Diskussionen von damals mit heutigen Debatten vergleicht, entsteht manchmal der Eindruck, dass viele Fragen erstaunlich aktuell geblieben sind. Gleichzeitig hat sich das Feld stark verändert. Rückblickend erscheint für mich die wichtigste Veränderung zu sein, dass der Begriff der Exzellenz erstmals in Frage gestellt wurde. Wenn sich Jugendliche für ein Projekt wie *Hip H'Opera – Così fan tutti* trafen, wurden unterschiedliche Expertisen ausgetauscht: Hip-Hop traf auf Operngesang, Rappen auf Belcanto, Popsounds auf ein klassisches Opernorchester. Auf Grundlage des Librettos entstanden Diskussionen und intergenerationale Perspektiven auf ein heutiges Verhältnis von Liebe und Treue.

Dorothea Hartmann:

Von Produktion zu Produktion entstanden neue Routinen. Vieles, was heute selbstverständlich erscheint, war damals noch keineswegs selbstverständlich. Man musste lernen, wie solche Projekte innerhalb eines Opernbetriebs funktionieren können, wann z.B. ein Orchester einzubinden ist. Überhaupt hat

sich gezeigt, dass sehr viel Kommunikation im Vorfeld nötig ist, weil solche Produktionen in die gewohnten Abläufe eines Hauses eingreifen.

Rückblickend würde ich sagen, dass nicht nur die Projekte selbst entstanden sind, sondern auch eine institutionelle Lernbewegung. Die Häuser haben Erfahrungen gesammelt, auf die spätere Formate aufbauen konnten. Aus vielen Impulsen jener Zeit entwickelten sich eigene Junge Sparten, Spielstätten und kontinuierliche Produktionsstrukturen. In Hannover wurden viele dieser Fragen später in der Jungen Oper und am Ballhof weitergeführt (Intendanz von Michael Klügl bis 2019). Dadurch entstanden Kontinuität, Expertise und neue künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten.

Tamara Schmidt:

Darin liegt aus meiner Sicht eine interessante Verschiebung. Viele Fragen, die damals in einzelnen Großprojekten verhandelt wurden, gingen später in dauerhafte Strukturen über. Das war zweifellos ein Gewinn. Die Arbeit wurde kontinuierlicher, professioneller und in vieler Hinsicht auch differenzierter. Gleichzeitig erscheint mir damals manches radikaler als heute, vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der Opernhäuser ihre zentralen Ressourcen für solche Projekte zur Verfügung stellten. Die Produktionen, über die wir sprechen, waren keine Ergänzungen zum Spielplan. Sie waren Spielplan, sie banden Hauptbühne, Ensemble, Orchester, Werkstätten und technische Abteilungen. Für einen Moment arbeiteten die sichtbarsten Ressourcen der Institution für genau diese Projekte.

Heute sind partizipative Formate häufig in Jungen Sparten, Vermittlungs- oder Community-Bereichen verankert. Das ermöglicht oft sensiblere, vielschichtige und auf mehreren Ebenen partizipative und oft auch nachhaltigere Arbeitsweisen. Gleichzeitig findet diese Arbeit häufiger mit geringerer institutioneller Sichtbarkeit und Ressourcen statt.

Dorothea Hartmann:

Dann stellt sich die provokante Frage, ob wir in den letzten fünfzehn Jahren zwar an Partizipation gewonnen, zugleich aber an institutioneller Sichtbarkeit verloren haben.

Tamara Schmidt:

Zumindest lohnt es sich, diese Frage zu stellen. Denn Sichtbarkeit ist nicht nur eine Frage von Öffentlichkeitsarbeit, sondern auch eine Frage institutioneller Prioritätensetzung. Wenn ein gesamtes Opernhaus für eine Produktion arbeitet, entsteht eine andere Form von Relevanz als bei einem Projekt, das parallel zum großen Spielbetrieb stattfindet.

Ich würde das nicht gegeneinander ausspielen. Aber vielleicht ist das die eigentliche Frage, die diese Produktionen bis heute an Opernhäuser stellen: Nicht, ob Partizipation möglich ist, sondern welchen Platz sie innerhalb einer Institution einnimmt.

Biografien

Dorothea Hartmann ist seit 2024 Intendantin des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. Sie studierte Schulmusik, Germanistik und Wirtschaftswissenschaften und war als Dramaturgin an den Opernhäusern in Linz, Mannheim und Hannover tätig sowie zuletzt an der Deutschen Oper Berlin, wo sie 12 Jahre lang als stellvertretende Chefdramaturgin und Künstlerische Leiterin der experimentellen Spielstätte *Tischlerei* wirkte. In ihrer dramaturgischen Arbeit galt ihr Interesse besonders dem zeitgenössischen Musiktheater.

Christiane Plank-Baldauf, Prof. Dr., arbeitete zehn Jahre als Musikdramaturgin an verschiedenen Theatern in der Schweiz und Österreich, zuletzt am Nationaltheater und Junge Oper Mannheim. Seither ist sie als freie Gastdramaturgin in den Bereichen Musiktheater und Konzert tätig. Sie unterrichtet als Professorin am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding (Leitung des Studiengangs Dramaturgie). Sie forscht und publiziert zur Geschichte und Ästhetik des (Musik-)Theaters für junges bzw. erwachsenes Publikum, zu partizipativen Prozessen und Ästhetiken sowie zum institutionellen Wandel im Musiktheater. Sie ist Mit-Herausgeberin von *Klangakt*.

Tamara Schmidt studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis und war anschließend 15 Jahre als Musik(theater)vermittlerin und Dramaturgin an Staatstheatern tätig, zuletzt von 2015 bis 2021 als Leiterin der Jungen Sparte der Deutschen Oper Berlin. Bis 2026 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HMTM Hannover, seit 2024 ist sie Professorin für Musikvermittlung an der HfK Heidelberg. Sie ist Co-Leiterin der Zertifikats-Weiterbildung *Musiktheatervermittlung: Künstlerische Praxis und Partizipation* (ba Wolfenbüttel, HMTM Hannover) und Mit-Herausgeberin von *Klangakt*.

Zitiervorschlag:

Schmidt, Tamara/Hartmann, Dorothea/Plank-Baldauf, Christiane: *Wagner trifft Pop. Rückblick und Einordnung einer Pionierzeit des partizipativen Musiktheaters*. In: Klangakt, Bd. 4, Nr. 1, 2026, DOI: 10.5282/klangakt/117