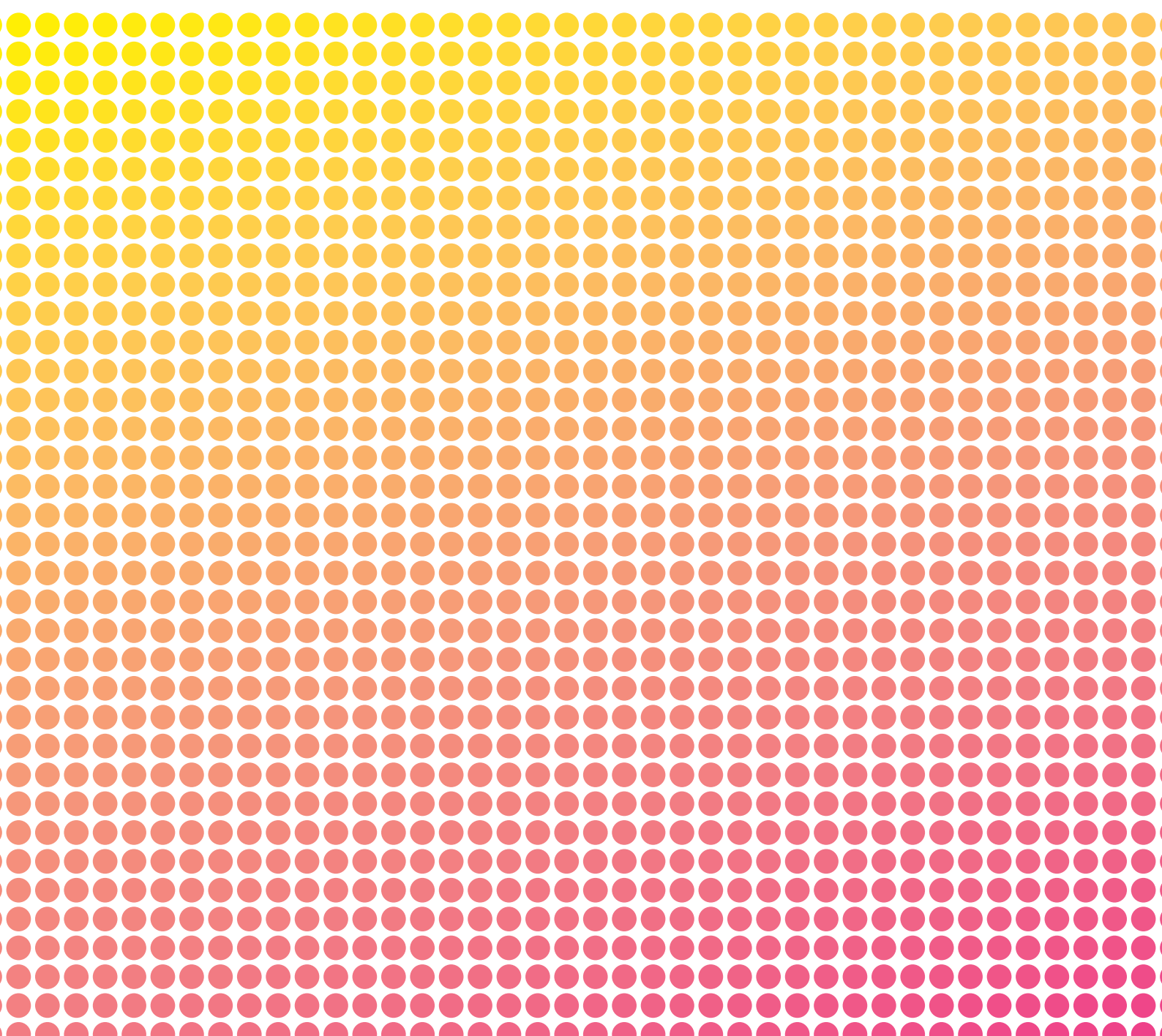


Happy
New
Ears 

EXPERIMENTIEREN IM MUSIKTHEATER FÜR JUNGES PUBLIKUM

ERGEBNISSE

Internationaler Kongress Happy New Ears
vom 20.–22.11.2016 in Mannheim



Veranstaltet von



Kinder- und
Jugendtheaterzentrum
in der Bundesrepublik
Deutschland

In Kooperation mit



NATIONALTHEATER MANNHEIM



INTERNATIONAL 2017
BEGEGNUNGEN
SYMPOSIUM
FESTIVAL
FÜR SEHR JUNGE ZUSCHAUER

Gefördert durch



INHALT

Seite

●	HAPPY NEW EARS	2
●	1. EINLEITUNG	2
●	2. ROLLE VORWÄRTS Die gegenwärtige Situation im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum	4
●	3. DIALOG What's next im Musiktheater für junges Publikum?	10
●	4. AGORA Vorstellung internationaler Häuser und Projekte	14
●	5. EXPERIMENTIERRÄUME	16
●	6. KONGRESSBEOBACHTER Einzelfeedbacks und Abschlussreflexion	26
●	7. BIOGRAPHIEN	40
●	TEILNEHMENDE · IMPRESSUM	45

HAPPY NEW EARS

Musiktheater für junges Publikum – Internationaler Kongress

Veranstaltet vom 20.–22.11.2016 in Mannheim

Der internationale Kongress stand mit seinen Vorträgen, Gesprächen und Aufführungen ganz im Zeichen des zeitgenössischen Musiktheaters für junges Publikum. Für drei Tage entstand in Mannheim ein Raum für einen Austausch, in dem Musik- und Theaterschaffende gemeinsam über aktuelle und zukünftige Entwicklungen diskutierten und in den Experimentierräumen praktisch erkundeten. Das vorliegende Heft dokumentiert die Ergebnisse und Impulse des Kongresses.

Zusätzliche Informationen zu dem Programm und den Referenten des Kongresses finden Sie unter www.happynewears-congress.de und Mitschnitte von Vorträgen und Diskussionen zum Nachhören unter <https://voicerepublic.com/users/happynewearscongress>

1. EINLEITUNG

Mit dem Hören experimentieren

Blick zurück

2006 gründeten das Kinder- und Jugendtheater Schnawwl und die Opernsparte gemeinsam eine Junge Oper am Nationaltheater Mannheim.

Der erste Kongress zum zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum, der im Oktober 2009 in Mannheim in Kooperation mit dem „Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland“ stattfand, fragte: „Welches Musiktheater brauchen Kinder?“ Es brachte eine Bestandsaufnahme des Musiktheaters für Kinder und der Musiktheaterpädagogik in Deutschland. Im Ergebnis entstand das kulturpolitische Forderungspapier „Mannheimer Manifest zum Musiktheater für Kinder“.

In Folge des Symposiums wurde die Arbeitsgruppe „Musiktheater für junges Publikum der ASSITEJ“ gegründet und damit ein Forum für den Austausch von Erfahrungen, in der sich seit Mai 2010 regelmäßig mehr als 70 Vertreter*innen von Opernhäusern und -sparten, Kinder- und Jugendtheatern und Verlagen, sowie Komponist*innen, Librettist*innen, Wissenschaftler*innen zusammenfinden. Die Sichtung und Besprechung aktueller Inszenierungen an wechselnden Orten und Häusern für ein junges Publikum bietet jeweils den Anstoß, um gemeinsam über Arbeitsweisen, Konzeptionen, Strukturen, Themen, Repertoires und Perspektiven ins Gespräch zu kommen.

2012 veranstalteten das Staatstheater Oldenburg, wiederum in Kooperation mit dem KJTZ, das zweite Symposium zum zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum. Das Symposium fragt: „Was zeichnet eine gelungene Musiktheaterproduktion aus?“ und nahm beispielhaft fünf sehr verschiedene Aufführungen aus Deutschland und den Niederlanden in den Blick, um sich mit den Gelingensbedingungen der Produktionen kritisch auseinanderzusetzen.

10 Jahre nach der Gründung der Jungen Oper und sieben Jahre nach dem ersten Symposium zum zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum hieß es im November 2016 wieder: Willkommen in Mannheim zum internationalen Kongress „Happy New Ears – Musiktheater für junges Publikum“ in Kooperation mit dem gleichnamigen europäischen Festival und dem Nationaltheater Mannheim. Die Frage diesmal:



Was heißt „Experimentieren“ im Musiktheater für junges Publikum?

Die praktische Erkundung dieser Frage in Experimentierräumen und deren Reflexion standen im Zentrum unseres Austauschs. 160 nationale und internationale Teilnehmer*innen, darunter praktizierende und angehende Künstler*innen aus Komposition, Libretto, Musik, Gesang, Regie, Dramaturgie und Bildender Kunst sowie Kolleg*innen aus Lehre, Forschung, Kunstvermittlung und -förderung kamen für drei Tage in Mannheim zusammen, um in einem dichten Programm aus Impulsvortrag, Diskussionen, Aufführungsbesuchen, Inszenierungsgesprächen, Experimentierräumen und verschiedenen Reflexionsrunden experimentelle Zugänge zum zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum zu untersuchen.

Die Inszenierung des Hörens

Klänge und Geräusche, darunter unzählige Botschaften, die begleitet von eingängiger Musik unsere Aufmerksamkeit fordern, bilden ein permanentes Hintergrundrauschen, das überall an unser Ohr dringt, aber nur selten bewusst wahrgenommen wird. Das zeitgenössische Musiktheater hingegen will einen Raum schaffen für das inszenierte Hören und damit eine Konzentration auf die Klänge, die Musik, und im besten Fall auch darauf, wie sie erzeugt werden. Es will seinem jungen Publikum die Ohren öffnen, ihm bekannte Klänge fremd erscheinen lassen und fremde vertraut machen: das Hören szenisch sichtbar machen.

Experimentelle Grundhaltung

Im Musiktheater zu experimentieren heißt, alle überkommenen Vorstellungen zu befragen, sowohl die Produktionsstrukturen als auch die tradierte Produktionsweise in ihrer Teilschrittigkeit von Libretto, Komposition und Interpretation, die übliche Aufführungssituation ebenso wie die Idee, Musiktheater brauche zwingend eine Geschichte oder eine Musik, die von den üblichen Orchesterinstrumenten in gewohnter Weise von im Orchestergraben versteckten Musikern interpretiert würde. „Im Musiktheater zu experimentieren heißt, mit dem Hören zu experimentieren. Das erfordert „zunächst mal eine andere Grundhaltung als die Ausdruckshaltung“ von Werken, die auf Vermittlung von Botschaften und Inhalten abzielen“, so Matthias Rebstock während des Kongresses. In dieser Haltung waren die Teilnehmenden am zweiten Tag des Kongresses gefordert. In fünf ganz unterschiedlichen Experimentierräumen, ging es darum, Entdeckungen zu machen, das Material und sich selbst zu befragen und dabei über Grenzen eigener Erfah-

rungen zu gehen. Hier erforschten die Teilnehmer*innen auf experimentelle Weise verschiedene inhaltliche Ansätze und Methoden zeitgenössischen Musiktheaters wie die eigene Stimme, die Klanglichkeit von Außenräumen, die sie in Innenräumen zu Kompositionen verdichteten, die Möglichkeitsräume musikalisch-künstlerischer Begegnungen mit dem allerjüngsten Publikum von 0–3 Jahren, die Chancen und Hindernisse im Dialog von Musikkulturen oder Klangräume und Raumklänge, die man mit Kindern aus Alltagsgegenständen und -materialien erfinden kann.

Zuschahörer sein

Außergewöhnliche Musiktheaterproduktionen aus Europa, die mit Aufführungssituationen und Medien spielten, die ihre Szenen instrumental aus dem Vorgang des Musizierens entwickelten und damit klangliche Spiel- und Erfahrungsräume schufen, wie „Listen to the Silence“ der belgischen Gruppe Zonzo Companie oder „HUI! (WOEI!)“ der niederländischen Muziekvoorstelling.nl/Alle Hoeken van de Kamermuziek oder „Lauschangriff“ der gastgebenden Junge Oper Mannheim luden dazu ein, die Perspektive zu wechseln und gerade Erfahrenes am Inszenierungsbeispiel zu diskutieren.

Die vorliegende Dokumentation versammelt Vorträge und Ausschnitte aus Gesprächen und Diskussionen, die auf dem internationalen Kongress „Happy New Ears“ geführt wurden. Sie will zum Weiterdenken anregen, ging es doch ums Infragestellen, Entdecken, das Neu- und Andersdenken von Musiktheater für junge Zuschauerer und zugleich um die Herausforderungen für die Zukunft in allen Produktionsstrukturen, ob in Opern- und Dreispartenhäusern, freie Produktionszusammenhängen, in Kooperationen mit Kinder- und Jugendtheaterschaffenden, partizipativ mit den Kindern und Jugendlichen. Viele Fragen sind noch offen, etwa ob und wie experimentelle Arbeitsprozesse auch für die großen Opernbühnen fruchtbar werden können. Sicher ist: Komplexe Musiktheaterexperimente brauchen geschützte Räume für ein interdisziplinäres künstlerisches Aushandeln und Erforschen von Klangräumen und deren szenische Möglichkeiten, ausreichende Budgets und sie brauchen Zeit.

Annett Israel

Projektleiterin Internationaler Kongress: Happy New Ears – Musiktheater für junges Publikum

2. ROLLE VORWÄRTS

Die gegenwärtige Situation im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum.

Der Kongress eröffnete an seinem ersten Tag mit der Frage nach der gegenwärtigen Situation im Musiktheater für Kinder, seinen Stoffen, Dramaturgien und Ästhetiken, in Deutschland und jenseits deutscher Grenzen, die Ina Karr, Kuratorin des europäischen Festivals Happy New Ears, in ihrem Impulsvortrag bearbeitete.



Der Vortrag über die gegenwärtige Situation im Musiktheater für junges Publikum hat mir Kopfzerbrechen bereitet wie lange kein anderer mehr. Denn betrachtet man die Vortragsthemen anderer Symposien oder Artikel in Publikationen bspw. im Schauspiel, so gibt es meist eine Reihe von Vorträgen zu einzelnen Themen: Repertoire, Literaturtheater, Romanverarbeitung, Stückentwicklung, Familienstück, Theater für die Jüngsten, Objekttheater, partizipative oder experimentelle Theaterformen, um nur einige Themenkomplexe herauszugreifen. Aber es ist positiv hervorzuheben: Genau diese Vielfalt gibt es im Musiktheater für junges Publikum mittlerweile.

Dass Musik im Denken der Theaterschaffenden immer wichtiger wird, zeigt deren zunehmender Wunsch nach Originalkompositionen und Livemusik. Dieser Wunsch wird begleitet von einer Suche nach den Erzählmöglichkeiten durch und Ausdrucksmöglichkeiten von Musik jenseits von atmosphärischem Klang und Liederlagen. Auf den Spielplänen macht sich dies deutlich bemerkbar durch eine zunehmend größere Zahl an Werken, die eigens für das junge Publikum entwickelt wurden. Analog dazu verstärken auch einige Musikverlage ihren Einsatz für dieses Publikum und machen durch ein größeres Verlagsprogramm – und parallel dazu verfassten eigenen Publikationen – darauf aufmerksam. Ebenso findet eine intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre statt. Und selbst bei

den Nennungen des Theaterpreises „Der Faust“ finden sich in der Kategorie Kinder- und Jugendtheater in den letzten Jahren zunehmend auch Musiktheateraufführungen. Natürlich kann ich nicht die Entwicklungen im ganzen europäischen Raum überblicken.

Wir haben bei der Sichtung für das Festival Happy New Ears allerdings bemerkt, dass es sehr viel mehr Produktionen und Aufführungen gibt als noch vor einigen Jahren.

Das klingt zunächst einmal nach einer sehr positiven Gesamtbilanz für den Stand des zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche, dessen Wichtigkeit auch von Intendant*innen und Theaterschaffenden zunehmend betont wird.

Allerdings ist die Beschäftigung mit dem Genre noch nicht so weit vorangetrieben, dass man von verschiedenen Phasen oder Wellen sprechen könnte. Oder dass es konkrete Leitlinien gäbe, an denen entlang wir unsere Diskussionen entfachen könnten. Vielleicht liegt dies darin begründet, dass Kindermusiktheater zunächst entweder in Opernhäusern und -sparten entwickelt wurde oder in der Sparte des Kinder- und Jugendtheaters, das vom Schauspiel geprägt war. Erst in den letzten Jahren hat die Suche nach Ästhetiken und Ausdrucksweisen die Kinder- und Jugendtheaterschaffenden auch mit Musiktheaterschaffenden stärker zusammengeführt und zu einer, wie ich finde, sehr produktiven Auseinandersetzung geführt, die auch, gerade im deutschsprachigen Raum, das KJTZ Frankfurt sehr stark vorangetrieben hat.

Das Kindermusiktheater ist also immer noch sehr jung und im Entstehen begriffen. Aber an vielen Orten und in vielen verschiedenen Strukturmodellen wird Neues ausprobiert und experimentiert, was starke Impulse für Stoffe, Formen, Themen und Spielweisen und für eine zunehmende inhaltliche Auseinandersetzung zwischen Komponisten, Theaterschaffenden, Regisseuren, Sängern, und Musikern gegeben hat. Nach diesen neuen Impulsen und spannenden Tendenzen haben wir bei der Auswahl für das Festival gesucht. [Dabei leiteten uns Fragestellungen des zeitgenössischen Musiktheaters für junges Publikum oder vielleicht sogar allgemein des zeitgenössischen Musiktheaters.](#)



Fragestellungen

- Welche Rolle spielt die **Musik** im theatralen Gefüge und wie ist das Zusammenspiel mit den anderen theatralen Sprachen?
- Wie wird mit dem Aspekt des **Hörens** als einem der wichtigen Sinne im Musiktheater umgegangen?
- Welche Rolle hat das **Publikum** bzw. welche Haltung nimmt das Werk und die Aufführung gegenüber dem spezifischen jungen Publikum ein?
- Wie positioniert sich das Kindermusiktheater im Bezug auf den **Kanon** der Oper, gerade auch hinsichtlich der musikalischen Sprache?

Musik und Hören

Es ist immer wieder erstaunlich, wie wenig Sorgfalt der Musik und dem damit verbundenen Hörsinn allgemein im Kinderbereich gewidmet wird. Das habe ich zwar schon oft formuliert, möchte dies aber auch hier wieder tun, weil wir uns mit dieser Situation im Theater zwangsläufig auseinandersetzen müssen. Ob in der Wiege mit Rassel und Spieluhr, der Kita oder beim Einkaufen, von frühester Kindheit an werden wir von so vielen Klängen umgeben, dass wir bereits früh lernen müssen, uns durch Ausblendung zu schützen. Dieser Prozess der Filterung von Eindrücken ist dem Hörsinn eingeschrieben, weil die Natur unser Gehör so gestaltet hat, dass wir immer auf Empfang sind, um im Zweifel der Gefahr auch im Schlaf entkommen zu können. Doch im Wachzustand tritt das Ohr hinter das Auge zurück und so wird auch im Musiktheater oft die Musik und damit auch das Hören, zum schwachen Partner des Visuellen.

Wenn man das weite Feld der Musik im Theater aber verdichten will auf den Begriff eines Musiktheaters für junges Publikum, geht es deshalb meiner Ansicht nach darum, die Rolle der Musik und damit auch der sinnlichen Wahrnehmung des Hörens in den Blick zu nehmen.

Denn wir können mit dem Ohr nicht nur alle Geräusche und Klänge wahrnehmen, sondern auch Stimmen aus einer Klangwolke heraushören. (Wir können also nicht nur wegblenden, sondern auch heraushören). Wir erkennen, aus welcher Richtung Klänge kommen und wie weit sie entfernt sind. Hören ortet also im Raum. Und mit dem Hören verbindet sich auch eine sehr körperliche, taktile Wahrnehmung – tiefe Töne z.B. sind körperlich spürbar (Bsp. Robin Schulz). Und wenn wir von Hören sprechen, meinen wir natürlich auch das Zuhören, als eine besondere Form der Kommunikation. Viele neue, interessante Arbeiten im Musiktheater, die wir gesehen und gehört haben, beschäftigen sich genau mit dieser Frage nach dem Hören und Zuhören. Wie kann ich z.B. das Visuelle durch das Hören lenken? Wie kann ich durch das Musizieren selbst Musik in Szene setzen oder Hörräume eröffnen? Oder wie kann ich umgekehrt, durch das Sichtbarmachen von Musik die theatralen Sprachen miteinander vernetzen oder einander gegenüberstellen? Welchen Raum gebe ich der Musik, sodass man von einem Musiktheater sprechen kann und nicht von einem Schauspiel mit Musik? Wenn wir das Hören thematisieren, begeben wir das Kunstwerk also in einen Rezeptionsprozess und beziehen den Rezipienten mit ein, der im Musiktheater für junges Publikum einen besonderen Stellenwert hat. Damit wäre ich beim nächsten Punkt:

Publikum

Das Besondere des Kindertheaters ist das Publikum. Im Kinder- und Jugendtheater ist es selbstverständlich über die Rezipienten nachzudenken. Das ist vielen Komponisten noch suspekt. Doch ist damit keine Anbiederung hinsichtlich Publikumsgeschmack oder eine Suche nach Publikumserfolg gemeint, sondern ein gedankliches Ausgehen vom Rezipienten, mit dem man sich in diesem Kunstraum Musiktheater zum Dialog verabredet und dessen Welterfahrung und kulturellen Kontext man in den Blick nimmt. Auch hinsichtlich einer zunehmenden kulturellen Vielfalt in unserer Gesellschaft. Sicherlich ergeben sich für Komponisten bei einem kleinkindlichen Publikum praktische Einschränkungen in Lautstärke und hohen Frequenzen. Viele befürchten jedoch darüber hinaus, ihre kompositorische Sprache modifizieren zu müssen, vor allem hinsichtlich der Komplexität.

Allerdings wäre es gegenüber diesem Gedanken des Defizitären umgekehrt viel interessanter, die Chancen und Möglichkeiten eines Publikums zu erörtern, das gerade bezüglich eines doch sehr engen musikalischen Kanons in der Oper ohne gefestigte Prägungen in eine Musiktheateraufführung kommt – zumindest bis zu einem gewissen Zeitpunkt. Was die Frage der Komplexität der Musik anbetrifft, ist dies eine Fragestellung, die man meiner Ansicht nach noch nicht beantworten kann, sondern erproben muss. Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Mangel an Werken für ein jugendliches Publikum, bei der sich die Frage nach der Komplexität nicht stellt. Werke wie *Rage of Life* von Elena Kats-Chernin, fast eine Art Roadmovie oder Gerhard Stäblers *Simon* für die Oper in Norwegen bilden hier eine Ausnahme. Wird Musiktheater als so weltfremd empfunden, dass man sie in dieser Entwicklungsphase der Kinder auslässt – denn im Schauspiel ist die Lücke nicht ganz so groß wie im Musiktheater? Oder glaubt man, dass Kinder ab einem gewissen Alter „reif“ für die große Oper seien und keine spezifischen Stücke mehr bräuchten? Oder sind es hier die Themen, die sich scheinbar nicht mit dem Genre Musiktheater verbinden lassen?

Kinder werden immer wieder auch zu mündigen Hörern geadelt. Denn „Kinder können doch alles hören“, wie ein arrivierter Komponist im Gespräch kürzlich wieder einmal bemerkte. Damit entzieht man sich allerdings der Verantwortung, sich mit einem Publikum auseinanderzusetzen, das eben gerade vieles noch nicht kennt und aktiv über seine künstlerische Teilhabe nachzudenken.

Die Frage ist nicht, ob Kinder alles hören können, sondern wo sie mit ihrem „Weltwissen“, das je nach Alter und kulturellem Hintergrund sehr verschieden sein kann, an Musiktheater partizipieren, also anknüpfen können.

Musik ist zwar eine abstrakte Sprache, aber keine universell verständliche Ausdrucksweise, die kontextlos und ohne kulturelle Verankerung überall gleich ankommt und das pure Rezipieren von Klängen bedeutet noch keine künstlerische Teilhabe. Das betrifft Kinder wie Erwachsene gleichermaßen. Die Beschäftigung mit dem Publikum hat auch dazu geführt, dass Sänger*innen, die im Studium vor allem auf große Bühnen vorbereitet werden, neue Spielweisen ausloten. Insbesondere die Instrumentalist*innen werden in vielen Produktionen sowohl als Darsteller auf der Bühne als auch durch ihr Musizieren performativ eingebunden. Dem steht – zumindest im deutschsprachigen Raum – eine Hochschulausbildung gegenüber, die bei den Musikern auf diese Entwicklung noch gar nicht reagiert.

Kanon

Zu bemerken ist, dass es gerade auf den Bühnen der Opernhäuser zunehmend große Familienproduktionen gibt, für die Kompositionsaufträge vergeben und die Ressourcen

des Hauses in der vollen Bandbreite ausgeschöpft werden. Viele dieser Werke orientieren sich in ihrer Struktur an den Formen der Oper vom Barock bis zur Literaturoper, seien sie in der klassisch-barocken Form von Rezitativ/Dialog und Arie angelegt oder durchkomponiert. Hier findet auch die intensivste Beschäftigung mit der Stimme statt, vornehmlich dabei in der Art einer klassisch ausgebildeten Stimme. Eine andere Form besteht darin, ein – meist bekanntes – Werk der Opernliteratur in einer bezüglich Besetzung und Inhalt komprimierten Form darzubieten. Oft bedeutet dies, das Werk so zu kürzen, dass damit auch eine starke Simplifizierung einhergeht. Gerade was dieses konkrete Bearbeiten von Repertoire betrifft, erfordert, sich mit den Fragen der Intertextualität in der Oper zu beschäftigen. Es ist vielleicht ein sehr aufklärerisches Verdikt, das Descartes mit seinem Bild vom Abriss und Wiederaufbau der Häuser formulierte: nämlich, dass man seine Überzeugungen erst einmal ablegen müsse, um sie dann durch „andere, bessere zu ersetzen oder auch durch dieselben“ (René Descartes). Aber dieses Bild der Dekonstruktion und Konstruktion ist in diesem Zusammenhang auch prozessual gemeint. Interessant wird es dann, wenn wir die Werke erst einmal dekonstruieren, um sie dann durch Überschreibung, Auslotung oder auch Rekonstruktion zu unserem Eigenen zu machen. In diesem Zusammenhang haben wir eine Produktion der Stockholmer Oper eingeladen, die die Oper und den Themenkomplex von Mozarts Oper *Don Giovanni* über eine Engführung der Handlung hinaus befragt haben hinsichtlich einer Relevanz für ein jugendliches Publikum und daraus eine neue Fassung für Sänger und Kammerorchester entwickelten.

Strukturen und Sichtweisen des Kindermusiktheaters

Musiktheater für junges Publikum findet mittlerweile in unterschiedlichsten Strukturmodellen statt. Im deutschsprachigen Raum sind die Strukturen stark vom Stadt- und Staatstheatersystem bestimmt, wo Musiktheater vor allem in Opernhäusern und den Kinder- und Jugendtheatersparten von Mehrspartenhäusern seinen Platz hat. Im europäischen Raum sind es ebenfalls die großen Opernhäuser. Darüber hinaus sind es in vielen Ländern (auch im deutschsprachigen Raum) freie, meist im Schauspiel beheimatete Kinder- und Jugendtheater, Produktionshäuser und Theatergruppen, die an der Entwicklung von neuen Werken beteiligt sind. Dabei erweisen sich die Strukturmodelle oft als äußeres Zeichen für die Perspektive, von der aus der Musik im Kindertheater nachgespürt wird. Sehr auffällig bei der Sichtung der Produktionen war, dass vor allem im niederländisch-flämischen Sprachraum Instrumentalensembles Impulse in die Entwicklung des Musiktheaters bringen – von Seiten des Konzerts.

Darüber hinaus ist die Frage, welches Ziel mit dem Kindermusiktheater jeweils verfolgt wird: Geht es um den wirtschaftlichen Aspekt der Publikumsgenerierung?

Oder darum, die Kunstform der Großen Oper zu adaptieren und mit einem kindgerechten Stoff zu versehen – als verdeckte pädagogische Vorbereitung für Opernbesucher von morgen? Denn warum sonst gibt es noch immer ein so breites Angebot, das Repertoire zu erklären, indem wir aus den immer weniger werdenden Standpfeilern des Repertoires eine Miniadame Butterfly, eine Mini-Carmen (so ein Format in einem großen europäischen Opernhaus) kreieren? Oder versucht man, im Konzertbereich, mit theatralen Mitteln die Konzertform zu verändern und damit dem schwindenden Konzertpublikum entgegenzuwirken? Oder sind es die Fragestellungen nach einer Weiterentwicklung und stetigen Befragung eines Kunstgenres?

Festivalauswahl und Themen

Dabei möchte ich vier Aspekte und Bereiche herausgreifen, in denen momentan sehr viel entwickelt und experimentiert wird und die deshalb auch stark im Festival vertreten sind.

1.

Musiktheater
von Anfang an

*Der Titel ist analog dem Projekt
„Theater von Anfang an“ des Kinder-
und Jugendtheaterzentrums gewählt.*

Dem Musiktheater für die Jüngsten wird momentan sehr viel Raum gegeben. Das mag daran liegen, dass viele Theaterschaffende in diesem Bereich schon lange mit Musik als theatralem Mittel gearbeitet haben. Denn hier kann Musik, gerade in ihrer Abstraktion und durch ihre nichtsprachliche Klangwelt, einen großen Stellenwert einnehmen. Der Hörsinn ist ja zunächst wichtiger als der Sehsinn. Sehr früh können Babys Tonunterschiede wahrnehmen und Richtungshören. Und darüber hinaus entwickelt sich analog zum Spracherwerb auch die Hörkompetenz, wie ich es formulieren möchte. Margarete Imhof, Psychologieprofessorin an der Universität Mainz bezeichnet das „Zuhören als die erste Sprachfertigkeit“. Die Unbestimmtheit von Klängen eignet sich für Formen, in denen über Material und Objekte im weitesten Sinne Erfahrungsräume eröffnet werden. Dass das musikalische Erfahren bei kleinen Kindern über Körper und Stimme läuft und umgekehrt das Verstehen der Körpersprache durch auditorische Reize (Sprache, Melodie) beeinflusst oder gar verstärkt wird, untersuchte der Musikpädagoge Wilfried Gruhn basierend auf Erkenntnissen der Hirnforschung (siehe hier auch die Veröffentlichungen des Neurobiologen Gerald Hüther).

Musiktheater mit der Möglichkeit des singenden Menschen im Zentrum ist also gerade im Theater für die Jüngsten ein interessantes Ausdrucksmittel – das noch relativ wenig eingesetzt wird. Das Spektrum an Produktionen geht von der Klangerforschung und dem Klang als Material

(wie das Beispiel „Trommeln!“ des Kindertheaters „De Spiegel“ aus Belgien) oder dem musikalisch-szenischen Ausloten basaler Vorgänge des Musizierens, wie bspw. dem Atem für die Blasinstrumente (bspw. „Hui“ des Bläserensembles „Alle Hoeken van de Kamermuziek“) bis hin zum Spielen mit dem „klassischen“ Klang eines Instruments oder der Stimme (wie in „Nest“ – ebenfalls eine Produktion von „De Spiegel“). Zeitgenössisch kann aber auch bedeuten, sich mit bereits bestehender Musik zu befassen und sie theatral aufzugreifen: In der Reihe „Musical Rumpus“, in der Spitalfields Music im Rahmen ihrer zwei jährlich stattfindenden Festivals musikalische Produktionen erarbeitet, nehmen Musiker und Sänger in „Catch a Seastar“ die Zuhörer/Zuschauer mit Kompositionen von J. S. Bach mit auf eine Reise. Im Kindermusiktheater für die Jüngsten loten Musiker (Instrumentalist*innen und Sänger*innen) Spielweisen aus, die sie oft in direkten Kontakt mit ihrem Publikum bringen. Dabei ist die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer oft durchlässig oder sogar ganz aufgehoben. Das Publikum kann dadurch punktuell oder über die ganze Aufführung hindurch mit den Musikern in Interaktion treten. Bemerkenswert ist auch, dass Produktionen nicht nur von Seiten der Ausführenden entstehen, sondern auch Komponist*innen diesen Bereich als künstlerische Form des Musiktheaters erobern: wie Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, eine norwegische Komponistin und Performerin, die mit „Korall Korall“ und anderen Werken mit der norwegischen Compagnie Dieserud/ Lindgren Musiktheater für Babys entwickelte.

2.

Musiktheatrale
Formen von
Musikensembles

Auffällig ist, dass starke Impulse für das Musiktheater für junges Publikum im Moment von Instrumentalensembles kommen. Und das, grob formuliert, von der Seite des Konzerts aus. Ensembles und Orchester erweiterten allgemein in den letzten Jahren ihr Konzertieren. Oft im Rahmen von education-Projekten (viele große Orchester beschäftigen sich zunehmend damit), gerade bei Musikensembles aber auch in Form von musiktheatralen Projekten für ein erwachsenes Publikum. Im niederländisch-flämischen Kinder- und Jugendtheater nehmen dagegen Musik-Ensembles mit theatralen Musikprojekten für Kinder schon eine feste Größe ein. Im Festival können Sie, wie gerade schon erwähnt, bspw. eine Produktion des Bläserkammerensembles „Alle Hoeken van de Kamermuziek“ – alle Ecken der Kammermusik – hören. Wie der Name des Ensembles verdeutlicht, lotet eine kleine Musiker*innenbesetzung (aus Bläser*innen) die Möglichkeiten der Kammermusik für das junge Publikum aus. Die Institution Oorkan in Amsterdam (auf dem Festival mit ihrer Produktion Cellostorm vertre-

ten) hat die Erweiterung des Musizierens und Konzertierens in einen theatralen Raum als Movens für ihre Arbeiten definiert. (In dem auch Licht und Raumkonstellation eine Rolle spielen). Darüber hinaus ist ein wichtiges Moment ihrer Arbeit, Musiker szenisch auszubilden – sie nennen das die Oorkan Methode. Im Hintergrund stehen hier die Arbeiten des instrumentalen Theaters, die in den 1960er Jahren insbesondere von Mauricio Kagel entwickelt wurden. Hier wird das Musizieren selbst zum performativen Vorgang, gestische Momente des Musikmachens komponiert – und umgekehrt werden szenische Vorgänge musikalisch determiniert. Hör- und Sehsinn werden hier also durch das szenische Musizieren oft jenseits einer narrativen Handlung eng miteinander in Verbindung gebracht. Begleitet wird das Arbeiten der Musiker, wie ich vielfach durch Gespräche erfahren und in den Arbeiten sehen konnte, auch von einem grundsätzlichen Nachdenken über Musizierhaltung und den Kontakt mit dem Publikum.

Sowohl im Theater für die Jüngsten als auch in den Arbeiten der Instrumentalensembles steht die

3.

*Erforschung
von Klängen*

sehr stark im Mittelpunkt und damit auch die Beschäftigung mit dem Hören als Rezeptionsvorgang in theatralen Produktionen. Mit dem Titel „Listen to the silence“ bezieht sich die Zonzo Compagnie auf den Komponisten John Cage, der wie kein anderer die Stille und alle Klänge, nicht nur die musikalischen, als „Sounds“ begriff. Das Produktionshaus Zonzo Compagnie erarbeitet, wie sie es selbst formuliert, vor allem Musikinstallationen und visuelle Konzerte.

4.

*Themen des
Kindertheaters*

Interessante Arbeiten entstehen auch dort, wo wichtige Themen des Kindertheaters so verhandelt werden, dass Dialoge und Handlung nicht nur „verkomponiert“, sondern die Musik und musikalische Vorgänge zum selbstverständlichen Mittel des theatralen Ausdrucks werden. Auf dem Festival sind einige solcher Produktionen zu sehen, die von einem konkreten Stoff/einer Geschichte ausgehen: die „Geschichte vom kleinen Onkel“ über das Thema Einsamkeit und den Wunsch nach Freundschaft oder „Die vier Musketiere“ der Holland Opera, in der die Suche nach

dem Vater und den eigenen Wurzeln im Mittelpunkt steht oder „König Hamed und Prinzessin Sherifa“, wo die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern mit der Suche nach der eigenen Identität verknüpft ist. In diesem Zusammenhang möchte ich auch verweisen auf die hoffentlich bald erscheinende Habilitation von Christiane Plank-Baldauf, die sich mit dem Handlungsbegriff und Erzählstrukturen intensiv befasst und dieses Thema vielschichtig beleuchtet. Weniger häufig, aber sehr interessant für die Weiterentwicklung des Musiktheaters sind Arbeiten, in denen die Möglichkeit, Musik und Text miteinander und gegeneinander zu stellen, aufgegriffen wird, um zu einer anderen Form zu finden – wie bspw. in George Aperghis „Rotkäppchen“, in dem sowohl die Text- als auch die Musikebene mit Wiederholung spielt, aber auf unterschiedliche Weise. Dabei ist auffällig, dass Werke, die eine klar umrissene Erzählhandlung verfolgen, vor allem für das Publikum von ca. 6 bis 10/12 Jahren entwickelt werden, ähnlich wie im Kinder- und Jugendtheater insgesamt. Die Stoffe und Themen vieler Werke basieren dabei auf Märchen (von „Schaf“ bis zum „Kind der Seehundfrau“, „Hamed und Sherifa“, „Schneewittchen“), Bilderbüchern („Kannst du pfeifen, Johanna“) oder literarischen Vorlagen von Klassikern wie „Gullivers Reisen“, „Peter Pan“, „Die Rote Zora“, „Momo“ oder „Pinocchio“. Das Märchenhafte, der Weg in fremde Welten also als Grundlage für die grundlegenden Themen des Theaters?

Im Vorfeld habe ich einige Theaterschaffende gefragt, was sich in ihrer Arbeit mit dem Kindermusiktheater geändert habe in den letzten zehn Jahren. Dabei war einer der Aspekte die zunehmende Beschäftigung mit Themen, die sich mit der Realität des jungen Publikums auseinandersetzen, was im Schauspiel längst selbstverständlich ist. Theaterleiter sehen in diesem Realitätsbezug den zunehmenden Erfolg ihrer Produktionen. Hier wäre also noch ein Aspekt, den es in Zukunft auszuloten gilt, um schon einmal einen kleinen Blick nach vorne zu wagen. Ein großer Bereich, den es noch zu beleuchten gälte, ist der partizipatorische. Denn es entstehen an den Theatern zunehmend Jugendclubs im Bereich Musiktheater. Die Staatsoper Stuttgart arbeitet seit Jahren in ihren Produktionen mit Kindern und Jugendlichen zusammen. Und in den letzten Jahren gab es zunehmend Projekte und Stückentwicklungen, wie bspw. gerade das Herbstferienprojekt an der Deutschen Oper Berlin („Was ich schon immer sagen wollte“). Auf dem Festival war es aus praktischen Gründen leider nicht möglich, solche Produktionen einzuladen. Aber auch in diesem Bereich wird zunehmend und mit großer Lust experimentiert und entwickelt.

What's now and what's next

Doch noch einmal ins Hier und Jetzt. Es hat sich viel getan in den letzten zehn Jahren: Mehr Theater, mehr Gruppen und insbesondere mehr Musiker beschäftigen sich mit zeitgenössischem Kindermusiktheater. Von Anfang an sind unterschiedliche Versuche im Musiktheater und insbesondere im Bereich Klangerforschung gemacht worden, wie die Beispiele zeigen. Dadurch sind Stücke und Aufführungen entstanden – sowohl nachspielbare als auch singuläre Stückentwicklungen. Der Austausch und die Vernetzung sind größer geworden, durch Symposien und Interessengruppen. Komponist*innen befassen sich ernsthaft mit Musiktheater für junges Publikum und Sänger und Musiker erproben neue Spielweisen und Arten des Musizierens. Das zeitgenössische Musiktheater für junges Publikum hat also in mehreren Bereichen nicht nur eine Rolle vorwärts, sondern schon fast einen kleinen Salto gemacht. Alles rosig also? Am Ende meiner Ausführungen möchte ich doch den Finger in die Wunde legen oder zumindest ein paar Aspekte ansprechen und einige Fragen aufwerfen.

In der letzten Ausgabe IXYPSILONZETT, dem Magazin für Kinder- und Jugendtheater, wurde die Frage gestellt, ob wir in diesem Rahmen über Finanzen nachdenken. Über Tarifbedingungen, strukturelle Gegebenheiten und all die Zwänge, denen wir unterliegen, wenn wir am Theater arbeiten und Kindermusiktheater entwickeln und aufführen. Das werden wir im Laufe dieser nächsten Tage und der Festivalwoche sicherlich tun. Denn die Realität ist so präsent, dass wir sie kaum aus den Augen verlieren können. Und wir müssen uns Strategien überlegen, wie wir innerhalb der gegenwärtigen Situation arbeiten wollen. Aber auch, wie wir die Situation verändern können. Denn: Bewegen wir uns oft nicht zu sehr in den Strukturen, die uns zwar einerseits Bedingungen diktieren, aber oft eher Spiegel unserer Perspektive sind – und wir deshalb über unsere eigene Sicht auf das Musiktheater nachdenken sollten und weniger über den „Apparat“? Darüber hinaus sind es oft wirtschaftliche Aspekte und pädagogische Intentionen, die die Zielgruppe und damit auch die Werke instrumentalisieren und diesen Aspekten unterwerfen. Diese Zielgruppe, die in sich sehr heterogen ist, weil sie die Entwicklung vom Baby bis zum jungen Erwachsenen erfasst, ist es aber wert, dass man ihren Erfahrungshorizont mit mehr speist als der Aussicht auf die Welt der Erwachsenen mit seinem Opernbetrieb. Dafür müssen wir die besten Komponist*innen, die wir haben, mit einer Feldforschung betrauen und ihnen die Möglichkeit geben, Neues zu probieren. Und wir müssen dafür Strukturen gestalten, weil komplexe Musik und größere Formen mehr Zeit benötigen. Und wir müssen darüber hinaus Musiker*innen und Sänger*innen mit einbeziehen in den Prozess der Entwicklung von Musiktheater für junges Publikum. Schon in der Ausbildung muss die Idee verankert werden, dass Musiker*innen nicht nur mit ihrem Instrument eine Musik zum Klingen bringen, sondern Darsteller ihrer Kunst sind, Performer im besten Sinne. Der singende

Mensch auf der Bühne, ein Kennzeichen der Operngeschichte bis heute, muss viel stärker ausgelotet werden. Hier klaffen die Entwicklungen am auffälligsten aufeinander. Oft wird gefragt, warum jemand anfängt zu singen, wenn er gerade vorher gesprochen hat. Wir sollten viel eher davon ausgehen, dass Singen eine selbstverständliche Form des – künstlerischen – Ausdrucks ist. Damit verbunden ist auch der Appell, sich mit der Form Oper produktiv auseinanderzusetzen. Auch hier ist tendenziell eine Zweiteilung zu bemerken: Entweder bleiben Werke in der tradierten Form oder die Form wird völlig negiert. Auch für das Format der großen Bühne wären hier viel mehr Projekte wünschenswert, die sich mit Experimentierfreude an diese große Form heranwagen. Die Frage nach den Möglichkeiten von Partizipation der Kinder am künstlerischen Prozess habe ich hier etwas außen vor gelassen. Wir hätten auch hier gerne noch eine Produktion eingeladen, aber auch das scheiterte an der Disposition. Künstlerische Partizipation im Musiktheater ist aber ein wichtiger Punkt, den ich nur kurz erwähnt habe, aber über den wir sprechen sollten und der viel stärker noch im Musiktheater Eingang finden sollte. Die Fragen der Interkulturalität oder Transkulturalität, den bspw. die Komische Oper Berlin verfolgt, sind ebenso essentiell. Und wir müssen früh anfangen, denn: Das Wegblenden von Musik, die Geschmacksbildung in unserer akustisch aufgeladenen Welt beginnt früh. Und einfach, weil das Hören am Anfang der menschlichen Entwicklung steht.

Und dabei insbesondere der Musik und ihren Klängen, und damit meine ich dies im besten Sinne von John Cages Definition von „Sound“, der vielmehr ein Hörauftrag als eine Definition ist, nachzuspüren. Dann kann das zeitgenössische Musiktheater für junges Publikum eine der lebendigsten Gattungen des Theaters sein. Denn sie teilt ihre Fragen mit dem zeitgenössischen Musiktheater für den Abendspielplan. Doch stellt sich das Kindermusiktheater Fragen – wie die der Spielweisen und des Publikums –, die meiner Ansicht nach auch die Diskussion über das zeitgenössische Musiktheater beflügeln könnten. Festivals wie die Münchener Biennale stellen sich diesen Fragen auch zunehmend. Das Kopfzerbrechen über das Kindermusiktheater möchte ich nun an Sie und Euch weitergeben. Denn es wird sowohl in den Vorstellungen, Diskussionen und Experimentierräumen die Gelegenheit geben, ganz konkret am Beispiel darüber zu diskutieren. Dafür wünsche ich allen „happy new thoughts“!

3. DIALOG

What's next im Musiktheater für junges Publikum?

Im anschließenden Gespräch von Ina Karr und Matthias Rebstock, moderiert von Geesche Wartemann, verschob sich der Fokus auf die Perspektiven: auf Tendenzen, Beteiligungsformen, Arbeits-, Verfahrensweisen und Praktiken, die sich durchsetzen könnten. Im Mittelpunkt stand dabei die Frage nach experimentellen Produktionsformen, mit denen das Hören durch Theater sichtbar wird.

Geesche Wartemann (G.W.): Welches zeitgenössische Musiktheater ist relevant für ein junges Publikum?

Matthias Rebstock (M.R.): Ich glaube, dass es sich vielleicht sogar mit der Frage von diesem Kongress ganz gut verbinden lassen kann, mit dem Experimentieren. Aus meiner Sicht ist das Musiktheater das wir brauchen, eines was experimentiert und zwar mit dem Hören experimentiert. Das Musiktheater ist zunächst einmal ein Hör-Theater, das Hören findet nie im luftleeren Raum statt. Selbst wenn ich es im Dunkeln mache, ist es eine bestimmte inszenatorische Entscheidung, die das Sehen betrifft.

Das Hören entwickelt sich nur in Auseinandersetzung, Differenz zum Sehen. Wenn ich von der Betonung des Hörens spreche, dann heißt es nie, dass ich mich gegen das Sehen ausspreche, sondern, dass die Inszenierung des Sichtbaren eine bestimmte Funktion im Musiktheater hat, um das Hören jeweils immer wieder neu zu beleuchten und auch an die Oberfläche der Wahrnehmung „Wie höre ich eigentlich gerade?“ und „Was höre ich eigentlich gerade?“ zu bringen. Und der experimentelle Zugang dazu würde eben genau das bedeuten, dass diese Aufmerksamkeit auf das Hören durchgehalten werden muss im Theater.

Beim Theater für die Aller kleinsten ist es am einfachsten, weil wir da sowieso nicht mit komplexen Geschichten aufwarten. Ich habe den Eindruck, dass je älter die Altersgruppen werden und je größer vielleicht auch das Bedürfnis nach Geschichten wird, desto mehr scheint der Akzent auf dem Hören, verloren zu gehen. Man hat dann seine Geschichte, die vertont wird. Man nutzt dann doch relativ häufig etablierte musikalische Idiome, um die Geschichte zu erzählen, um scheinbar bei den Kindern anzuknüpfen und schon ist man eigentlich weg von dieser Offenheit des Hörens und bedient eigentlich wieder Strukturen, die vorhanden sind. Das Spannende im Kindermusiktheater ist, dass man im Entstehen dieser Hörstrukturen eigentlich dabei ist, wenn sich Hörpräferenzen bilden.

G.W.: Ich glaube der allerletzte Appell, das Plädoyer ging darum, die Vielfalt zuzulassen. Ist das jetzt eine Gegenposition oder geht es um die vielen Möglichkeiten des Experimentierens?

Ina Karr (I.K.): Ich glaube nicht, dass es ein Gegensatz ist, wie im Kinder- und Jugendtheater auch, wo es verschiedene Formen gibt.. Ich denke, wenn man mit Stoffen arbeitet, muss man auch gucken, was ist das Spezifische des Musiktheaters. „Was bringt Musik für einen Aspekt rein?“ Wenn ich einen Text versinge, also einerseits weil Singen eine natürliche Ausdrucksform ist, aber wenn ich nur versinge, dann habe ich eigentlich diese verschiedenen Möglichkeiten des Musiktheaters noch nicht ausgelotet. Ich finde den Aspekt des Hörens wichtig. Musiktheater, die von einem Stoff ausgehen und den interessant komponieren, können für mich spannend sein.

M.R.: Es schließt sich auch in keinsten Weise aus, dass man mit Geschichten arbeitet. Aber es würde einen bestimmten Akzent setzen, wie im Musiktheater mit Geschichte gearbeitet werden könnte. Ich denke, dass es da ein Feld gibt, zwischen Erzählen, Hören, Musik. Wir reden jetzt automatisch plötzlich von Musik. Das Hören hat an sich nichts mit Musik zu tun, sondern mit allen möglichen Geräuschen, mit Räumen etc. Es fängt weit vor einem normalen Musikbegriff an. Ich beobachte nur, dass diese Offenohrigkeit irgendwie verloren zu gehen scheint, innerhalb des Musiktheaters.

Je älter das Zielpublikum wird, desto stärker geht sie verloren. Wir leben in einer Zeit, die akustisch im Wesentlichen darauf ausgelegt ist, Signalwirkungen freizusetzen und Hörkanaäle abzudichten. Mit ganz schnell lesbaren Botschaften, die meistens weggehen vom eigentlich sinnlichen, akustischen Erleben. Und das gilt für die Erwachsenen genauso wie für die Kinder. Experimentierend mit kulturellen Praxen umzugehen, ist es ein sehr spannendes Feld insgesamt. Und eben auch für das zeitgenössische Kindermusiktheater.

G.W.: Nur, meine Fragen wären: „Wo treffen sich jetzt die Interessen des jungen Publikums mit musikalischen oder klanglichen Suchbewegungen?“, um das sehr allgemeine Reden von „Hier hatten wir es mit einem Theater zu tun, das vom Publikum ausgeht“, ein bisschen zu präzisieren. Das haben wir auch im Kinder- und Jugendtheater, wirklich in jeder Publikation heißt es, die Differenz ist ja das Publikum. Wie ändern sich Produktionsweisen, wenn ich an dieses junge Publikum denke? Ist es nur eine Programmatik oder gibt es da Beobachtungen, in der sich die Produktionsweisen und Ästhetiken konkret ändern?



I.K.: Ich denke, gerade im Theater für die Jüngsten ist es sehr stark angekommen. Wenn man so eine Produktion macht, in der man über die Eingangssituationen nachdenkt – dieses Einbeziehen in den künstlerischen Prozess ganz konkret... nicht gleich zu sagen, ok – einmal ausprobiert, funktioniert nicht, geht also nicht. Ich glaube das ist die Schwierigkeit, dass man es immer wieder neu probieren muss und dass man immer wieder, auch an einem anderen Tag, in einer anderen Kita ganz andere Erfahrungen macht. Trotz allem glaube ich, dass es immer verschiedene Wege gibt.

G.W.: Was interessiert potentielle Komponistinnen oder Regisseurinnen, so eine Form der Recherche zu betreiben. Ich kann mit den Argumenten der frühkindlichen Bildung sicherlich was finden, aber mich würde interessieren, was sich jetzt aus einer künstlerischen Position heraus ergibt, was ist denn attraktiv an so einer Produktionsweise?

M.R.: Ich bin selber kein Komponist, aber für mich, wenn ich Kindermusiktheater mache, ist auf alle Fälle klar. Ich muss im Kindermusiktheater nichts machen, was meinen eigenen ästhetischen Präferenzen widerspricht. Ich muss mich in keiner Weise verbiegen. Ich mach genau das, was ich auch sonst machen würde. Das heißt nicht, dass ich mich nicht auf das Publikum einlasse, das heißt, dass ich zunächst einmal einfach meine Ästhetik beibehalte. Zum Beispiel was Erzählformen angeht, was musikalische Sprache angeht. Und ich habe aber jetzt, in diesem Kontext, wie ich das manchmal im Erwachsenentheater auch suche, einen Riesenvorteil. Ich habe eine ganz kleine Zuschauergruppe und ich weiß ganz genau, wie ich sie platziere. Ich kann extrem individuell beschallen, bespielen. Was ich mir manchmal im Erwachsenentheater auch wünschen würde, was manche Komponisten auch suchen, also diese Musiktheaterformate für kleinere Publikumsgruppen gibt es ja. Denken wir an Manos Tsangaris oder auch wenn du München angesprochen hast, da wurde auch damit experimentiert. Das ist was, was mir diese Publikumsgruppe bietet und dann ist es natürlich toll zu wissen, dass ich nicht diese ganzen Vorurteile wegräumen muss, um zu dieser Offenohrigkeit zu kommen, sondern – wenn ich es richtig anstelle und wenn wir über die richtige Altersgruppe sprechen, das ist ab neun, zehn sicher anders aber so zwischen sechs und neun – dann kann

ich direkter ansetzen mit dieser Art zu arbeiten. Und ich glaube das kann auch für Komponist*innen extrem interessant sein und auch – was ich sehr spannend finde – an dieser Grenze an Alltäglichkeit und Künstlichkeit zu arbeiten. Also aus einem alltäglichen Material herauskommend, strukturierend vorzugehen ist ein experimenteller Ansatz, der sich da wunderbar ausprobieren lässt.

G.W.: Jetzt, finde ich, berührt es schon die Frage der Partizipation. Das ist einmal hier in dem Probenprozess gewesen und so wie du es ausgeführt hast Matthias, zielte die Frage vielleicht darauf zu sagen, wo entstehen hier Formen, szenische Formen, musikalische Formen, die auch über das Zielpublikum oder den Kreis derer, die das jetzt interessiert, hinaus gehen? Gibt es noch andere Aspekte? Vorhin fiel das Wort Teilhabe, die vielleicht auch noch für das Musiktheater insgesamt von Interesse sind. Seht ihr da Ansätze? Oder fehlt diesem Feld da noch etwas?

M.R.: Also es ist eher andersrum für mich eine Frage, dass ich eben, sowohl im avancierten sogenannten Sprechtheater, Schauspiel, also an einem performanceorientierten postdramatischen Theater, also auch im Musiktheater Entwicklungen sehe, von denen ich eigentlich dachte, sie müssten eigentlich auch im Kindermusiktheater stärker aufgegriffen werden. Und das sind zum Beispiel installative Formate, Formate, die viel stärker mit einer Gesamträumlichkeit arbeiten. Stichwort: Immersivität des Theaters. Also das, was wir im nicht-zielgruppen-spezifischen Musiktheater sehen, eben Installativität, Situationen schaffen, andere Formate, Audiowalks, Soundscape Geschichten, lauter Sachen, die eigentlich sehr stark an einer Sinnlichkeit ansetzen und an so was wie einer Unmittelbarkeit, die immer wieder unterbrochen wird um Differenzmomente zu erzeugen.

Der Gesprächstext wurde gekürzt und bearbeitet und basiert auf einer Transkription.

Das vollständige Gespräch ist nachzuhören unter <https://voicerepublic.com/users/happynewearscongress>

Ausschnitte aus der Diskussion mit den Kongressteilnehmern

M.R.: Hören ist ein theatraler Moment.

M.R.: Was ich oft in einem Kindermusiktheater sehe, das nicht direkt aus den Opernhäusern kommt: Da gibt es einerseits die Struktur der Erzählung und dann den Song, ein Stück Musik, dann wieder Erzählung, also zwei Zeitformen und wir wechseln von einer zur anderen. Es gab diese Differenz von theatraler und musikalischer Zeit nicht von Anfang an. Wenn du aus der Musik kommst, ist die Differenz nicht so stark, weil die Komponisten im Kindermusiktheater auch die theatrale Zeit komponieren, also die Erzählung selbst. Es hängt von der Herangehensweise ab. Kinder haben heute die Möglichkeit, jede Musik zu wählen, die sie mögen. Es war noch nie so einfach und so schwierig zugleich für Kinder, ihre Musik zu finden. Es ist relativ wichtig, damit zu beginnen auch mit Teilen der populärer Musik experimentell zu arbeiten und auch mit den elektronischen Medien, nicht um es modisch zu machen, sondern fremdartig – die Entfremdung, das Selbstverständliche ihnen wieder fremd machen, um zu sehen, wo diese Filtrierungsprozesse stattfinden. Ich glaube das ist eine große Aufgabe gerade für ein Jugendmusiktheater.

Ein Teilnehmer: Wir haben kein Jugendmusiktheater, es existiert praktisch nicht. Es müsste auch nicht nur über partizipative Formate gehen, sondern über gute Stücke. Ich glaube es ist fatal, zu sagen „Ja, ab da greift ja die große Oper ein“, weil, sie kümmert sich darum auch nicht. Es muss eine Initiative entstehen, denke ich.

G.W.: Aber ich finde das, was ihr jetzt beschreibt, sehr interessant, weil ich tatsächlich auch vom Kinder- und Jugendtheater kommend, jetzt in dieser Entwicklung des Musiktheaters für Kinder natürlich genau den Anfang und auch die Möglichkeit neben dem Theater für die Aller kleinsten, neben dem Tanz für Kinder, eine Entwicklung sehe, dass sich das Kinder- und Jugendtheater immer noch weiter interdisziplinär aufstellt, immer noch stärker die ganz starke Verwurzelung in der Literatur loslässt. Was ihr beschreibt, dass die Narration aber doch immer wieder ein Thema ist, ist so ein bisschen ‚Glas halb leer oder halb voll‘. Also es ist offenbar noch vorhanden, aber aus meiner Perspektive habe ich das Gefühl, genau diese Formen gehen sozusagen schon einen Schritt weiter und da würde sich vielleicht das Feld wirklich ausdifferenzieren. Wichtig ist, glaube ich, eine bewusste Entscheidung. Wenn ich für die Narration, aus welchen Gründen auch immer, arbeite, dann kann ich eben Musik in dieser oder jener Weise einsetzen, ich muss es aber natürlich unterscheiden können von anderen Ansätzen, die vielleicht dann auch viel stärker darauf verzichten oder der Musik eine andere Funktion zugestehen

M.R.: Aber ist nicht genau das die Falle zu sagen, es gibt die Narration, also wenn wir ins zumindest freie Sprechtheater gucken, die letzten zehn, fünfzehn Jahre, ging es

um nichts anderes als Erzählformate zu entwickeln. Erzählformate, die sozusagen auf der Basis eines postdramatischen performativen Theaters, was tendenziell antinarrativ ist, aufbauen. Es ist soviel passiert in dem Bereich Kindermusiktheater. Erzählen ist ja ein performativer Akt, das wird nicht thematisiert. Und genau das tut das freie Performancetheater und ich sehe nicht, warum das nicht im Kindermusiktheater auch passieren könnte. Also diese Fragen: Wie erzähle ich Erzählen auf der Bühne? Was interessiert mich auf der Bühne?

G.W.: Ok, aber dann wäre es für mich noch eine Differenzierung. Du hast vorhin das Hören stark gemacht und beim Hören bin ich erst mal gar nicht zwingend mit den Gedanken bei Narration. Also ich finde, man kann ja das auch noch stärker loslassen.

I.K.: Wie ist denn Erzählen möglich, also auch mit Stoffen und nicht nur jenseits einer grundsätzlichen Narration?

Martin Zels: Wir erleben alle möglichen Befreiungen im theatralen Bereich, das heißt, wir haben Partituren, wir haben Erfüllungen, wir haben Sparten natürlich in den klassischen Strukturen, aber wir haben in Deutschland, in ganz Europa, auf der ganzen Welt, eine ganze Menge mehr Musikformen, die auf das freie Musizieren ausgelegt sind. Ich glaube, es fehlen ein wenig die freieren Musizierformen seitens der Musiker*innen.

G.W.: Also ist die Frage, ob oder wie eine musikalische Improvisation als Teil solcher neueren experimentellen Musiktheaterformen zu denken ist. Im Vortrag klang das ja schon mal so, dass es um eine Performativität des Musizierens geht, dass das eine Richtung ist, aus der neue Impulse kommen oder ein Potenzial, was noch nicht wirklich ausgeschöpft ist.

M.R.: Ich glaube die Frage ist keine, die sich Kinder, zumindest im Moment der Aufführung stellen „Ist das jetzt improvisiert oder nicht?“ – jedenfalls ist das jetzt für mich eher das Ziel zu sagen, es muss so frei musiziert werden, dass der Eindruck entsteht, als ob es im Moment entsteht. Aber ich bin völlig bei dir, was die Öffnung und auch die improvisierten Elemente angeht.

I.K.: Seit fünfzig Jahren hören wir uns wahnsinnig einfache Musik an, die ist auch toll aber es gibt so viel mehr. Wie kriegen wir das hin? Künstlerisch, also musikalisch und auf der Bühne dann szenisch. Die Distanz zu etwas Altem im Musiktheater kann genauso fremd oder erhellend sein. Und ich glaube, es lohnt sich extrem, sich mit dem Material auseinander zu setzen: für Leute, die aus dem Musiktheater oder aus der Musik kommen, mit dem Theater und für Leute, die aus dem Theater oder einer Performance kommen, eben mit Musik, das was einem

fremd ist, versuchen zu verstehen, um dann damit besser arbeiten zu können.

G.W.: Ich finde jetzt eine Präzisierung sehr interessant, wenn wir von experimentellem Theater sprechen: Bei den Aller kleinsten ist es ein Experiment für die Theatermacher*innen, für die Aller kleinsten ist es kein Experiment, es ist nicht eine Konvention, die sozusagen in welcher Form auch immer, gebrochen wird, während es bei den Jugendlichen bestimmte Hörkonventionen gibt, die etabliert sind. Ich habe eine andere Aufgabe, wenn ich jetzt mit diesem Publikum ein Experiment stattfinden lassen will, was mich natürlich sofort auf die Frage nach der Musiktheaterpädagogik bringt, aber möglicherweise haben Sie ganz andere, dringendere Fragen.

Amelie Mallmann: Als Tagungsbeobachterin – ich komme nicht aus dem Musiktheaterbereich – fällt mir gerade eine Art von Hierarchisierung auf. Und ich würde gerne wissen, ob es diese tatsächlich gibt. Also, das Schema von Pop ist irgendwie simpel und die Pop-Oper begeistert die Jugendlichen, aber darf sie das überhaupt? Gibt es im Musiktheater auch eine große Angst vor Unterhaltung?

M.R.: Mir geht es überhaupt nicht um diese Trennung, sondern mir geht es darum, das Thema dieses Kongresses, das Experimentieren, über das reine Experimentieren mit Geräusch und Hörerfahrungen für die Aller kleinsten weiter zu ziehen als Grundansatz, mit Material umzugehen. Und ich experimentiere auf gleiche Weise mit der Oper, wie mit dem Pop. Da ist keine hierarchische Geschichte, ich betrachte sie beide als fremde, durch bestimmte kulturelle Setzungen geprägte Materialien. Zum Beispiel im Wesentlichen, von einer westlichen, weißen Kultur geprägten – also in der Oper – und so würde ich versuchen, auch mit dem Pop umzugehen, genau, das ist, was ich denke, was eine experimentelle Haltung ist. Man kann auch ohne experimentelle Haltung gutes Theater machen. Aber die Frage des Kongresses ist: Was heißt es, im Kinder- und Jugendmusiktheater, im zeitgenössischen, experimentell vorzugehen? Es gibt diese ganzen Materialfelder, die vor uns liegen. Und experimentell würde eben heißen, sie auf ihre Sinnfähigkeit, ihre Sinnstiftung zu befragen und zu vernutzen und zu gebrauchen und zu missbrauchen etc. Das Experiment ist etwas, was überprüft, was befragt. Solange ich experimentell bin, muss es dieses Moment geben. Ich habe nichts dagegen, wenn Kinder sich freuen an einer Pop-Oper. Also ich schon, ich würde es nicht machen, das ist nicht meine Welt. Aber sollen sie es machen, die Vielfalt darf es ja geben, aber wenn es darum geht, zu benennen, was experimentieren im Kindermusiktheater heißt, dann ist das so ein Ansatz.

Alexander Matthewson (Musikhochschule München): Was wollen wir mit diesem Musiktheater machen? Wieso machen wir das? Machen wir das einfach, damit wir sagen können: „Oh, ich bin Künstler, ich mach' Musiktheater“? Oder wollen wir tatsächlich dem Publikum was vermitteln?

Das finde ich das Wichtigste. Man sucht dann die Mittel aus, mit denen man das am besten vermittelt.

M.R.: Das Experiment ist zunächst mal eine andere Grundhaltung als die Ausdruckshaltung, denn sie ist eine ganz andere Herangehensweise. Wenn mein Primärinteresse ist, ich will etwas vermitteln – also eine Botschaft –, die mir sozusagen am Herzen liegt und die will ich überbringen, dann verfolge ich nicht primär einen experimentellen Ansatz. Wenn ich bestimmte Dinge hinterfrage oder befrage oder mit einem Material umgehe und gucke, was kann mir das sagen, was tritt mir sozusagen im Umgang in der Praxis mit einem Material entgegen, wie kann ich es verbiegen, was passiert dann mit der Botschaft oder mit so was wie einem Gehalt. Was sind die Mittel, die ich zum Ausdrücken von etwas benutze? Sind die vorgefertigt? Inwiefern sind meine, ist mein Ausdrucksbedürfnis schon längst reglementiert, vorgefertigt, abgepackt in bestimmte Formen, die mir kulturell vermittelt werden? Dann ist es eine andere Haltung und das ist eine Haltung, die mich interessiert. Ich glaube, das ist tatsächlich ein Credo, ich glaube, dass diese Funktion heute in dieser Gesellschaft extrem wichtig ist.

Andrea Gronemeyer: Eine kleine Rolle rückwärts noch mal, weil ich das so spannend finde, einerseits die Frage nach dem Experimentellen und zugleich die Frage nach dem Was-wollen-wir-eigentlich. Es gibt ja so viele unterschiedliche Ansätze, warum wir alle hier Musiktheater machen. Die einen sagen: „Oh, wir müssen irgendwie junges Publikum für die Oper erwirtschaften, also muss ich dann vielleicht auch Popmusik machen, weil dann kommen sie ja.“ Das heißt, dieser Druck, der darauf liegt, die Häuser zu füllen, sie dann möglicherweise noch zu konditionieren für das alte Repertoire, das man ja noch erhalten muss, weil die Strukturen für ein bestimmtes Repertoire gebaut sind, das sind so bestimmte Anlässe und deswegen greift man dann zu diesen Mitteln.

Das Experiment allerdings möchte ich da unbedingt nicht nur als Ziel, sondern als die wichtigste Methode überhaupt verteidigen. Wenn wir sagen, unser Ziel ist, nicht nur unsere Häuser zu füllen und zu erhalten, denn das wäre ja völlig selbstreferenziell. Das Theater ist für das Publikum da und nicht das Publikum für das Theater. Was ist denn eigentlich Musiktheater im Unterschied zu anderem Theater oder als Kunstform, obwohl ich dieses Alleinstellungsmerkmal, diese Kraft, dieses Besondere, das wir da hörend erleben und was das dann für unser miteinander zuhören, mithören, wieder hören, anders hören, vielfältiger hören, bedeuten kann, dann muss es doch immer wieder darum gehen: „Wie erzeuge ich ein anderes Hören?“ Dafür brauchen wir doch das Experiment in jeder Hinsicht, um herauszufinden, wie können wir denn dieses Ziel, ein Hörtheater zu machen, erreichen, mit dem anderen Ziel, dass das auch in unseren Institutionen funktionieren muss.

4. AGORA

Vorstellung internationaler Häuser und Projekte

Vertreter verschiedener europäischer und deutscher Theater hatten auf der Agora ihre Stationen aufgebaut, bereit zum Gespräch mit den Kongressteilnehmern über ihre Auffassung von Musiktheater für junges Publikum, ihre künstlerischen Ziele, ihr Verhältnis zum jungen Publikum, ihre Produktionsstrukturen und -bedingungen sowie die Herausforderungen und Hindernisse und Perspektiven ihrer Arbeit.

SARA JOUKES **ZONZO COMPAGNIE (BELGIEN)**

Als Produktionshaus schafft die Zonzo Compagnie innovative Stücke und Aufführungen, die Ikonen der Musikgeschichte, wie John Cage, Miles Davis, Luciano Berio und J.S. Bach hervorheben, sowie kreative Musikinstallationen und visuelle Konzerte. „Listen to the silence“ (dt. Lausche der Stille) ist ein musikalisches Erlebnis, wo ein Pianist und ein Schauspieler ihr Publikum in die faszinierende Welt des amerikanischen Komponisten John Cage führen, der 2012 seinen 100. Geburtstag gefeiert hätte. Die Vorführung basiert auf seiner offenen und abenteuerlichen Zugang zur Musik. In einem Moment befindet man sich in einem Konzert, im nächsten in einem musikalischen Labor, wo Fragen wie „Wann werden Geräusche zu Musik?“, „Können Bäume singen?“, „Sind Autos Instrumente?“, „Ist Stille Musik?“ beleuchtet werden. Das Stück gewann den internationalen YAMA Preis, als innovativstes und kreativstes Musikstück für Kinder, sowie den Europäischen YEAH! Award. Sara Joukes konnte am Kongress leider nicht teilnehmen.

ULRIKE HÖNIG, RENÉ DASE **JUNGE OPER STUTTGART (DEUTSCHLAND)**

Fesselnd und berührend, unnahbar und verführerisch wie Oper sein kann: Die Junge Oper zeigt nicht nur eigens für junge Menschen erarbeitete Produktionen, sondern lädt ein, sich in Workshops, Künstlergesprächen und Blicken hinter die Kulissen kreative Wege zu Musik, Inhalt und ästhetischer Umsetzung der Werke zu erschließen, die auf dem Spielplan der Oper Stuttgart stehen. Szenisches Spiel und musikalische Improvisation, Fremdem begegnen, Vertrautes anders erleben und Unerhörtes hören. Die Junge Oper bindet Jugendliche aktiv – zumeist als Chorist*innen – in ihre Produktionen ein. Ausgebildeten jungen Sänger*innen und Musiker*innen bietet die Junge Oper eine professionelle Plattform für Bühnen- und Orchestererfahrung an der Seite erfahrener Kolleg*innen. Geegründet wurde die Junge Oper 1995 durch den damaligen Intendanten Klaus Zehelein unter dem Motto „Erlebnisraum Oper“. Seit 1998 produziert die Junge Oper jährlich zwei bis drei eigene Opern für junges Publikum, immer auf der Suche nach neuen ästhetischen Formen und brennenden Themen, die Jugendliche heute bewegen.

ANNA KARINSDOTTER **KÖNIGLICHE OPER STOCKHOLM (SCHWEDEN)**

Die Oper „Mein Bruder Don Juan“ wurde für Jugendliche im Alter von 13 bis 15 Jahren konzipiert. Aufgrund einer großzügigen Spende konnte die Junge Oper kostenlose Workshops für alle besuchenden Klassen in der Spielzeit 2014 anbieten. Die Oper beschäftigt sich mit Themen wie Identität, Loyalität, Gruppendynamiken und Ausgrenzung, welche auch in den Workshops reflektiert wurden. Mit Hilfe von Theaterübungen wurde ein kreativer Raum geschaffen, in dem die Themen und Musik erkundet und betrachtet werden konnten. Die Schüler wurden durch die zweistündigen Workshops von jeweils einem Lehrer und Schauspieler geleitet. Insgesamt wurden 29 Workshops mit 840 Schülern durchgeführt. Durch die Workshops wurden die Neugierde und Erwartungen des Publikums geweckt und hat vermehrt zu einer intensiven Erfahrung der Aufführung geführt. Im Dialog mit dem jungen Publikum hat sich herausgestellt, dass die Schüler Workshop und Aufführung sehr genossen haben als auch wertgeschätzt, dass der Workshop und die Oper nach den Interessen des jungen Publikums konzipiert wurden.

CHRISTINA LINDGREN **DIESERUD/LINDGREN (NORWEGEN)**

Dieserud/Lindgren gestalten Musiktheaterstücke für Kinder im Alter von 0–3 Jahren. In ihren Aufführungen haben Kinder und Erwachsene die gleichen Voraussetzungen, um eine künstlerische Erfahrung zu erleben. Kinder und Erwachsene können die Darstellungen genießen, ohne dass ihnen dabei etwas erklärt werden muss, um die Stücke zu verstehen. Die Stücke dauern in der Regel 20 Minuten und finden in Zelten statt, die extra hierfür angefertigt werden. Die Zelte stehen in den Foyers der Opern und es gibt Platz für ungefähr 45 Personen. Dieserud/Lindgren sind der Meinung, dass Kinder genauso komplexe Konstruktionen und Kompositionen aufnehmen können wie Erwachsene. Es geht ihnen darum, kuriose und feierliche Erfahrung anzuregen, mit einer starken und besonderen Bühnenpräsenz. Die Aufführungen soll Anreiz für alle Sinne sein als auch für die Faszination des Ungewissen.

NIEK IDELEBURG, ANNE-MARIE KREMER
HOLLAND OPERA (NIEDERLANDE)

Holland Opera produziert neue Opern für Kinder und Jugendliche. Joke Hoolboom und Niek Idelenburg sind die künstlerischen Leiter der Holland Opera. Seit 2005 stellt sich das Ensemble der künstlerischen Herausforderung, nicht nur neue Produktionen umzusetzen und junge Talente zu entdecken, sondern auch große ortsspezifische Opern zu produzieren. Holland Opera will das Publikum nicht nur in die Oper locken, sondern bewegen, begeistern und sie ein Leben lang für die Oper gewinnen. Bei den Produktionen handelt es sich hauptsächlich um neue Kompositionen, die immer ein großes Publikum erreichen. Das Ensemble arbeitet interdisziplinär zusammen mit Schulen im Fach Musik, als auch in den Bereichen Lesen, Schreiben und Nachhaltigkeitsbewusstsein. In den letzten Jahren sind für alle Opernproduktion für junges Publikum Lern-DVDs entstanden, die die Schüler auf ihren Opernbesuch vorbereiten. Holland Opera arbeitet mit verschiedenen zeitgenössischen Komponisten zusammen wie Jonathan Dove, Oene van Geel, Fons Merkies und Chiel Meijering. Darüberhinaus werden auch Werke von Purcell, Monteverdi, Mousorgsky, Prokofiev und Händel aufgeführt.

MARTIN ZELS, JÜRGEN DECKE
JUNGE MET/THEATER PFÜTZE (DEUTSCHLAND)

In einer Art Marktplatzsituation habe ich die Aufgabe und Freude, Euch von der Arbeit der „jungenMET“ an der „Pfütze“, einem freien Theater aus Nürnberg, zu erzählen. Unser Claim „Zeitgenössisches Musiktheater für junge Menschen in der Metropolregion Nürnberg“ birgt für uns vor allem Geheimnis, Lust, Missverständnis, Jonglage, Scheitern, Fragen, Triumph. Vor allem aber: Neuland! Und für unser Publikum? Eine kleine Inventur.



5. EXPERIMENTIERRÄUME

Der zweite Kongresstag konzentrierte sich auf die praktische künstlerische Erkundung in fünf Experimentierräumen. Hier wurden verschiedene künstlerische Ansätze, Fragestellungen, Methoden und Verfahren im zeitgenössischen Musiktheater für junge Zuschauer erkundet. Das ermöglichte eine intensive Begegnung zwischen den Kongressteilnehmer*innen. Zum Nachlesen befinden sich im Folgenden inhaltliche **Vorstellungen**, **Feedbacks** durch Teilnehmende sowie eine übergreifende **Gruppenreflexion**.

DALFERTH/GAUDET

KLANGRÄUME GESTALTEN – MUSIKTHEATRALES KOMPONIEREN MIT KINDERN



Vorstellung

Mit den Ohren sehen: In diesem Experimentierraum steht das aufmerksame Hören im Fokus. Es werden Instrumente gefunden und gebaut, Klänge ausprobiert, Geräusche gedelt und Möglichkeiten einer Notation von Musik vorgestellt – unabhängig davon, ob man Noten lesen kann oder nicht! Die Teilnehmer werden gleichermaßen zu Komponisten und Aufführenden, erkunden das theatrale Potential gemeinsam entwickelter Klanggestalten und bringen am Ende ein szenisches Konzertstück zur Aufführung.

Feedback

Volker Schindel, Dozent am Institut für Musik der Universität Kassel und wissenschaftlicher Mitarbeiter für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main

Den Experimentierraum „Musiktheatrales Komponieren mit Kindern“ fand ich insgesamt gelungen und anregend. Die strukturierten Impulse durch die beiden Workshopleiter sowie die gemeinsame Arbeit in der Gruppe machten weitgehend Spaß und gab mir die Möglichkeit, aus der Rolle eines Teilnehmers statt eines Leiters/Begleiters/Dozenten Prozesse des Musik-Erfindens zu durchlaufen und diesbezügliche Aktivitäten selbst angeleitet zu erfahren und zugleich kritisch zu reflektieren. Dass es um „musikTHEATRALES Komponieren (mit Kindern)“ ging, kann ich allerdings nur bedingt bestätigen, da der Fokus klar auf Hörsensibilisierung, Klangerforschung, Musik erfinden lag. Der Übergang in Richtung des Theaters erfolgte dann eher sprunghaft über das Thema Rotkäppchen und diesbezügliche assoziierte Begriffe. Eine Reflexion über Narration, Darstellung, Sichtbares erfolgte erst nach den erarbeiteten Kurzstücken, die z.B. grafisch notiert werden sollten (das erfahren wir erst mitten im Entwickeln), was z.B. im Fall meiner Kleingruppe wenig sinnvoll erschien, da das Kurzstück eher szenisch angelegt war und nur begrenzt als „Komposition“ im Sinne des Musik-Erfindens anzusehen war.



Im Ganzen war es eine inspirierende Zeit mit einigen netten kollegialen Begegnungen.



HINKE INNEN + AUSSEN – DAS HÖRBARE SICHTBAR MACHEN

Vorstellung

Ausgehend von Hörsituationen und Klang-Fundstücken werden kleine akustische Interventionen im Außenraum (öffentlicher Raum, Stadtlandschaft, Stadtpark, Rheinufer, Straßenverkehr) entwickelt.

Außenklänge werden in Innenräumen transportiert und in ungewohnter Umgebung neu in Szene gesetzt.

Kurze Arbeitsphasen in Kleingruppen. Fragen der Übersetzung, Inszenierung & Notation von Klängen. Diskussion verschiedenster Formen von Kooperation und Partizipation. Nur aktive Teilnahme möglich.

Feedback

Hannah Antowiak, Stipendiatin, M.A. Konzert- und Musiktheaterdramaturgie an der Folkwang Universität der Künste

„Experimentierraum, was passiert dort?“ Diese Eingangsfrage ist nie in Worten erklärt worden, unausgesprochener Tagesgrundsatz war: einfach Tun! Dieses Tun wuchs in drei Schritten nach weit offener Anleitung:

1. Einen Ausschnitt unserer Umwelt finden, sehen, wahrnehmen, hören, assoziieren.
Diesen Ausschnitt klanglich inszenieren.
Wir suchen uns ein Bild, das wir in einem Blick erkennen und wahrnehmen können, einen fest definierten Ausschnitt. Was hören wir, was könnten wir hören, wie verknüpfen wir uns selbst als Menschen klanglich mit unserer Umwelt?
2. Bild und Klang abstrahieren, weg vom klar erkennbaren Umweltgeräusch über Emotion, Assoziation, Symmetrie zum reinen Klang. Dazu die grafische Notation dessen. Wie können wir eine Szenerie; Bild, Klang und Gefühl in reinen Klang verwandeln, transportieren, transponieren und mit uns nehmen. Was macht die Inszenierung des Moments aus?
Wie notieren wir, wie dieser Klang entsteht, ohne bloß mit Worten zu beschreiben? Wie wird Abstraktion notiert?

3. Interpretation einer fremden Partitur
Nachdem eine Inszenierung in ihrem Originalzustand und in ihrer Abstraktion gehört wurde, steht die grafische Partitur als Kunstwerk für sich, es gibt eine Ausstellung mit Auswahlmöglichkeit. Können wir, immer noch als die gleiche Gruppe, eine gesehene und gehörte, also in der Entstehung beobachtete Partitur neu interpretieren? Wir können. Und wir können vollkommen neue Werke dadurch erschaffen.

Wir haben unbewusst über uns gelernt: Übersetzung und Abstraktion. Nicht mehr die Möwe nachzuahmen, sondern ihren Klang, das Gefühl, dass sie auslöst und mit sich trägt, zeigen zu können. Gelassenheit im künstlerischen Prozess zuzulassen. Kollektivarbeit ist nicht gleichzusetzen mit Konsens, sondern eine Frage nach dem Umgang mit den ästhetischen Bedürfnissen eines jeden Einzelnen in der Gruppe. Jede Entscheidung, die wir, die ich in meinem Schaffen treffe, ist eine ästhetische Entscheidung. Der (wenn auch aus naheliegenden Gründen stark verkürzte) künstlerische Prozess, in dem wir uns während der Zeit im Experimentierraum befanden, war auch stark ein Gruppenprozess, ein sozialer Experimentierraum. Das einzige was fehlte, war Zeit, Zeit, Zeit. Auch ohne vorherigen Zeitplan, ohne TOP-Liste, ohne schrittweise Anleitung, habe ich mich den ganzen Tag gut aufgehoben gefühlt, sicher im Tun und lediglich von all den Eindrücken und Ideen überwältigt. Es bleibt, gemeinsam mit einer Fülle Performance-Material nur die Frage: Wie setze ich diese Fülle im Alltag um? Mit Kindern und Jugendlichen oder im starren Korsett der Institutionen? Wie bringe ich diese Ideen in einem Hochschulkontext unter, in der Lehre? Wie bringe ich diese Ideen in mir unter, wenn ich mich durch meinen Alltag bewege?

KESTEN

SPIELRAUM STIMME – VOKALE EXPERIMENTE

Vorstellung

Musiktheater geht für Christian Kesten vom Hören aus. Hören ist der Wahrnehmungsmodus, bei dem Musik und Raum, Musik und Körper/Bewegung, Musik und Aktion zusammenfinden. Die Stimme ist in neuen Formen des Musiktheaters der Ort, an dem Libretto, Sprache, Sprechen, Singen, Klangartikulation, Klang, Musik zusammentreffen. Ausgehend von Wahrnehmungsübungen (hörend den Raum erfahren, den Körper/sich selbst im Raum) wurden Atem, Stimme und schließlich Sprechen/Sprache auf ihr klangliches Potential hin untersucht. Basierend auf existierenden Stücken (sehr frei nach Dieter Schnebel „Maulwerke“, sehr konkret nach Alessandro Bosetti „The Pool and the Soup“) wurden Stücke meist in kleineren Gruppen entwickelt, komponiert und präsentiert. Als kurzer Einblick gab eine Seite graphischer Notation von Dieter Schnebel, ursprünglich für Kopfbewegungen und Stimme gedacht, den Impuls, Stimme und komponierte Körperbewegungen miteinander zu verbinden. Alle Aufgaben und Spielvorlagen wollten bewusst einen Raum aufmachen, in dem die Teilnehmenden sich mehr oder weniger frei bewegen konnten, was sie auf bezaubernde Weise kreativ taten.



Feedback

Laura Nerbl – organisatorische Betreuung
Stipendiatenprogramm des Festivals Happy New Ears;
Projektleitung Education der Opernfestspiele Heidenheim

Der Experimentierraum „Spielraum Stimme – Vokale Experimente“ mit Christian Kesten, gab einen praktischen Einblick in den Umgang mit der Stimme. Es begann mit der technischen Analyse des Instruments „Stimme“, mit der Wahrnehmung des eigenen Körpers, des Atems und die Entstehung von Lauten daraus, bis hin zur Sprachimprovisation „The pool and the soup“ von Alessandro Bosetti. Welches Geräusch hat der Atem, wie kann man ihn mit Zunge, Lippen, Zähnen, etc. manipulieren? Was für Geräu-

sche können meine Stimmbänder produzieren? Wie kann ich das strukturieren, verarbeiten, komponieren, mit anderen Stimmen zusammen arrangieren? Wie notiere ich solche Klänge? Wie werden diese Notationen gelesen, welche Stücke gibt es in diesem Bereich? Wie dirigiere ich Stimm-Geräusch-Orchester? Am eigenen Stimmapparat erprobt, bleibt der Reflexion und Nachbereitung nur eine kurze Gesprächsrunde und damit viele Fragen und Ideen mit denen man in seine eigene Praxis zurück und weiter geht. Drei Schwerpunkte hat die Diskussion zur Weiterverarbeitung des Ausprobieren gefunden. Sei es konzeptuell-künstlerisch, methodisch-vermittelnd oder kreativ-schulend. Der Experimentierraum hat große Mengen von Material und auch eine mögliche Struktur der Herangehensweise eröffnet.

Alle Bereiche teilen die Gemeinsamkeit, ein Experimentierfeld als einen geschützten Raum zu benötigen – der Übergang und Umgang mit einer Öffentlichkeit (Publikum) darf beim Experimentieren nicht an erster Stelle stehen – da die Sicherheit und Freiheit des Experimentierenden (sei es Künstlerin, Kind oder Amateur) sonst durch den Präsentationsdruck gefährdet wird. Deshalb sind die Unterschiede in der Verarbeitung des Materials klar zu bedenken. Ein Experimentierraum gibt die Möglichkeit des Ausprobierens ohne Wertung, ohne Erfolgsdruck und ohne Zensur. Der geschützte Raum gibt Akteur*innen, Künstler*innen, Pädagog*innen, Musiker*innen, Kindern,... die Möglichkeit, Neues unkommentiert kennen zu lernen und auszuprobieren. Eine Diskussion und Reflexion des Gemachten ist an dieser Stelle nicht unbedingt nötig, z.B. in der musik- oder theaterpädagogischen Arbeit bietet der Experimentierraum Stimme einen unsichtbaren pädagogischen Ansatz, der jedem Teilnehmer die Freiheit lässt, bestimmte Stimmittel nicht zu verwenden und durch andere Möglichkeiten zu ersetzen.

Die Stimmexperimente gehen immer von einem positiven und nicht defizitären Ansatz aus – jede*r kann alles machen, sie oder er muss aber nicht. Bildungsvorteile z.B. durch eine Sprech- oder Gesangsausbildung wurden durch den für alle neuen Umgang mit der Stimme aufgehoben, so dass alle von Beginn an, auf dem gleichen Niveau experimentiert haben. Im Experiment musste nichts verworfen oder noch einmal neu gemacht werden, da alles seine Berechtigung im und durch das Experiment hatte. Die Probe im künstlerischen Produktionsprozess arbeitet schon auf ein Ziel hin. Idealerweise steht beim Umgang mit neuen Formen – wie dem hier erprobten Einsatz der Stimme – ein Experimentierraum vor der Probe. In der Reflexion des Experiments werden Strukturen, künstlerische Einfälle, Material für die Weiterverarbeitung in der Probe ausgewählt.

Ziel einer Probe oder eines Probenprozesses ist das künstlerische Produkt. Die Probe ermöglicht Wiederholung, Verbesserung, Veränderung eines Experiments. Struktur, Dramaturgie, Thema und Ziel müssen in einem Probenprozess gesucht und formuliert werden. Das künstlerische Produkt steht abschließend an einem Probenprozess. Dies kann sowohl mit Profis wie auch mit Amateuren erarbeitet werden. Die Frage der Wiederholbarkeit von neuen Werken oder Entwicklungen blieb im Workshop noch undiskutiert. Wie notiert man ein Stück, das aus Experimentierraum und Probe mit neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln heraus entstanden ist? Wie kann es weitergegeben, wiederholt, nachinszeniert werden?

Dass schon allein diese drei Begriffe in der nachfolgenden Diskussionen so ausführlich diskutiert wurden, zeigt, dass über das praktische Ausprobieren im theoretischen Nachbereiten für jeden noch einige Fragen zu bearbeiten sind. Hier noch eine Fragen- oder Forderungsliste, die im Experimentierraum entstanden ist. Die jeder Teilnehmer für sich selbst natürlich modifiziert oder mit unterschiedlicher Wertigkeit beurteilt. Auf alle Fälle eröffnete der Experimentierraum eine breite Materialsammlung die viele sicher auch gerne mit in die alltägliche Arbeit nehmen, er ließ aber auch viele Fragen, die sich erst in der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema für jeden selbst beantworten lassen:

- Kann man eine neue Verständigungsebene schaffen, wenn Sprache verklunglicht wird? (Vor allem in der Arbeit mit Zielgruppen die noch keine oder eine andere Sprache beherrschen)
- Bei der Beschäftigung mit allen Bereichen der Stimme im neuen Musiktheater darf es keine Hierarchie zwischen den verschiedenen klanglichen Qualitäten geben.
- Musizieren, auch auf diese Art, ist immer auch ein szenischer Vorgang. Wie geht man mit der Kongruenz oder Differenz von Sehen und Hören um? Was bekommt den Fokus oder hat Vorrang?
- Wie werden Künstler*innen, Sänger*innen, Musiker*innen, Komponist*innen ausgebildet? Müssen alle möglichen klanglichen und szenischen Qualitäten in der Ausbildung beachtet werden?
- Wie funktioniert eine Notation solcher Stimmexperimente? Und wie werden diese Möglichkeiten von aktuellen Kompositionen beachtet?



Ina Karr

In unserem Experimentierraum war die Begeisterung so groß, dass gar keine Hindernisse formuliert wurden, eher der allgemeine Wunsch, das Ganze zu vertiefen. Es war also ein sehr überzeugender Experimentierraum...

... bis hier hin:

- geschützter Raum zum Experimentieren ist wichtig
- es war möglich, sehr schnell „Material“ zu bekommen (Umgang mit Stimme, Mund, Hals, Geräusch, Gesang)
- dadurch auch die Möglichkeit gegeben, in kurzer Zeit mit der eigenen Stimme kreativ zu werden (komponierend umzugehen mit der eigenen Stimme)
- mit der Stimme muss man sich sorgfältig befassen – wie mit einem Instrument
- erforschen der Stimme ermöglicht Zuhören
- viele Möglichkeiten der Partizipation, da das Arbeiten mit der Stimme erst einmal nichtsprachlich funktioniert

... von hier aus:

- die Ausbildung an der Hochschule sollte die Stimmenvielfalt abbilden
- wie können Stimmperformance und „klassischer Gesang“ kombiniert werden?
- es wäre wünschenswert, von hier aus Methoden zur Vermittlung für die praktische Arbeit (mit Laien, Jugendlichen) zu bekommen
- geschützte Experimentierräume sind gerade für den Umgang mit der eigenen Stimme wichtig

KOMISCHE OPER BERLIN MUSIKKULTUREN IM DIALOG

Vorstellung

Der Experimentierraum Musikkulturen im Dialog verstand sich primär als Bewusstmachungs- und Reflexionsraum, sozusagen als „Grundlagenforschung“, die sinnvolles künstlerisches Experimentieren erst ermöglicht. Erst ging es uns darum, Bewusstsein zu schaffen, für die eigene Bedingtheit, die Fremdbilder und Stereotypen, die, egal ob positiv oder negativ konnotiert, unser Denken und Handeln im interkulturellen Miteinander – oft unbewusst – prägen. Dabei können mit dem Begriff „Kultur“ sowohl unterschiedliche geografische, als auch (musik-)theatrale Kulturräume gemeint sein. Der wohlinformierte Vortrag des Gastreferenten Prof. Dr. Raimund Vogels zum Thema brachte zahlreiche wichtige Gedanken gebündelt auf den Punkt und zeigte gleichzeitig, wie tief die erkannten stereotypen Verhaltensweisen im eigenen Handeln eingearbeitet sind und wie schwierig es ist, diese Erkenntnisse im Alltag auch in die Tat umzusetzen.

Ein Höhepunkt war sicher der musikalische Beitrag von Frau Dr. M. Lalitha an der Violine, die mit wenigen informativen Worten und eindrücklichen Musikbeispielen einen ersten Einblick in die klassische karnatische Musik Süindiens gab. Best- und „Worst“-Practice-Beispiele aus der aktuellen Arbeit der Komischen Oper Berlin im Rahmen des Projekts „Selam Opera“ und im Bereich der Kinderoper rundeten die Veranstaltung ab. Insgesamt ergab sich der Eindruck, dass alle Beteiligten mit sehr großem Interesse, Offenheit und Engagement am Experimentierraum mitwirkten. Wichtige Schlagworte, die der Runde neue Denkanstöße gaben, waren: kultur-evolutionistisches Denken, Musik als soziale Praxis, Bewusstmachung der eigenen Relativität, die Frage nach „dem Eigenen“ und „dem Anderen“.

Die Aussage „Musik ist eine Sprache, die alle Grenzen überschreiten kann“ wurde in ihrer Uneingeschränktheit in Frage gestellt, um gleichzeitig mit der Idee einer „musikalischen Mehrsprachigkeit“ eine neue Denkrichtung zu erhalten. Die Frage, inwiefern für das Erlernen anderer musikalischer „Sprachen“ die umfassende Erkenntnis des „Eigenen“ musikalischen Idioms Voraussetzung ist, was unter einem solchen „Eigenen“ Idiom überhaupt zu verstehen ist bzw. was dies für die Vermittlung entsprechender musikalischer Grundlagen in Schule, Theater und Oper bedeutet, konnte nur angerissen werden und kann als Ausgangspunkt für weitere Diskussionen dienen.

Feedback

*Ingeborg von Zadow,
Dramatikerin für Kinder- und Jugendtheater, Heidelberg*

In einer anregenden, freundlichen, offenen, konzentrierten, neugierigen und oft auch lustigen Atmosphäre hinterfragen

25 Menschen Verhaltensweisen: ihre eigenen, die anderer und die der Gesellschaften dieser Welt. Vom Team der Komischen Oper Berlin kommt selbstkritischer Input zur eigenen Arbeit, der zur Freundlichkeit gegenüber Fehlern ermutigt und zur immerwährenden Suche nach dem richtigen Weg einlädt. Was weiß man wirklich von anderen Kulturen? Wie geht man mit Menschen um, die einen (völlig) anderen Hintergrund haben? Wie kann eine Verständigung gelingen, die zu einer gegenseitigen Bereicherung führt? Fragen, die nicht nur für das Musiktheater für Kinder in einer immer stärker vernetzten und durchmischten Welt relevant sind. Fragen, deren Antworten bei geschickter Umsetzung auf den Bühnen vielleicht die Chance in sich bergen, das junge Publikum ein wenig zu einem gelingenden Miteinander in dieser Welt anzuregen.

Neele Hülcker, Komponistin, Stipendiatin und Laborteilnehmerin für FRATZ international 2017, Berlin

In dem Experimentierraum „Musikkulturen im Dialog“ haben wir zunächst ein Kennlernspiel gespielt, bei dem wir in kleinen Gruppen Annahmen über eine (unbekannte) Person der Gruppe machen sollten. Wie z.B. „X mag lieber Katzen als Hunde“. Sätze wurden formuliert, die deutlich machten, dass wir nie frei davon sind, Menschen nach ihrer äußerlichen Wirkung zu beurteilen.

Als nächstes gab es einen Vortrag von Prof. Dr. Raimund Vogels, der darüber sprach, dass der musikalischen Bildung in Deutschland vorgeworfen werden könne, dass es vielfach germano-zentrisch, evolutionistisch, ausschließend und im Grunde rassistisch sei. Das Ziel müsse es sein, in der musikalischen Vermittlungsarbeit zuschreibungsreflexiv, differenzfreundlich und -sensibel, relativistisch, ausgrenzungsbewusst und nicht-evolutionistisch zu denken und zu handeln. Kulturelle Vielfalt heiße, neben der Vermittlung eines breiten künstlerischen und kulturellen Wissens, sich der Herausforderung zu stellen, die bestehenden gesellschaftlichen Praxen der Ungleichheit zu erkennen, diese in ihren Strukturen zu verändern und zugleich Menschen darin zu unterstützen, sich mit den gleichen Chancen und Rechten musikalisch in die Gesellschaft einzubringen. Im Bereich der musikalischen Vermittlung sei es sinnvoll, die Zusammensetzung der Akteure, die Ausbildungsinhalte und den Kanon zu verändern.

Ziel sei eine stärkere Kompetenzorientierung in Richtung von Musik als soziale Praxis. Gegen Ende des Experimentierraumes wurde noch in kleineren Gruppen gearbeitet: Es sollte eine Choreographie zu einem türkischen Lied erfunden werden. Die jeweiligen Gruppen erhielten hierbei unterschiedliche Informationen: Die eine Gruppe wusste nur den Titel des Liedes (und die Übersetzung ins Deutsche des Titels), die nächste wusste nur, dass es sich um ein türkisches Lied handelte und die dritte Gruppe bekam

den Titel und Liedtext mit einer Übersetzung. Je nach Informationslage entstanden also unterschiedliche Choreographien. Bei der Präsentation und Abschlussbesprechung dieser Übung wurde deutlich, wie schnell in interkulturelle Fettnäpfchen getreten werden konnte und wie wichtig eine genaue Kenntnis der Kultur ist, mit der künstlerisch gearbeitet wird.

Meine Erkenntnis während des Experimentierraumes war, dass ich, wenn ich interkulturell arbeiten würde, auf eine ausgeglichene Beteiligung der Kulturen achten würde. Dass nicht über eine Kultur gearbeitet wird, sondern mit ihr

im direkten Austausch und im Idealfall mit gleicher Anzahl von Akteuren auf beiden (bzw. allen) Seiten der Kulturen. Die künstlerische Arbeit wäre hierbei eine Begegnung, ein Austausch, das Erleben sozialer Praxen, die Neugier aufeinander. Es würde mir weniger um ein konkretes künstlerisches Produkt gehen, als um eine Begegnung aus der alles Mögliche entstehen kann. Mir ist auch noch einmal bewusst geworden, wie sehr in der musikalischen Bildung, gerade in der Schule, ein Denken in Herrschaft und Fortschrittsglaube vertreten wird, wie sehr ein lineares Bild von „primitiv“ zu „hochkulturell“ entworfen wird und wie falsch und eurozentristisch dieses ist.

VAN RANSBEECK/BOSSUYT

KUNST IST EINE FRAGE VON NEUGIER, NICHT DES ALTERS

Vorstellung

In der „Caban“, einem interaktiven künstlerischen Experimentierraum in dem Karel Van Ransbeeck oft gemeinsam mit der Musikerin und Sängerin Astrid Bossuyt den allerjüngsten Zuschauern begegnet und künstlerisch forscht, werden Denk- und Arbeitsweisen, sowie Visionen für ein Musiktheater für die allerjüngsten Zuhörer geteilt. Mitspieler sind eine Gruppe von ganz kleinen Kindern, ein Musikinstrument sowie ein persönlicher alltäglicher Gegenstand, den jede*r Teilnehmer*in mitbringt.



Feedback

Im Rahmen des Happy New Ears Kongresses konnten die Teilnehmer*innen in den Experimentierräumen praktische Erfahrungen und neue Eindrücke sammeln. Im Experimentierraum „Kunst ist eine Frage von Neugier, nicht des Alters. Balancieren zwischen Abstraktem und Konkretem. Kunstbegegnungen für die allerjüngsten Menschen (0–3 Jahre)“ mit Karel Van Ransbeeck und Astrid Bossuyt vom Theater De Spiegel trafen die Teilnehmer*innen nach einer eigenen Erprobungsphase im Spielraum des Caban auf eine Gruppe von Kindern. Diese Eindrücke stammen von einer Teilnehmerin aus der „Stipendiatengruppe“.

Happy New Ears Festival –

Kunst ist keine Frage des Alters, sondern der Neugier.

Die Türen öffnen sich und eine Gruppe Kinder betritt mit ihren Eltern zaghaft den Raum. Die Nervosität besteht auf beiden Seiten, wir haben uns im Raum verteilt und warten mit unseren Instrumenten. Wir haben nichts geübt, kein Konzept, nur die vorbereitenden Übungen mit denen uns Karel und Astrid in der kurzen Zeit darauf vorbereitet haben, was uns jetzt erwartet. Auch sie sind nervös, denn sie haben dieses Experiment noch nie mit so vielen Musikern durchgeführt. Die ersten Cellotöne erklingen und die Gruppe der Zuschauer hat sich nun erst mal vorsichtig im Eingangsbereich platziert. Ein Mädchen aber durchschreitet neugierig den Raum, um dann wieder in die Sicherheit der Gruppe zurückzukehren. Nach und nach trauen sich mehr Kinder, mal alleine, mal in Begleitung ihrer Eltern, den Ärmeltunnel und das klingende Bambusgestell, das mit Stoffbahnen und mit Klanghölzern bestückt ist, zu erkunden. Langsam löst sich die Anspannung, ein Wechselspiel zwischen uns und den Kinder entsteht und in dem Maße steigt auch der Geräuschpegel. Bald erfüllt die Musik den gesamten Raum und an manchen Momenten erfasst der Rhythmus die ganze Gruppe um im nächsten Augenblick in ein meditatives Summen überzugehen. Die Kinder reagieren ganz unterschiedlich: Sie beobachten aus sicherer Entfernung die Musiker, sie fassen die Instrumente an, sie klopfen und rasseln selber oder räumen geschäftig Gegenstände von einem Ort zum nächsten. Hier und da sind aber noch Kinder und Erwachsene ins Gespräch vertieft und es wird immer noch nicht ganz still. Für viele von uns hat „Caban“ eine einmalige Erfahrung dargestellt. Wir konnten spielen ohne den Druck, etwas darbieten zu müssen und durch die Improvisation konnten wir ganz natürlich in einen Dialog untereinander und mit dem Publikum treten. Dabei waren wir nicht nur Performer, sondern in erster Linie human beings. Der Kontakt zu den Musikern und zur Musik hat sich für die Kinder ganz selbstverständlich ergeben. In der Abschlussdiskussion haben wir uns alle sehr euphorisch über das Konzept geäußert.

Gruppenreflexion

Annett Israel: Sie und Ihr alle habt euch in den Gruppen gerade darüber ausgetauscht und darüber nachgedacht, was gestern passiert ist und was ihr weitergeben wollt. Wir beginnen mit der ersten Gruppe, die sich über den Workshop mit Karel Van Ransbeeck ausgetauscht hat.

Teilnehmer*innen: Wir waren eine relativ große Gruppe und haben uns eigentlich – und darauf beschränkt sich jetzt auch die Auswertung – vier Stunden vorbereitet, um dann eine Stunde mit Kindern im Klangraum CABAN zu arbeiten. Diese Begegnung haben wir jetzt vor allem ausgewertet. Dazu muss man sagen, wir waren viel zu viele Erwachsene.

Es ist ein ganz großes Erlebnisfenster, wenn man mit so kleinen Kindern arbeitet – und ich sag jetzt wirklich mit. Allein das Erleben des Raumes: Wir waren 15 Kinder und 40 Erwachsene – die wahnsinnige Zeit, die es braucht, bis alle in diesem Raum angekommen sind. Ein Klangraum, indem die Stimme der Mutter anders klingt, die Erwachsenen sind fremd, er riecht komisch, taktil ist es ganz merkwürdig – was ist das für ein Fußboden hier... Also diese Zeit ist ein langer Einstieg. Dann gibt es die erste große Erfahrung für uns selber als Darsteller oder Musiker je nach Hintergrund, dass die von Karel Van Ransbeeck hartnäckig praktizierte Praxis, dass es keine Probe gibt, sondern alles Begegnungen sind zwischen Künstler*innen und Publikum. Die führte zu der Selbsterfahrung, dass es eine druckfreie Begegnung war, weil die üblich antrainierte Unterscheidung von Probe und Vorstellung verschwamm. Und das macht frei.

Eine überraschende und schöne Erfahrung war es, dass in den ganzen Begegnungen immer wieder Jamsessions entstanden sind. Gemeinsam mit den Kindern und uns ist Musik entstanden – sehr spannende musikalische Begegnungen. Und es gab natürlich graue Momente, graue Zonen in der Musik. Und diese Zonen zu erleben führte dazu, dass wir auch erlebt haben, dass gerade in diesen grauen Zonen die Impulse stärker durch das Publikum aufgenommen werden können und dort kann es sich besser einbringen. Was unter dem Strich die Erfahrung macht, es ist eine demokratische Begegnung zwischen Kunst und Kindern möglich. Für uns war die Erfahrung auch wichtig, die Selbsterfahrung, wie man offene Fragen und eine offene Begegnung anbietet. Es gelingt nicht immer, das ist klar geworden. Experimente brauchen Zeit, Begegnungen brauchen Zeit. Unsere Stunden waren eindeutig zu kurz. Auch eine wichtige Erfahrung.

Auch spielen für kleine Kinder braucht Zeit, braucht Übung. Wir kamen jetzt in der Auswertung zu dem Punkt zu sagen, es ist wie ein Instrument lernen. Man kann auch lernen, für diese Kleinen zu spielen. Aber das ist ein langer Prozess, es erfordert spezielle Erfahrung, die man auch nur erarbeiten kann und viel Zeit braucht.



Und jetzt, meine letzte Erfahrung: Ein großer Augenmerk war bei uns immer wieder der Einstieg – sowohl in die ganze Begegnungsraum, aber auch immer wieder in jede neue Begegnung. Wohin lenke ich meine Konzentration, auf mich selbst, auf das was ich untersuche und lade ich damit die Kinder ein. Oder wie öffne ich mich, dass ich sie nicht vor den Kopf stoße? Also die Einstiegsfrage ist eine ganz elementare, womit wir von der Bewertung in die Zukunft gewandert sind. Diese existenzielle Grundfragen, die so sehr physisch fühlbar sind im Musiktheater mit den ganz Kleinen, da würden wir uns wünschen, dass wir sie auch in allen Theaterformen für alle Altersstufen immer wieder neu stellen. Also immer wieder dieses: Wie ist die Verabredung? Wo steige ich ein? Wie nehme ich alle Sinne mit? Wie spreche ich diese überhaupt an? Die ästhetische Gestaltung dieses Begegnungsraumes ist ein großer Punkt – Money, time and effort – sicher in vielen Regionen sehr gefragt. Da sind sicher auch international ganz andere Bedingungen dafür. Aber ein großer Wunsch da mehr rein zu stecken.

Die nächste große Frage, die wir unbedingt weiter geben wollen aus dem Experimentierraum hinaus ist, wie öffnen wir uns als Künstler*innen mit unseren Fähigkeiten, damit diese Fähigkeiten eine Brücke sind? Zu einem Dialogmoment werden und nicht eine Hürde oder Rampe. Das stellt sich mit den Kleinen extrem. Diese Erfahrung, die wir gemacht haben, kann man sich ganz gut vorstellen, dass sie im Theater für jedes Alter elementar wären. Jetzt sind wir wieder beim Einstieg – den Einstieg zu nutzen, um einen Austausch mit dem Publikum zu schaffen, da noch mal mehr über alle Sinne nachzudenken, ist uns gerade noch mal im Kontext von Musiktheater klarer geworden. Als Wunsch an alle: Das große Wort ist Human Being. Jeder Künstler kann sich vom Menschen nicht trennen, jedes Publikum kann sich vom Menschen nicht trennen. Die Schubladen, in die wir Publikumsgruppen stellen funktioniert nicht, je mehr wir immer wieder erst mal denken, Theater ist eine ästhetische Kommunikation von Mensch zu Mensch, desto besser funktionierte es bei uns in der Erfahrung und im Austausch. Wir wünschen uns diese Neugier und Offenheit, die wir hatten und die wir in diesem Klangraumexperiment hatten, dass wir die alle mitnehmen können, auch im Musiktheater für alle. Das ist ein großes

Manko immer wieder beschrieben worden. Und dann sind wir bei den großen Mitteln. Die Kombination von Musik und Material oder Musik und Objekt konnten wir im kleinen Experimentierraum erleben. Da gibt es sicherlich viel zu tun für uns alle, um Material und Musik oder Objekt und Musik stärker zu vereinen. Die zweite große Frage ist die Rolle von Sprache und Sprechen, die im Alter von 8+ in unserer Gesellschaft relativ dominant ist und wir im Musiktheater auch darüber immer wieder kommen wollen und wir erlebt haben gestern, dass es natürlich auch ganz anders geht und auch mit den erwachsenen Begleitpersonen sehr gut ging. Auch das öffnet die Tür in den internationalen Kontext des Kongresses. Allein auf diese Art hier zu arbeiten, wie auch immer die Struktur das Ergebnis dieses offenen Experimentierraumes als Methode bestimmt, um sie dann als Kulturform möglich zu machen, könnte man dringend ins Ausland exportieren.

Annett Israel: Danke für diese Eindrücke, die ihr uns gegeben habt. Der nächste Experimentierraum ist „Innen + Außen – das Hörbare sichtbar machen.“

Teilnehmer*innen: Wir haben relativ offen in vielerlei Hinsicht und in vier Gruppen gearbeitet. Jede dieser vier Gruppen hat drei kleine Szenen in Szene gesetzt. Und dann haben wir noch unsere gemeinsame Reflexion inszeniert. Also ein Experimentierraum voller Aufführungen.

Wir haben so gearbeitet, dass wir relativ schnell in die Gruppen gegangen sind und sehr offene Aufgabenstellungen hatten. Da hat sich zum einen eine Frage gestellt: „Wer sind hier eigentlich die Experten?“ Weil, wir hatten weder eine Art Impuls am Anfang oder eine Vorstellungsrunde, wo jeder sagt was er schon alles gemacht hat. Die Fragen „Wer sind die Experten“ und „Wer hat hier das Sagen“ blieben quasi unbeantwortet und standen so im Raum. Das ist so ein erster markanter Punkt. Dann hatten wir relativ offene Aufgabenstellungen, offene Ausgangssituationen, offene Ziele. Wir haben in vier kleinen Kollektiven gearbeitet, was natürlich immer wieder eine Herausforderung war und was auch tatsächlich in der Nachlese heute immer wieder ein entscheidendes Thema war. Wir haben uns ganz oft in der Situation gesehen – eben auch weil wir unsere unterschiedlichen Hintergründe nicht kannten und weil wir die Aufgaben, die wir hatten, ja sehr schnell lösen mussten – dass wir unsere eigenen Bewertungsmechanismen ausgeblendet haben. Die Fragen nach „Auf welchem Niveau mache ich das jetzt eigentlich?“ und „Mache ich jetzt was, was eigentlich meinem Arbeitsfeld nicht vertraut ist?“ mussten quasi immer wieder ausgeblendet werden. Bewertungen wie „Mach ich das jetzt gerade gut?“ kamen eigentlich wenig vor, weil alles schnell passieren musste und alles relativ offen formuliert war. In den Gruppen fand eine Art Methodensuche, Methodenentwicklung statt – weil wir auf uns zurückgeworfen wurden. Das haben wir festgehalten, durch den Punkt „Durch das Tun entdecken“. Wir haben festgestellt, dass die Gruppendynamische Entwicklung gleichzei-

tig ein künstlerischer Prozess in der Gruppe wurde und jetzt fragt man sich natürlich – Was haben wir eigentlich getan? Wir haben immer wieder das Sichtbare ins Hörbare übersetzt und abstrahiert, wir haben Bildausschnitte hörbar gemacht. Wir haben erst an einem anderen Ort gearbeitet und diesen dann ins Innere übertragen, teilweise auch abstrahiert. Das heißt, wir haben immer wieder Bilder in Töne übersetzt und Töne in Bilder übersetzt, dadurch dass wir das alles in Szene gesetzt haben. Wir haben Partitur anders gedacht oder zumindest viele von uns. Weil wir auch immer wieder Partituren erstellt haben und dann andere Partituren, die von anderen entwickelt wurden, anders gelesen haben. Wir haben erfahren, dass wir zu wenig Zeit haben und haben so teilweise gemerkt, dass das auch gut sein kann. Wir hätten auch noch lange weiter machen können.

Experiment:

Schließt die Augen. Denn wenn die Augen zu sind, dann merkt man, dass alle Elemente, alles Material plötzlich gleichwertig, gleichgültig ist. Und die Frage stellt sich nicht mehr, ob ich ein Experte mit diesem Material bin oder ein Profi. Bin ich ausgebildet? Bin ich jung, bin ich alt? Bin ich Mann, bin ich Frau? Wie wirkt sich das auf den Klang aus? Das alles wird unwichtig und wir können uns einfach auf den Klang konzentrieren, der im Raum irgendwo ist. Unsere Thesen und Fragen die sich hieraus ergeben sind:

- Hinwendung zu den Sinnen, also weg von der Sinn-Verständnis-Inhaltsperspektive.
- Verhältnis, Prozess, Ergebnis.
- Tägliche Arbeit mit den Kids.
- Immer wieder, immer wieder, immer wieder zum Salat zurückkehren.
- Wie bekomme ich das Experiment in eine stark hierarchische Institution?

Annett Israel: Herzlichen Dank. Ich bitte die nächste Gruppe auf die Bühne: Klangräume gestalten mit Anselm Dalferth und Johannes Gaudet.

Teilnehmer*innen: Wir hatten einen tollen Workshop. Danke an die beiden Leiter. Sie waren sehr strukturiert und klar und wir haben eigentlich nur praktisch gearbeitet. Was haben wir getan? Komponieren mit Kindern, wir haben sehr schnell festgestellt, dass dieses Thema natürlich ins Herz des Musiktheaters zielt, weil Musiktheater aus Kompositionen besteht und alle Fragen, die auftraten, genau die sind, die wir – und sei es auf der großen Bühne oder kleinen Installation – immer wieder thematisieren. Wir haben als Gruppe selbst komponiert und waren permanent mit die-

sen Fragen konfrontiert. Der Workshop war so aufgebaut, wie auch eine Komposition entsteht. Man begegnet sich und man lernt das Material kennen, das ist einerseits das Material der Gruppe, der Kinder, der Teilnehmer*innen, andererseits das Material des Raumes, das Material der akustischen Möglichkeiten, die ein Raum bietet. Natürlich auch das Material von Stille. Das heißt am Anfang des Workshops standen viele Wahrnehmungsübungen, Wahrnehmung des Raumes, Wahrnehmung von Stille, was ist Stille? Stille besteht immer auch aus Klang, Geräusch, Dingen, die passieren. Und über diese extreme Sensibilisierung anfangen, mit diesem Material zu arbeiten, damit zu spielen und das Material irgendwann zu formen. Das waren ganz einfache Elemente: Wir haben mit einem Schlüsselbund gespielt, wir haben mit Tischtennisbällen gespielt, die erst mal in ihrer Materialerkundung in ihrer Reichhaltigkeit wahrgenommen wurden und dann über bestimmte Aktionen vom Geräusch zum Klang geformt werden. Und das alles was wir, unter uns gelernt haben, kann man genauso auch auf Kinder anwenden. Das heißt, wir hatten keine Kinder dabei, die wir beobachtet haben, sondern haben uns selbst erfahren in diesem Workshop.

Wenn ein Geräusch zum Klang wird, muss eine bestimmte Wiederholbarkeit da sein, damit eine Klangfigur entstehen kann. Ein Geräusch ist zunächst einmal eine Materialbildung, zu schauen, was ist vorhanden und dann als Künstler, als kompositorischen Prozess zu sagen. Jetzt gebe ich diesem Geräusch eine Figur, eine Gestalt und sie wird dann eine Gestalt, wenn ich sie wiederholen kann. Und das ist natürlich der erste Schritt einer Komposition, egal ob ich mit klassischem Instrumentarium spiele oder mit einer Alufolie. Das waren ziemlich interessante Schritte, zu sehen, was macht Musik aus, was macht Musiktheater dann aus. Wir sind relativ systematisch vorgegangen, vom Geräusch zum Klang, und dann zur Verbindung von Klängen. Wie kann man sie verbinden? Was folgt aufeinander? Was macht eine Stille aus? Wir haben erst einmal sehr lange innermusikalisch komponiert. Der entscheidende Punkt trat ein, als wir eine Aufgabe bekamen in einer Gruppe zu zwei, drei Stichwörtern – Ausgangspunkt war Rotkäppchen, ein Märchen – dazu etwas zu komponieren. Ab diesem Moment konnte sich keiner mehr von den Bildern und der Narration lösen. Und wir hatten bis dahin innermusikalisch komponiert nur über die Parameter Puls, Impuls, Fläche, Dynamik, was eben innermusikalisch an Kompositionsparametern vorhanden ist. Ab dem Moment als die Geschichte dazu kam, das Bild, auch wenn's nur zwei Wörter waren, konnte sich keine der vier Gruppen davon lösen.

Alle fingen an, relativ narrativ zu komponieren und das war sehr interessant weil es selbst wir, die wir ja darüber nachdenken, was steht zuerst – die Geschichte oder die innermusikalische Komposition – nicht mehr davon lösen konnten über eine Narration zu komponieren. Wir haben dann sehr schnell festgestellt, dass es sehr viel interessanter ist, innermusikalisch zu komponieren und im Tun – Musizieren

ist ja performen – die Bilder entstehen zu lassen und mit den Geschichten zu warten oder auf die Geschichten komplett zu verzichten, um die Ohren immer noch frei zu halten von allem Intellektuellen „Du musst die Geschichte verstehen, die wir uns jetzt ausgedacht haben“. Das war ein sehr interessanter Prozess und das ist natürlich ein Thema, dass wir ja permanent diskutieren: Was ist zuerst da? Die Geschichte oder die Komposition? Wie bedingt sich das? Wann überlagert das Visuelle das Auditiv, weil wir ja meistens viel stärker visuell geprägt sind.

Für die Zukunft würden wir uns wünschen, dass alle Kinder Möglichkeiten der Klangerkundung haben und damit einen Weg von Materialerkundung – quasi Geräusch über Formen, Klangformen oder bildnerisches Formen – hin zu einer künstlerischen Vision, die entwickelt wird und die dann aktiv auf dem Papier festgehalten wird. Es ist nicht unbedingt nötig, dass Kinder von Klangmaterial, also Möglichkeiten sich klanglich auszuprobieren, umgeben sein müssten, um ihnen diese auditive Schulung, Sensibilisierung aber auch Möglichkeit künstlerisch kreativ zu werden, zu bieten aber – und das gibt es viel zu wenig –, einfach das Bereitstellen von Material. Das bedeutet aber auch, dass es akustisch geeignete Räume sein müssen, das kann man nicht überall machen. Das muss teilweise angeleitet sein, um Kindern Möglichkeiten aufzuzeigen und auch kompletten Freiraum zu überlassen. Das ist eine große Forderung aus der Gruppe, über diese Formen viel mehr nachzudenken, der Bereitstellung von Klangspielplätzen. Ob sie jetzt gebaut sind oder ob es einfach nur das Material ist, das man zur Verfügung hat, ist gar nicht so entscheidend.

Die zweite Idee, die wir entwickelt haben, hängt damit eng zusammen. Ein Forschungsauftrag: Wenn Kinder dieses Material in der Kita permanent zum Erforschen zur Verfügung haben, ob nicht, ähnlich wie beim Malen, irgendwann eine künstlerische Kreativität entwickeln und sagen „ich möchte jetzt eine Prinzessin malen“, also quasi eine Vision haben, die sie ausführen und danach reflektieren, ... die ist gelungen, die ist nicht gelungen? Ob das mit musikalischem Material genauso eintritt wenn Kinder sich über mehrere Jahre hinweg damit entwickeln können? Nicht innerhalb eines Workshops für zwei Stunden, sondern, dass man eine kindliche Entwicklung im Lernen von Kompositionen einmal als Forschung wirklich begleitet und schaut was passiert, wenn sie zwischen zwei und sechs permanent die Möglichkeit haben, musikalisch zu arbeiten oder zu spielen.

Annett Israel: Ich danke dir. Nun bitte die letzte Gruppe, die sich mit Musikkulturen im Dialog befasst hat, mit ganz vielen Experten von der Komischen Oper.

Teilnehmer*innen: Wir sind der Experimentierraum zu „Musikkulturen im Dialog“ gewesen und das erste, womit wir experimentiert haben war, was wir selber in unseren Köpfen herumtragen, mit unseren Vorannahmen, die wir haben, mit denen wir tagtäglich arbeiten und mit denen wir um-



gehen müssen. Wir haben recht spielerisch angefangen. Wir hatten einen sehr inhaltsreichen Vortrag von Professor Raimund Vogels aus Hildesheim, der gleichzeitig inhaltlich und in seiner Art und Weise sehr zu Diskussionen angeregt hat: Inwiefern bildet sich unser theoretisches Wissen auch in unserem praktischen Handeln unmittelbar ab oder auch nicht. Wir hatten einen sehr tollen Gast – eine südindische Violinspielerin – die uns Raga-Musik vorgespielt hat. Leider weiß ich den Namen nicht genau und das ist ein schönes Beispiel für unseren Umgang mit Interkulturalität. Aber ich glaube es ist wichtig – und das war ein Ergebnis unseres Workshops, sich selbst zu ertappen und es selbst aber nicht zu schlimm zu sehen, sondern nur zu wissen. In unserer interkulturellen Kompetenz uns immer weiter, aber auch die Anderen zu hinterfragen. Ich werde jetzt aber ganz schnell hier einmal durchgehen durch das, was hier in der Workshop-Gruppe an Erwartungen, Bemerkungen und dann auch Wünschen und Ideen für die Zukunft raus gekommen sind:

Die Erwartung Zwei: Was wünsche ich mir von einem solchen Workshop? Eigentlich, meine Neugier für Fremdes und anderes besser zu verstehen, um damit auch weiter arbeiten zu können. Ein interessanter Grundansatz dafür ist die Grundannahme, das Recht auf Gehörtwerden und das Recht auf Gesehenwerden. Da wurden aber auch schon die ersten Bedenken laut, nämlich die Warnung davor, dass wir in Begriffen, Zuschreibungen und unbewussten Vorstellungen permanent uns bewegen. Dass sich in unserer Sprache und in unserem Denken unbewusst Herrschafts- und auch Evolutionsannahmen abbilden. Das heißt, wir sehen uns sehr schnell, sehr leicht in einer Endphase, in einer musikalischen Evolution und sehen andere musikalische Kulturen als eine Stufe dort hin. Das war ein Teil, den Professor Dr. Vogels in seiner Ausführung auch relativ stark betont hat. Der Wunsch wurde formuliert, dass man doch Musik als soziale Praxis besonders auch verstehen möge. Und in diesem Kontext auch zu sehen und nicht davon losgelöst. Also im Vergleich der musikalischen Kulturen auch den sozialen Kontext und besonders auch die Praxis nicht zu vergessen.

Schön ist der Satz dazu: Ich kann Musik anderer Kulturen nur mit Respekt begegnen, wenn ich die soziale Praxis mitdenke, von der sie herkommen. Fallstrick: Arroganz der klassischen westlichen Musik entsteht oft aus dem Ungleichgewicht der sozialen Praktiken der Musikkulturen. Das ist hier genauso und der Wunsch „Klischees zu überwinden und zwar durch mehr Information“. Dabei ist allerdings wichtig, stets zu reflektieren, welche Erwartungen andere kulturelle und kulturell geprägte Musik wir haben. Das eigene Verhalten beachten, um darin möglicherweise auch postkolonialistisches, kulturimperialistisches Denken zu beobachten.

Wir waren auch international, wir haben es versucht auf Deutsch und auf Englisch. Sehr interessant ist die Antwort auf das „Wie gehen wir damit um?“ „It's the urgency of skipping political correctness.“ Also eigentlich möglicherweise das Gegenteil dessen, was man denkt. Kam übrigens gleich zweimal: Das politisch korrekte Denken ist auch eine Gefahr, die Arroganz birgt, eine Art Neokolonialismus, den es in sich trägt. Man stolpert immer, es kann nicht anders sein, man muss nur mal bemerken, dass man gestolpert ist. Sehr schön war dazu auch die Bemerkung: „There is a lot of possibilities of manipulation in a very polite way.“ Was ist die Voraussetzung für einen gelungenen musikkulturellen Dialog? Nett sein, Sprachen lernen, reisen, anders leben. Und die Frage die aufkam: Wem gehört eigentlich die jeweilige musikalische Kultur? Auch eine Anregung, wie können wir richtig in diesem Feld uns bewegen? Öfter mal die Perspektive wechseln und Fehlermachen ist gut. Dazu wichtig: Wir versuchen immer, es richtig zu machen aber wir sollten dazu zurückkehren, bescheiden zu sein in unserem Anspruch, Recht zu haben. Back to modesty of rightness. Ein Wunsch für die Zukunft aus der Gruppe: Ich wünsche mir eine Zukunft, wo ich interkulturelle Projekte nicht mehr mit interkulturell bezeichnen muss, weil es eine Selbstverständlichkeit geworden ist. Und hier sind wir wieder am Anfang, der Kreis schließt sich mit dem von Neugierigkeit auf das, was kommt, bis nie aufhören neugierig zu sein und das bedeutet auch: anstrengen. [...]

[Anmerkung der Redaktion: Die Gruppenreflexion vom Experimentierraum Spielraum Stimme – Vokale Experimente mit Christian Kesten fand in Form einer Performance statt, weshalb sie nicht in eine schriftliche Dokumentation aufgenommen werden konnten.]

6. KONGRESSBEOBACHTER

Einzelfeedbacks

*Nationale und internationale Vertreter*innen verschiedener Verbände, Netzwerke und Institutionen resümierten den Kongress und dachten öffentlich nach über Herausforderungen und Perspektiven für das zeitgenössische Musiktheater für junge Zuschauer. Nachfolgend befinden sich sowohl einzelne Feedbacks als auch eine Abschlussreflexion durch die internationalen Beobachter*innen sowie Partner und Impulsgeber des Kongresses.*

AMELIE MALLMANN

Der Kongress Happy New Ears war für mich zum einen eine Standortbestimmung: Wo steht das Musiktheater für junges Publikum im Moment? Was hat sich seit der letzten Tagung eingelöst? Zum anderen führte er mit einer ganz konkreten Fragestellung in eine mögliche Zukunftsvision des Genres: Was heißt Experimentieren? Beide Fragestellungen wurden in einem ersten dialogischen Vortragsformat mit Ina Car und Matthias Rebstock vorgestellt. Mir sind folgende Aspekte und Fragen im Kopf geblieben: Wie wird mit dem Hören von Kindern und Jugendlichen umgegangen? Denn Zuhören ist ja die erste Sprachkompetenz, die erlernt wird. Wie kann der Hörsinn mehr gefördert werden? Welchen Raum geben wir der Musik? Wo sind die anspruchsvollen Werke für Jugendliche? Wo ist der Realitätsbezug zur Lebenswirklichkeit junger Zuschauer*innen? Braucht es den verstärkt, wenn keine Erfahrung mit dem Genre Oper vorausgesetzt werden kann? Oder ist die Gefahr groß, sich anzubiedern und die Form zu verwässern? Es ergab sich z.B. die Frage, warum nicht mehr mit Popmusik gearbeitet werden würde. Das Genre Popmusik sei, so Matthias Rebstock, keineswegs ausgeschlossen, es gehe allerdings darum, das Selbstverständliche und Eingängige (wieder) fremd zu machen und über Klangexperimente Vorlieben zu hinterfragen. Der Konzertbereich scheint sich immer mehr auszuweiten (auch im Hinblick auf Vermittlungsangebote), wichtige Impulse kommen hierbei von Instrumental-Ensembles.

Am Ende stand die interessante Frage: Gibt es einen Gegensatz von Experiment und Vermittlung? Was wollen wir 2017 mit Musiktheater für junges Publikum vermitteln? Und wie wollen wir experimentieren? Überhaupt ist auffallend, welche Vielzahl von unterschiedlichen Formaten es auf der Tagung gab. Ich persönlich hätte gerne noch mehr theoretischen Input gehabt, da ich selbst mit dem Format Musiktheater nicht sehr vertraut bin. Mein Fazit zur Tagung lautet: Eine sehr gut geplante Veranstaltung, die sowohl Austausch als auch Erprobung und Auseinandersetzung mit anderen Besucher*innen auf hohem Niveau ermöglichte. Ich denke, es braucht gute Vermittlungsangebote, die die Ehrfurcht vor Musiktheater als scheinbar elitärem Genre nehmen. Es braucht aber auch mehr Mut seitens einiger Kinder- und Jugendtheater, Musiktheater nicht primär mit Oper zu assoziieren, sondern den Spielraum von

Klang- und Experimentierräumen zu sehen und zu nutzen, der sich bietet. Es braucht bereits in der Schule (und dort nicht nur im Musikunterricht!) ein Bewusstsein dafür, was Hören und Zuhören in der Entwicklung von Kindern und Jugendlichen bedeutet und in welchen Momenten Stille das geeignete Mittel sein könnte. Mir fehlt als Dramaturgin, Theater- und Tanzpädagogin bisher der Zugang zu Musiktheater-Netzwerken, um mit Komponist*innen und Musiker*innen überhaupt in Kontakt zu kommen. Das liegt aber auch an meiner starken Ausrichtung hin zum Sprechtheater und zum Tanz, daß Musiktheater bisher kaum eine Rolle in meiner Arbeit gespielt hat. In der dramaturgischen Gesellschaft gibt es seit einem Jahr eine sehr aktive Musiktheater-AG, die sich mit dramaturgischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Fragen beschäftigt und wichtige Impulse für die Jahrestagungen setzt. Hier möchte ich alle einladen, das Musiktheater für junges Publikum in der AG stark zu machen! Bisher denke ich die Beteiligung von Live-Musik noch nicht mit, wenn ich Anträge für künstlerische Projekte einreiche. Das möchte ich ändern. Und: Ich will bewusster hören.

MEIKE FECHNER

Geschäftsführerin der ASSITEJ Deutschland e.V. und Leiterin der AG Musiktheater für junges Publikum der ASSITEJ

Wir, ca. 150 Menschen, die sich für Musiktheater für junges Publikum interessieren, haben eine Einladung zum Hören erhalten: Unter dem Titel Happy New Ears findet ein internationales Festival zum zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum statt, sowie ein daran anknüpfender Kongress mit dem Schwerpunktthema Experimentieren. Das Festival erforscht und erkundet eine Reihe von Formen, Musik(en), theatrale Räumlichkeiten und ästhetische Tendenzen im deutschen und europäischen Musiktheater für junges Publikum. Eine Vielzahl von Produktionen richten sich an Kinder ab einem Alter von sechs Monaten, nur eine wagt es, eine Oper für Jugendliche ab 14 Jahren hervorzubringen / zu schaffen/ vorzustellen. Künstler*innen und Expert*innen aus verschiedenen Ländern kamen nach Mannheim, um zu hören und zu sehen, um vorzustellen und aufzuführen, aber auch um die traditionelle Rolle von Musik innerhalb der deutschen Theaterlandschaft zu hinterfragen. Der Kongress bezieht sich auf das vorab stattfindende Festival und be-



trachtet es als Impuls für die Auseinandersetzung mit dem Format des Experiments. Charlotte Seither, Stellvertretende des Komponistenverbands, definiert das Experiment als eine kontinuierliche Suche und Motor für Veränderungen. Sie begreift das Experiment als Hinterfragen bestehender Machtverhältnisse und Hierarchien, aber auch als Bewegung, die darauf abzielt die Gesellschaft zu verändern indem Veränderungen bei Künstler*innen und Hörer*innen angesetzt werden. Ihre Stellungnahme bezog sie ganz zum Schluss des Festivals, obwohl es gut als anfänglicher Impuls für eine Diskussion um die politischen Dimensionen unserer Arbeit genutzt hätte werden können – oder sogar hätte sollen – ganz egal, ob wir nun auf einer großen oder kleinen Bühne agieren. Bereits in ihrer Einführung zu jüngsten Entwicklungen im Musiktheater für junges Publikum bestätigte Ina Karr, Chefdramaturgin des Musiktheaters am Staatstheater Mainz, dass trotz der Fülle an neuen Werken, Formen, Produktionen und Wettbewerben es nach wie vor zu früh ist, um von einem Paradigmenwechsel zu sprechen. Sie betonte dabei zwei Aspekte: der erste bezieht sich auf das Thema Hören und die menschliche Fähigkeit, bereits im Säuglingsalter hören zu können. Hören ist konstant. Es gibt uns ein Gefühl von Ort und Raum, man kann filtern, aber auch fokussieren. Ein Rhythmus kann gefühlt und auch gehört werden. Alle diese Prozesse müssen viel detaillierter durchdacht werden, wenn Musiktheater produziert wird, welches nicht zum Hören sondern zum Zuhören einladen möchte, Musiktheater, das anstrebt Zuhören als Sinn zu emanzipieren, der dem Publikum eine Bandbreite von Zugangsmöglichkeiten eröffnet.

An zweiter Stelle diskutierte Ina Karr das Verständnis von Intertextualität im Musiktheater für junges Publikum. Dieses Konzept beinhaltet die Möglichkeit, verschiedene Traditionen aus Theater, Tanz, Musik und Bildenden Künsten miteinander zu kombinieren. Es lädt außerdem dazu ein, neue Produktionsprozesse zu erkunden und Künstler*innen auf der Bühne anders bzw. neu zu betrachten und wahrzunehmen. Wie präsentieren sie sich gleichzeitig als Performer*innen und Musiker*innen? Wie richten sie sich an das Publikum? Wie kann der Prozess des Musikmachens sichtbar und genießbar gemacht werden? Wie kann es ein Teil dessen werden, was dem Publikum geboten wird, um anschließend gemeinsam in einen musikalischen Dialog zu treten?

Diese zentralen Ideen der Eröffnungsrede, die Schwerpunkte Hören und Zuhören sowie der Öffnung hin zur Intertextualität, bilden den Hintergrund für Workshops mit Künstler*innen aus verschiedenen Sparten, aber auch für die Art und Weise, wie wir die Performances im Rahmen des Festivalprogramms betrachten. In einem Workshop zu Musikkulturen im Dialog, lerne ich einen neuen Begriff: musikalischer Multilinguismus. Die Idee hinter diesem Konzept ist, dass das Kennenlernen verschiedener Musikstile aus unterschiedlichen Regionen dieser Welt sich wie das Erlernen einer neuen Sprache verhält. Emotionen und Kenntnisse werden in einer musikalischen Sprache verkörpert und um in einem musikalischen Sinne multilingual zu werden, muss ich zunächst mehr über dessen Kontext, dessen Produktion, dessen Bedeutung und dessen Geschichte lernen. Musik ist Kommunikation. Musik ist soziale Praxis. Diese Begegnung mit einer musikalischen Sprache, die ich nicht kenne, erinnert mich an: Die Welt ist voller Sprachen, die neugierig machen. Dieses Gefühl von Neugier stellt sich als ein zentrales heraus, wie aus den Feedbacks der Workshop-Teilnehmenden und Kongressbeobachter*innen hervorgeht.

Die Plenumsitzung am Ende zielt darauf ab, das Format Experiment in verschiedenen Kontexten vermehrt einzusetzen. Das beinhaltet die Notwendigkeit, stets zunächst einmal zuzuhören, bevor ein Urteil gefällt wird. Oft ist es besser, Dinge einfach anzugehen und eigene Ideen zu einer ohrenöffnenden Erfahrung werden zu lassen, für andere sowie für einen selbst. Das klingt einfach, soll jedoch nicht dazu auffordern, Komplexität zu reduzieren, sondern vielmehr dazu auffordern, mutig zu sein: Stille ist eine Begegnung mit dem Selbst. Zuhören ist eine Begegnung mit der Welt.

DAGMAR DOMRÖS

Kooperationspartnerin, Künstlerische Leiterin von FRATZ International

Weiter forschen: Von Happy New Ears zu FRATZ International – Entwicklungsschritte im Musiktheater für die Jüngsten

Als Vertreterin des künstlerischen Teams von FRATZ International reiste ich mit einem besonderen inhaltlichen Interesse nach Mannheim. Ziel der Kooperation war es, inhalt-

liche Fäden vom Kongress im November zum Symposium im März zu spannen. Meine Aufgabe war es, Fragen und Themenkomplexe, die speziell in der Arbeit für die jüngsten Zuschauer*innen im Raum stehen und zur Vertiefung einladen, zu identifizieren.

Doch zunächst stürzte ich mich „offenohrig“ – dies z.B. eine neue Vokabel, die ich aus Mannheim mit nach Hause nahm – in das Geschehen und lauschte Ina Karr, die mir mit ihrem Vortrag einen wunderbaren Einstieg in das weite Feld des Musiktheaters für junges Publikum ermöglichte. Wir experimentierten mit unterschiedlichen Formen und Ausdrucksmitteln, mit Schauspiel und Performance, mit Figuren- und Objekttheater, mit zeitgenössischem Tanz und Musik. Mit der Oper oder dem Musiktheater im streng-



ren Sinne hatte ich bis zur gemeinsamen Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin „Kleines Stück Himmel“ im März 2016 kaum Kontakte. Entsprechend ehrfürchtig ist demnach meine Haltung gegenüber den Macher*innen dieser Kunstform. Der Happy New Ears Kongress eröffnete mir den Raum, meine Berührungsängste abzubauen. In der Beschäftigung mit dem mir fremden Thema, schärften sich meine persönlichen Fragen an das Theater. Ein guter Kongress hilft bei der Verortung der eigenen Arbeit. Für mich wurde es dort spannend, wo es um Handlungsfragen geht. Im Verlauf des Podiumsgesprächs arbeitete Matthias Rebstock sehr deutlich heraus, was eine experimentelle Haltung bedeutet und worin sie sich von anderen Formen des Theatermachens unterscheidet. Dieser Modus des Kunstschaffens ist dem Theater für die Jüngsten eingeschrieben, denn weder haben diese Zuschauer*innen einen Werkbegriff, auf den eine Inszenierung Bezug nehmen könnte, noch übersetzen sie das Erlebte in einen übergeordneten Sinn. Wir können nicht wissen, wie sie das Gesehene verarbeiten. Es

gibt schlicht kaum ein gemeinsames Referenzsystem, auf das wir uns in Arbeiten für sie beziehen können. Wir können unsere jungen Zuschauer*innen als Gegenüber anerkennen, in all dem, was sie von uns unterscheidet und ihnen mit Empathie und Achtsamkeit gegenüberzutreten. Wir können uns als Künstler*innen zur Verfügung stellen mit unseren Interessen, ästhetischen Vorlieben, mit allem, was uns treibt.

Doch zurück zum Musiktheater für die Jüngsten. Welche Fragestellungen lassen sich aus den Handlungsfragen, den gesehene Inszenierungen, den sich daran anknüpfenden Gesprächen und den Erfahrungen aus den Experimentierräumen ableiten?

Im Verlauf des Kongresses konnte ich mir einen Kriterienkatalog zusammen stellen, der mir hilft, über musikalische Inszenierungen nachzudenken und sie einzuordnen: Ist die Musik das tragende ästhetische Mittel der Inszenierung? Oder ordnet sie sich anderen Elementen, wie z.B. dem Narrativen oder dem Visuellen unter? Oder findet die Inszenierung vielleicht sogar zu einem perfekten Zusammenspiel aller Ebenen? Ist der Klang, der Ton, der Sound bis ins letzte Detail bedacht und berücksichtigt? D.h. werden Geräusche und Klänge, wie z.B. das Klappen einer Tür, die Bewegung auf der Bühne, der Umgang mit Requisiten Teil der Partitur? Wird der Klang der Ausstattung mitbedacht? Wie hoch ist der Grad der Konzentration auf die Musik? Wie viel Material wird verwendet bzw. wie tiefgreifend ist die Beschäftigung damit? Ein Plädoyer dafür, lieber weniger Material zu verwenden und damit komplexer umzugehen, wird gehalten.

Es wurde konstatiert, dass es im Musiktheater für die Jüngsten noch nicht genügend Erfahrungswerte gibt, um von Richtungen zu sprechen oder verlässlich sagen zu können, was gültige mögliche Formen sind. Das Ausprobieren hat in diesem Bereich erst begonnen. Unser FRATZ Festival und Symposium will hier weitere Impulse setzen. Neben der Präsentation von Arbeiten, die primär mit musikalischen Mitteln arbeiten, wollen wir weiter experimentieren.

Die relevanten Fragen, die sich bei Happy New Ears herauskristallisiert haben und die wir im Rahmen des FRATZ Symposiums weiter untersuchen wollen, sind: Erstens: Wie komponiert man für sehr junge Kinder? Wie komplex kann Musik sein, die von einer Zielgruppe ohne kulturelle Vorbildung rezipiert wird? Und Zweitens: In welchem Verhältnis steht die Musik zu anderen ästhetischen Mitteln, insbesondere zur Narration und zum Visuellen? Kann die Musik, die anderen Sinne lenken? Wann fügen wir Geschichten und Bilder zur Komposition hinzu, ohne unseren innermusikalischen Kosmos zu verlassen? Bleiben wir abstrakt? Wo überlagert das Visuelle das Auditive?

Wir beauftragen zwei Forschungslabore bestehend aus drei Künstler*innen der Bereiche Komposition, Musik und Spiel, in zwei Mal drei Tagen kurze musikalische Szenen für

sehr junge Kinder zu entwickeln. Das FRATZ Atelier untersucht die Möglichkeiten einer musiktheatralen Zusammenarbeit zwischen erwachsenen Künstler*innen und Kindern und greift damit eine auf dem Kongress erhobene Forderung auf, Kinder in einer klangfreundlichen Umgebung zum Hören anzuregen und ihren musikalisch-akustischen Ausdrucksformen Gehör zu schenken. Die musiktheatralen Skizzen der Forschungslabore, die Arbeitsprozesse und konzeptionellen Überlegungen werden für die Teilnehmer*innen des Symposiums geöffnet und bilden neben den gemeinsam rezipierten Inszenierungen die Grundlage eines Austauschs.

Mein Workshopleiter in Mannheim, Mathias Hinke, hatte während des Experimentierens nur wenig gesprochen. Aber am Ende sprach er dann doch noch. Kurz. Im kollektiven Prozess – und ich denke das gilt für den künstlerischen Prozess ebenso wie für den diskursiven – sei es wichtig ins Gespräch zu kommen.

Weder Hierarchisierungen noch Konsens wären hier produktiv. Hilfreich sei allerdings manchmal die Belanglosigkeit. „Verabredet euch zum Kochen!“ Dieser Satz hat sich eingepreßt und ich habe ihn gleich angewandt. Forschungslabor 1 trifft sich Anfang Januar zum Kochen!

GERALD MERTENS

Gutes Musiktheater für Kinder und Jugendliche zu machen ist eine große Herausforderung. Drei Tage lang diskutierten hierzu rund 150 Theaterpädagogen, Musikvermittler und Experten aus Deutschland und Europa vom 20. bis zum 22. November 2016 in Mannheim. Die „Junge Oper“ hat sich in einigen Theatern, z.B. in Mannheim oder Stuttgart, bereits als eigene Sparte etabliert. Dort, wo das noch nicht der Fall ist, hat sich die Musiktheaterpädagogik zumindest einen festen Platz erkämpft. Das Bewusstsein der Opernhäuser, Theater und Konzerthäuser für das junge Publikum von heute (und nicht erst von morgen) ist in den vergangenen 15 Jahren deutlich gestiegen. Die Kongressforen und Workshops zeigten allerdings auch bestehende Probleme und Defizite auf: Welche Anerkennung und Wertschätzung genießen Musiktheaterpädagogen durch Intendanten und Chefdirigenten? Welche personellen und sachlichen Mittel werden tatsächlich für die Basisarbeit mit Kindern und Jugendlichen zur Verfügung gestellt? Wie finden gute Produktionen weitere Verbreitung und ihren Weg ins Repertoire? Welche Produktionen schaffen es auch auf die große Bühne? Weitere Fragen betrafen die Aus- und Weiterbildung von Theaterpädagogen, ebenso wie von Orchestermitgliedern. Bemängelt wurden Hemmnisse des Theater- und Orchesteralltags bei der Umsetzung experimenteller Formate mit kleineren Ensemblebesetzungen. Improvisation oder mimisch-schauspielerische Mitwirkung in neuartigen Projekten sei für viele Orchestermitglieder immer noch eine große Hürde. Fazit: Der aktuelle Stand

neuer Bühnen- und Musikvermittlungsformate für Kinder und Jugendliche ist durchaus viel versprechend. In der Praxis bleibt aber noch Einiges zu tun, um die weitere Entwicklung zu gestalten sowie Erfolge und Wirkungsgrad zu vergrößern.

TUULA JUKOLA-NUORTEVA

Ich bin sehr glücklich darüber, am Happy New Ears Kongress und Festival in Mannheim als Stellvertreterin für RESEO, dem Europäischen Netzwerk für Oper, Tanz und Musikvermittlung, teilgenommen zu haben. Ich fand, das Programm war gelungen aufgestellt, mit einer ausgeglichenen Mischung aus qualitativ hochwertigen Vorführungen, Workshops, interessanten Vorträgen und Good-Practice-Beispielen. Als Stellvertreterin des europäischen Netzwerks, war es sehr aufschlussreich, einen größeren Einblick in die deutsche und internationale Kulturszene zu erhalten und zu sehen, welche Themen aktuell relevant sind. Die praktische Auseinandersetzung durch die Workshops am zweiten Tag, empfand ich sowohl beruflich als auch künstlerisch sehr zufriedenstellend, da es über die üblichen zweistündigen Praxis-Kostproben hinausging, so wie man sie von anderen Konferenzen kennt. Ich habe an dem Workshop „Klangräume gestalten – Musiktheatrales Komponieren mit Kindern“ von Anselm Dalferth und Johannes Gaudet teilgenommen, was eine sehr interessante und gut angeleitete Sitzung war. Zudem fand ich es sehr hilfreich, dass die Themen und Ergebnisse am Folgetag in einer Reflexionssitzung noch einmal durchdacht werden konnten. Aus Besucherinnenperspektive habe ich das Organisationsteam als äußerst freundlich, kompetent und hilfreich wahrgenommen. Die Konferenz hat also beides geboten, Substanz und Qualität. Das hat mich beeindruckt. Aktuell relevante Themen bei RESEO, sowie innerhalb der finnischen Kulturszene, sind Kollaborationen zwischen Kunstinstitutionen, Universitäten und Kunstakademien. RESEO wird sich damit auch auf unserer Frühjahrskonferenz in Belgrad, im April 2017, auseinandersetzen. Sowohl in RESEO als auch in meiner Arbeit, diskutieren wir immer wieder die Wichtigkeit des Vertrauens in die kindliche Vorstellungskraft, in die Kreativität von Kindern und deren Kompetenz bezüglich kreativer Prozesse und kreativer Entscheidungen. Wir glauben außerdem, dass Kunst aufregende Chancen bietet, Menschen zusammenzubringen, die ansonsten nicht miteinander in Berührung kommen bzw. kämen, weil vielleicht auch der Austausch sie nicht unbedingt interessiert. Dank kreativer Prozesse wird es möglich, dass Individuen Grenzen aufbrechen und dadurch lernen, dass es „die anderen“ erfordert, um überhaupt ein „wir“ zu werden. Meiner Meinung nach lässt sich das auch auf unsere Arbeit anwenden, es ist also wichtig, dass die Kunst- und Kultureinrichtungen sich mehr auf ihre regionale Gemeinschaft besinnen, als sich darüber hinaus zu bewegen.

JOSCHA SCHABACK

Erster Tag – Wo steht das Kindermusiktheater?

Bereits der Eröffnungsvortrag von Ina Karr, Chefdramaturgin am Staatstheater Mainz macht deutlich, dass sich das internationale Kindermusiktheater durch neue Stoffe, Darstellungsformen und Rezeptionsangebote zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die von künstlerischem Aufbruch bestimmt ist, aber in der Praxis auch auf Probleme stößt. Die Ernsthaftigkeit des Interesses der Kongressteilnehmer an den ästhetischen Inhalten, den Inszenierungsweisen und der Zielgruppe am ersten und an den folgenden Tagen zeugt davon, dass im Bereich des Kindermusiktheaters ein Arbeitsfeld und eine künstlerische Gattung entstanden sind, bei der sich die Relevanz von Musiktheater und von Kunsterleben neu denken, erproben, und völlig überdenken lassen. Anders als im von Zwängen der Organisationsform, den vermeintlichen Publikumswünschen und dem sogenannten Kanon des Spielplans bestimmten Abendspielplan am Stadt- und Staatstheater scheint sich im Bereich des Kindermusiktheaters eine Sparte zu entwickeln, bei der es möglich ist, Inhalte und ihre Rezeption neu zu bestimmen und damit direkt an die Gegenwart und das Erleben seines jungen Publikums anzuschließen.

Es scheint, dass sich in Zusammenhang mit dem Kindertheater ganz grundsätzliche Fragen zum Musiktheater, ja zum Theater im Allgemeinen stellen, die sich in etablierten Gattungen weniger in den Vordergrund drängen, weil sich dort etwa durch die Organisationsform und den Spielplan, aber auch durch Besuchs- und Rezeptionsverhalten bereits Traditionen ausgebildet haben, die der Entwicklung dieser Gattungen Orientierung geben. Auf dem Mannheimer Kongress wird dagegen einmal mehr deutlich, welche Chance im Neubeginn liegt, auch wenn es beschwerlich ist; welche experimentellen Räume sich im Kindermusiktheater öffnen, die man in der Oper, im Konzert, teilweise auch im Schauspiel-Kindertheater nicht auf gleiche Weise beschreiten kann. Die Begegnungen auf dem Kongress machen bewusst, dass die Fragen des Kindermusiktheaters nach den Inhalten, den Stücken, den Themen, den Partituren usw. nicht abgekoppelt von ihrem Publikum gestellt werden können. Und dies ist wiederum mit einer Sensibilität und einer Haltung gegenüber gesellschaftlichen Fragen verbunden.

Letztlich geht es dabei auch um die Frage, wie Kunst überhaupt zugänglich wird und auch hier steht das Kindermusiktheater mit seinen komplizierten Organisationsstrukturen und der oft aufwendigen indirekten Kommunikation zu seinem Publikum über Lehrer oder Eltern vor einer exponierten Aufgabe, die ein großes Maß an Offenheit erfordert. Das Kindermusiktheater stellt nicht nur die klassischen Fragen nach dem Was (welche Inhalte?), nach dem Wie (Welche Formen?), nach dem Für wen? (welches Publikum?) und nach dem Warum (zu welchem künstleri-

schen/pädagogischen Zweck?). Im Kindermusiktheater stellt sich auch die Frage nach ob überhaupt und zwar auf zweierlei Art. Zum einen formuliert sich der Wunsch nach Zugänglichkeit von künstlerischem Erleben und gerade in größeren Häusern steht hier das Kindermusiktheater im Vergleich zum Abendspielplan, besonders in der Verantwortung. Das Kindertheater soll jungem Publikum mit dem Musiktheater im Erstkontakt vertraut machen. Dahinter steht nicht selten auch der Wunsch der Theaterleitungen, die Zuschauerzahlen zu verbessern und ein Publikum langfristig zu binden. Umso stärker fällt dabei der Umstand ins Gewicht, dass die Zuschauerzahlen des Kindermusiktheaters, so schlecht sie sich auch aus den Bühnenstatistiken heraus lesen lassen, im Vergleich zu den Sparten, Oper, Konzert, Schauspiel, auch zum Kindertheater



des Schauspiels, extrem klein ist. Wird nicht grundsätzlich viel zu wenig Kindermusiktheater und bühnennahes musiktheatrales Programm für Kinder und Jugendliche angeboten, obwohl in den Städten nachweislich die Nachfrage das Angebot weit übersteigt? Auch wenn ein kleiner Teil von Kindern und Jugendlichen mit hochqualifizierten Produktionen oder Workshops in Berührung kommt – zählen nicht auch die vielen Anderen, zählt nicht auch die überwiegende Mehrheit, die nie in den Genuss von Musiktheater kommen wird? Neue langfristige Studien zur Besucherforschung ergeben, dass der einmalige Theaterbesuch in der Kindheit als signifikant dafür gilt, dass der betreffende Erwachsene später keine klassische Kulturinstitution besucht; ein einmaliger Theaterbesuch scheint also eher die negativen Vorurteile über Theater zu bestätigen und die Gefühle des Fremdseins in einer ungewöhnlichen Institution zu verfestigen. Es kann also keineswegs um viele Erstkontakte gehen; das Kindermusiktheater braucht dagegen die Ressourcen, seinem Publikum regelmäßig und nachhaltig Kunsterleben zu ermöglichen und zwar in einem viel höheren Maße als es heute der Fall ist.

Klassik oder Popmusik?

Anregend sind die Diskussionen zur Popmusik im Kinder-
musiktheater. Dabei geht es sowohl um ästhetische As-
pekte zwei verschiedener Gattungen, aber auch um die
Frage, wie zeitgenössische, auf den Instrumenten eines
klassischen Opernorchesters basierende Musik, For-
men der Popmusik in sich aufnehmen kann. Zur Verdeut-
lichung werden die Musiktheaterwerke des Komponisten
Ludger Vollmer erwähnt, der zwar grundsätzlich für ein
Opernorchester und Solistenensemble schreibt, aber in
seiner musikalischen Sprache melodische sowie rhythmische
Fasslichkeit anstrebt und sich grundsätzlich an funk-
tionsharmonische Hörgewohnheiten hält. Problematisiert
wird in diesem Zusammenhang weniger die ästhetische
Entscheidung zu dieser Tonsprache, als dass damit einer
bereits eingeübten Hörerfahrung entsprochen wird und
damit die Möglichkeiten eines entdeckenden Hinhörens
schwinden. Hier schärfte sich der Begriff eines experimen-
tellen Musiktheaters, als ein Moment einer völlig neuen
oder neu kontextualisierten Hörerfahrung. Nicht zuletzt
durch die Ausführungen des Regisseurs und Professors
für Szenische Musik an der Stiftungs-Universität Hildes-
heim, Matthias Rebstock, wurde deutlich, dass experimen-
telles Kindermusiktheater aus einem dynamischen Wech-
selspiel von Hören und Sehen verstanden werden kann.
Das, was wir hören, kann das, was wir zugleich sehen, um-
deuten und umgekehrt. Neue Verknüpfungen von Bildern
und Tönen können zu neuen Weltvorstellungen und neuen
sprachlichen Begriffen führen. Das experimentelle Kinder-
musiktheater versteht sich dabei als öffnender Prozess, der
fragt, überrascht und das Hören erweitert. Dieser dynami-
sche Begriff des Hörens gilt auch für Produktionen für Er-
wachsene, ist aber im Kindermusiktheater umso wichtiger,
weil sich hier die Hörerfahrung und die Verknüpfung von
Höreindrücken mit Ideen, Bildern, Begriffen, Situationen
usw. erst aufbauen. Die Chance des Kindermusiktheaters
ist, Teil der Hörentwicklung von Kindern zu werden.

Zweiter Tag: Kunst als Form der Begegnung – Workshop „Caban“ bei Karel Van Ransbeeck

Der Regisseur, Puppenspieler und Leiter des Theaters De
Spiegel aus Antwerpen Karel Van Ransbeeck lädt seine
Kursteilnehmer am zweiten Tag des Kongresses zu einer
praktischen Übung ein. In der Auswertung am nächsten
Tag gestehen sich die Kursteilnehmer ein, wie schwer es ist,
auf Dramaturgie, also einen zielgerichteten Aufbau oder
auf musikalische Absprachen zu verzichten und auszuhal-
ten, dass beispielsweise ein endlich gefundener Rhythmus
in der Gruppe irgendwann wieder verschwindet und nicht
sofort von einem nächsten dichten Moment abgelöst wird.
„Wir haben so lange daran gearbeitet, Professionelle zu
sein“, sagt eine Kursteilnehmerin, „in ‚Caban‘ ging es darum,
wieder Menschen zu werden. Die Kunst verliert ihren Werk-
charakter und was bleibt, ist die reine Begegnung.“

Dritter Tag – Was braucht das Kindermusiktheater?

Der dritte Tag des Kongresses wird von den Auswertungs-
gesprächen und dem Abschluss-Symposium bestimmt, bei
dem eine Vielzahl von brennenden Fragen des Musikthea-
ters angerissen werden. Zu erwähnen ist hier beispiels-
weise der Streit um den Orchestertarifvertrag, der Orches-
termitglieder berechtigt, eine szenische Beteiligung an
einem Bühnengeschehen zu verweigern.

Im Freien Theater, das oft weniger komplexe und auf den
Abendspielplan ausgerichtete Organisationsformen hat,
kann sich das Kindermusiktheater aus der Arbeitsform he-
raus grundsätzlich leichter etablieren, doch fehlt es hier
oft an grundsätzlichen Ressourcen. Die hohen Personalkos-
ten des Kindermusiktheaters fallen hier, auch im Gegen-
satz zu Kindertheater im Schauspiel, deutlich ins Gewicht.
Für das Kindermusiktheater im Stadt- und Staatstheater ist
die Position des Intendanten zentral, der als künstlerischer
Leiter auch über die finanziellen und personellen Mittel
verfügt. Selbst bei eigenständigen Abteilungen hängt die
Existenz des Kindermusiktheaters noch von der persönli-
chen Entscheidung des Intendanten ab. Der Überblick über
die deutsche Theaterlandschaft zeigt, dass die Intendanten
der Häuser, die ein stabiles Kindermusiktheater betreiben,
im Regelfall auch ein persönliches Interesse am Kinder-
musiktheater haben. Vor diesem Hintergrund wird deutlich,
wie wichtig der öffentliche Diskurs zum Kindermusikthea-
ter ist, der mit dem Kongress in Mannheim einen neuen Im-
puls bekommt. Eine offene Frage bleibt, warum nicht mehr
Intendanten der Einladung nach Mannheim gefolgt sind.
Das Kindermusiktheater ist in vielen Städten noch nicht
fest in den Strukturen ihrer Häuser und im Bedürfnis des
Zielpublikums verankert, sodass eine Schließung bzw. das
Aussetzen von Kinderproduktionen im schleichenden Pro-
zess die öffentliche Wahrnehmung kaum erreichen würde.
Hier entwickelt sich das Kindermusiktheater erst zu einer
eigenständigen Sparte, die nicht nur hinsichtlich ihres Pu-
blikums, sondern auch ästhetisch ein ganz eigenes Pro-
fil aufweist. Das Ziel müsste hier sein, als Sparte unabhän-
gig von den künstlerischen Schwerpunktsetzungen der
Intendanten arbeiten zu können und auch über Intendan-
tenwechsel hinweg zu bestehen. Als erstes kommt dieser
Vorstellung die so genannte eigenständige Abteilung nahe,
die mit einem eigenen Leiter, eigenem Budget und oft auch
einer eigenen Bühne bereits eine starke Position einnimmt.
Im Zusammenhang mit der Stärkung des Kindermusikthea-
ters ist die Produktion auf der großen Bühne eine wichtige
Position. Erst die großen Produktionen bringen Zuscha-
erzahlen, die das Kindermusiktheater im Verhältnis zum
Abendspielplan zu einer wahrnehmbaren Größe machen.
Das Beispiel der Komischen Oper mit rund 40.000 Kin-
dern bzw. jugendlichen Besuchern pro Spielzeit und einer
in jedem Jahr stattfindenden Kinderoper auf der großen
Bühne macht deutlich, dass es möglich ist, ein neues Pu-
blikum zu erreichen, auf das keine (wechselnde) Theaterlei-
tung mehr verzichten möchte.

Abschlussreflexion

Annett Israel: Unser letzter Programmpunkt: Nationale und internationale Beobachter*Innen resümieren den Kongress. Das sind Gerald Mertens, von der deutschen Orchestervereinigung und Netzwerk Junge Ohren. Amelie Mallmann, Dramaturgische Gesellschaft, dort im Vorstand. Joscha Schaback vom Schottmusikverlag, der auch ein Forschungsprojekt in Angriff genommen hat zu Strukturen im Kindermusiktheater. Dr. Charlotte Seither, Deutscher Komponistenverband, Tuula Jukola-Nuorteva aus Finnland für RESEO und Diane Kržanić Tepavac aus Serbien, Mitglied im Executive Committee der ASSITEJ International ist. Moderieren wird Roland Quitt.

Roland Quitt: Es gibt eine Frage mit der ich gerne als erstes einsteigen würde und die geht an unsere beiden internationalen Gäste. Es war ein internationaler Kongress aber es ergibt sich natürlich, weil er in Deutschland stattfindet und weil die Diskutanten, die hier sitzen, zum größeren Teil auch aus Deutschland kommen, dass Diskussionen, die hier geführt werden, sehr stark aus einer deutschen Perspektive kommen. Mir kommt es so vor, nicht nur im Kinder-Jugendtheater, sondern auch in anderen Theaterformen, dass die Frage, wie ein Theater aussehen soll und aussehen muss, eigentlich immer nur relativ gestellt werden kann, zu dem Hintergrund an einer spezifischen Tradition in einem Land und auch von den Akteuren, die in einem bestimmten Land diese Kunstform betreiben. Das heißt, ich glaube, dass die Frage „Wie muss Musiktheater für junge Menschen aussehen?“ – dass es auf diese sicherlich keine internationale Antwort gibt. Wie eure Eindrücke sind, wie die Situation ist in den anderen Ländern, von welchen Ausgangspunkten aus die Fragen, die hier gestellt werden, gedacht werden?

Tuula Jukola-Nuorteva: Ich finde es großartig, dass wir nicht überall auf der Welt über die gleichen Fragen diskutieren. Doch besonders wichtig für uns erscheint mir im Augenblick, in jedem Fall in Finnland und im Kontext von RESEO, dass der Lehrplan in Finnland sich geändert hat und es vor allem darum geht, wie sich die an den Schulen heranwachsende Kreativität stärker mit künstlerischen Institutionen in Verbindung bringen lässt. Wir haben der Komposition ein großes Zeitfenster im nationalen Curriculum eingeräumt und die Regierung erwartet, dass die künstlerischen Institutionen ihrerseits ein vielfältiges Angebot machen, wie beispielsweise Komposition in ihrem eigenen Arbeitsbereich eingesetzt werden kann. Wir diskutieren augenblicklich viel darüber, wie kindliche Kreativität verstärkt werden und bei der Planung von Programmen berücksichtigt werden kann. Wie die Stimme der Kinder zu Gehör gebracht wird. Anstatt dass die Profis den Kindern sagen: Für dieses Thema solltet ihr euch interessieren usw. versuchen wir, viel zuzuhören und lernen, auf das zu hören, was Kinder oder Jugendliche oder überhaupt jemand in der Gemeinschaft zu sagen haben, weil wir der Ansicht sind, dass künstlerische Insti-

tutionen ihre sie umgebende Gemeinschaft repräsentieren. Also komme ich wieder auf diese Insel Idee zurück. Dass wir nicht in unserer schönen Seifenblase verharren [...], wir brauchen wirklich eine Zwei-Bahnen-Straße. Ebenso diskutieren wir über die Rolle der Universitäten in diesem ganzen Bereich künstlerischer Professionalität. Welche Rolle sollten die künstlerischen Institutionen bei der Ausbildung der Studierenden, der künftigen Künstler spielen, die die künftigen Programme liefern werden, usw., das ist etwas, womit wir uns an der Finnischen Oper sehr viel beschäftigen. Mit künstlerischen Institutionen zusammen zu arbeiten und unsere Ressourcen anzubieten, da wir von der Regierung bezahlt werden, das meiste Geld von den Steuerzahlern erhalten, so dass die Leute fragen: Was gebt ihr zurück? Hochpreisige Eintrittskarten für Vorstellungen? Darüber diskutieren wir viel. Hinsichtlich RESEO heißt das, wie können wir international mit Produktionen kooperieren, wie Material mit Bezug zu verschiedenen Ländern finden, wie die Vielfalt feiern, die es gibt, und gleichzeitig das uns Verbindende entdecken. Schließlich unterscheiden wir uns, ganz gleich, aus welchem Land oder welchem Hintergrund wir kommen, doch nicht wirklich so sehr und wir sprechen viel darüber, wie wichtig es ist, die Unterschiedlichkeiten, die wir haben, zu schätzen.

Diana Kržanić Tepavac: Wie ich bereits gesagt habe, komme ich vom Theater für junge Zuschauer und ich kann sagen, dass die ASSITEJ Serbiens viele sehr unterschiedliche Mitglieder hat, was heißt, wir haben professionelles städtisch gefördertes klassisches Theater. Außerdem haben wir eine Menge individuell geführte Theater und Einzelkünstler und einige Festivals. Doch tatsächlich haben wir uns am Theater für junge Zuschauer nicht besonders mit dem musikalischen Sektor beschäftigt, von dem hier die Rede ist. Bei meiner Vorbereitung, um hierher zu kommen, bin ich beispielsweise darauf gestoßen, dass die Belgrader Philharmonie zweimal im Jahr Sonderprogramme für Kinder anbietet und dann gibt es einige Vorstellungen im Opernrepertoire, die ebenso für die Jugend geeignet sind, wie etwa Mozart [...]. Doch ich bin auch auf das Problem gestoßen, dass die Mehrzahl der im Musikbereich Tätigen immer nur darauf bedacht ist, das Publikum für morgen heranzuziehen, womit ich nicht einverstanden bin, denn ich denke, Publikum entsteht jetzt und hier, in dem Augenblick, wo wir es ansprechen. Das ist eines der Dinge, die wir bedenken müssen. Das andere ist, dass ich die Oper nicht für die einzige musikalische Theaterform halte. Ich weiß, dass wir die Oper pflegen müssen, doch es gibt Unterschiede. Worin sie bestehen, weiß ich allerdings nicht. Das würde ich gern mit uns allen zusammen hier heraus finden. Im Schauspiel und im Musiktheater. Das wertet die Oper und ihre Bedeutung nicht ab. Deshalb möchte ich unterstreichen, was wir hier gehört haben, dass es eine Menge Unterschiede gibt in der Art, wie wir uns dem Begriff Musiktheater für junge Zuschauer annähern, es gibt so viele unterschiedli-

che Möglichkeiten, und ich freue mich, das heraus zu finden und hoffe, dass dieses zu gründende Netzwerk darüber in Bezug auf die gesamte internationale Welt perspektivisch diskutiert.

Quitt: Was du gerade angesprochen hast, ist ein Punkt, der die ganze Zeit in den Diskussionen anklingt und auch Probleme bereitet. Es gibt sozusagen diese „fuzzy edges“ in allen Diskussionen, die hier stattfinden innerhalb unseres Themas, zwischen dem theaterpädagogischen Aspekt, der Frage der Hinführung auf etwas, ob es jetzt der zukünftige Operngänger sein soll und der Frage – Andera Gronemeyer hat es in ihrer Eröffnungsrede formuliert – Sie sagte: „Es geht nicht darum, die jungen Menschen als ‚becoming beings‘, sondern als ‚human beings‘ zu sehen, also als vollwertige Menschen und Theatergänger, die ein Recht haben auf eine eigene Theaterform.“ Also der eine Aspekt ist der pädagogische, der da immer mit rein fließt, der auch eine Rolle spielte in den Experimentierräumen, die wir hatten. Der andere Aspekt ist der, was für Stücke brauchen wir für ein junges Publikum, wenn wir dieses junge Publikum ernst nehmen und die ganze Sache nicht von der pädagogischen Seite her sehen. Ich würde jetzt gerne relativ schnell aber doch den pädagogischen Aspekt erstmal zur Sprache bringen, um dann hier auf die andere Seite zu kommen. Meine Frage in diese Runde wäre die, ich spreche besonders auch Sie an, Frau Mallmann: Wie weit sind wir? Ich sag es anders: Im Mannheimer Manifest von vor sechs Jahren war die Rede, dass wir die Entwicklung einer spezifischen Methodik brauchen um theaterpädagogisches Feld des Musiktheaters für Kinder zu generieren und wo stehen wir da heute, was würden wir brauchen, was fehlt uns, brauchen wir – als Leute die das betreiben – Leute wie Sie, die Grenzgänger zwischen Dramaturgie und Theaterpädagogik, wie sehr müssen sich Dramaturgen darum kümmern, was sind die Perspektiven in diesem Feld?

Amelie Mallmann: Grundsätzlich finde ich es sehr gut, wenn sich Dramaturgie und Musikpädagogik bedingen, aber das ist eigentlich eine Diskussion, die haben wir vor Jahren schon mal geführt und eigentlich dann auch abgeschlossen, weil irgendwann klar war, es kann nicht nur um Spielpädagogik gehen, sondern es muss immer eine inhaltliche Motivation oder einen inhaltlichen Gedanken geben, warum ich auf ein Stück vorbereitet bin oder wie ich auf ein Stück vorbereitet bin. Also aus dem dramaturgischen Wissen eines Stückes, eines Stoffes, entwickle ich zum Beispiel meine Workshops, aber das werden meine Kollegen genauso machen. Also ich glaube da ist in der Theater und Musikpädagogik die Dramaturgie schon längst angekommen. Ich weiß viel zu wenig über Musiktheaterpädagogik, als dass ich da jetzt sagen könnte, wo die da sind. Ich bin kein Teil davon. Ich kann nur sagen, was mich tatsächlich sehr beeindruckt hat als musikpädagogischer Ansatz, das war meine Erfahrung mit dem Klangspielplatz und die Art

und Weise, wie Josephine Rausch das angeleitet hat. Also ich hätte sofort gedacht, du wärst keine Theaterpädagogin, sondern eine Musikpädagogin oder Musik-Theaterpädagogin, weil ich fand es unglaublich angenehm, wie wir durchgeleitet wurden, selber auch zu experimentieren und selber auch immer wieder innezuhalten und zu gucken, was höre ich? Was mache ich da, warum mache ich das? Und ganz schnell sich plötzlich so Kompositionsansätze ergeben hatten. Das nur als persönlichen Eindruck.

Quitt: Geht es uns darum hier und auch weiterhin Experimente zu veranstalten, um diese neue Form zu erfinden, die erfunden werden muss – wie viele von uns glauben. Von einem Musiktheater für Kinder. Oder ist dieses Experiment Mittel zum Zweck, um irgendwo hinzukommen, irgendwas erreicht zu haben. Oder geht es vielleicht darum, dass ein Theater, um zeitgenössisch zu sein, an sich eine experimentierende Vorgehensweise generell haben muss?

Joscha Schaback: Ich finde es total richtig und gut zu experimentieren, dass es ein Forum gibt, wo man das machen kann. Ich habe ja teilgenommen an einer ganz offenen Form bei Karl Van Ransbeeck, wo wir eigentlich auf Fragen zurück gekommen sind, die uns in der Großen Oper genauso beschäftigen, wie im Kindertheater. Und das waren ja offenbar auch die Erfahrungen in anderen Gruppen, insofern finde ich es richtig und gut – offenen Ausgangs – denn das ist ja genau das, was wir suchen. Als Künstler haben wir oft das Problem, eine Frage zu stellen und die die Antwort oder den ungefähr Kontext schon zu kennen. Bei der Auseinandersetzung mit kleinsten Kindern wissen wir noch nicht mal den Kontext unsere Frage, sondern eigentlich gar nichts. Und dann kommt erst was Neues. Nichtsdestotrotz ist es ja an vielen Theater so, so bei 70%, dass es nicht um die Frage geht, welches Kinder-Musiktheater machen wir denn, mehr experimentell oder mehr mit einer Geschichte, narrativ, ist es jetzt böse Popmusik oder gute, neue komponierte Musik oder ist es jetzt falsch diesen Widerspruch aufzumachen, sondern ob es überhaupt passiert? Viele Häuser haben Strukturen, in denen das Kindermusiktheater einfach hinten runter fällt. Abhängig sind von ihren Opernabteilungen, von den Ressourcen, ihren Räumen, ihren Geldern, ihren Sängern und dass einfach gar nichts stattfindet

Quitt: Welche Strukturen müssten wir einrichten an den Häusern, damit die Sache nicht weg bricht, wenn der Dramaturg oder die zwei drei Leute, die sich dafür interessieren, die dafür kämpfen, das Haus verlassen, damit solche Strukturen fest sind?

Schaback: Das ist jetzt nicht so eindeutig zu beantworten. Wir haben die Dominanz des Stadt- und Staatstheaters in Deutschland, das ist natürlich auch eine Antwort auf die Frage ‚Was unterscheidet uns vom Ausland‘. Wir haben

ja 80 Opernhäuser in Deutschland und ungefähr 150 Orchester. Das heißt, wir sind eine unheimlich professionalisierte Landschaft und das freie Theater hat bei uns, gerade was das Musiktheater angeht, eine andere Funktion als im Ausland. Was in Belgien passiert mit „De Spiegel“ ist glaube ich in Deutschland in der Form gar nicht denkbar. Hier sind bestimmte Räume so besetzt, dass so eine wunderbare Orchidee gar nicht in der Form blühen könnte. Das heißt, ich will jetzt über Stadt- und Staatstheater sprechen, wir dürfen aber das Freie eben nicht vergessen, „Pflütze“ ist ja auch da. Ich glaube, letztendlich braucht man die eigenständige Abteilung. Also den Leiter einer jungen Oper, möglichst einen eigenen Raum wo man spielen kann, ein festes Gehalt, ein Etat, den man verwenden kann und der einen sozusagen absichert gegen finanzielle, publikumsmäßige und auch mal künstlerische Rückschläge. Denn all das passiert ja, gerade wenn man anfängt mit diesen Suchbewegungen, die wir durchführen, wir sind ja noch am Anfang, und wenn dann es mal schlecht läuft, ist ganz schnell von oben herab entschieden, dass das Kinder und Jugend-Musiktheater einfach weg muss, weil die Ressourcen für andere Dinge genutzt werden müssen.

Quitt: Das sind die Anforderungen, die in dem Mannheimer Manifest vor sechs Jahren standen. Haben Sie den Eindruck, dass sich seitdem etwas bewegt hat? Also, dass wir woanders stehen als vor sechs Jahren?

Schaback: Ja das habe ich schon, es gibt ja auch viele neue Institutionen, die an diesen Stadt- und Staatstheatern inzwischen angekommen sind, es gibt auch viele integrierte Systeme, also Häuser, die sich entschlossen haben keine eigene Abteilung zu eröffnen, sondern alle zusammen – Orchester, Opernabteilung, das ganze Theater – machen sozusagen ein eigenes Kinder- und Jugendmusiktheater. Da ist schon was passiert [...].

Quitt: Die Frage, die immer wieder hier aufgetaucht ist: Was machen wir ansonsten mit der großen Bühne? Die würde ich gerne auch hier in den Raum stellen. Ist es nicht vielleicht ausreichend, dass wir ein Musiktheater machen, das auf kleinen Bühnen stattfindet? Das vielleicht nicht die große Form bedient, aber dann dennoch indem es Menschen in ein aktuelles zeitgenössisches Musiktheater bringt, junge Menschen eben später dazu bringt auf die große Bühne zu gehen und sich eine Oper anzuschauen. Ist das die einzige Perspektive, die wir haben?

Schaback: Natürlich nicht. Ich glaube das Musiktheater entsteht erstmal auf der kleinen Bühne. Wir haben ja auch wirklich großartige Ergebnisse gesehen. Auch im Klassenzimmer, schwer beeindruckend. Und trotzdem dürfen wir die große Form nicht vergessen. Wir haben natürlich immer wieder das Problem, dass wir die ganzen Zutaten des Erwachsenen-Spielplans mit eininszenieren, wenn wir im großen Haus sind, die ganzen Abläufe, die hierarchischen Strukturen. Die Zeitabläufe, das große Haus, den

großen Abstand zur Bühne, die akustische aber auch optische Überflutung, das Verstopfen der Ohren – es ging ja auch ganz viel um Hören. Das haben wir natürlich alles, auf der großen Bühne und wir müssen trotzdem da ran.

Die Komische Oper macht ja jedes Jahr eine Kinderoper und erreicht 45.000 Zuschauer mit allen Workshops eingeschlossen. Jetzt kann man sich künstlerisch darüber streiten was da passiert, aber das ist der Punkt, wo dann Intendanten und Kulturpolitiker sagen, da kommen wir jetzt auch nicht mehr drum herum, um diese Gruppe von Leuten, die wollen wir natürlich auf gar keinen Fall verlieren. Ich glaube man muss das Eine tun, darf das Andere aber nicht lassen.

Quitt: Herr Mertens, von Seiten des Orchesters, wie kommt man da ran?

Gerald Mertens: Wir haben über 80 Opernorchester, einen vergleichsweise kleineren Teil von Konzertorchestern, gesondert den Rundfunkbereich, wo es ja auch durchaus Dynamiken gibt im Bereich der Musikvermittlung, aber wenn wir jetzt mal in den Opernbereich gehen, da merkt ja jeder, wie so ein großes Opernhaus eben auch tickt. Und wenn Sie da eben die Sparte Orchester haben, dann haben Sie hier die Sparte Musiktheater, haben Sie noch mal das Schauspiel, noch den Tanzbereich, eventuell sogar outgesourct wie beim Staatsballett. Sie haben sehr starkes Einteilen und Produzieren in bestimmten Strukturen. Also ich habe das heute Morgen so auf dem Weg hier her beschrieben: Der eine macht nur Autositze, der andere Airbags, alle produzieren Auto, aber jeder macht was Unterschiedliches und ist da auch super spezialisiert. Aber innerhalb der Häuser sind quasi die Theaterpädagogen, die Konzertpädagogen, die Dramaturgen, so ein bisschen die Vermittler zwischen den Abteilungen. Sie werden aber in dieser wahnsinnig wichtigen Vermittlerrolle nicht richtig wertgeschätzt. Und das finde ich ist ein entscheidender Punkt.

Vor allem die Frage: Wo muss da angesetzt werden? Ist das wirklich Chefsache? Wenn man jetzt mal den Intendanten, den Chefdirigenten, den Orchestermanager und meinetwegen auch Orchestervorstand fragt: Ok, wo siedelt ihr in eurem Haus den Bereich Musikvermittlung, Edukation, Konzertpädagogik an? Ist das eine Stabstelle? Oder ist das so was, na ja, machen wir auch. Feigenblatt. Das finde ich ist eine ganz spannende Frage der Selbstdefinition, wo wirklich die Nagelprobe gemacht werden muss und gesagt wird: Wenn das ein Ziel der Institution ist, dann muss man nicht nur A, sondern auch B sagen und entsprechende Ressourcen da rein stecken. Entsprechend organisatorische Voraussetzungen schaffen. Und da sind die Häuser sehr unterschiedlich weit. Das finde ich ist ein ganz wichtiger Punkt. Das dieses Bewusstsein dafür, dass es nicht nur Schischi ist, sondern dass es wirklich genauso 100prozentig, qualitativ hochwertig sein muss, wie der gesamte, sonstige künstlerische Prozess auf der großen Bühne, im

Konzertbereich oder in allen anderen Bereichen, die man dem Publikum darbietet. Und das denke ich ist ein Bewusstseinswandel, an dem man noch ganz stark dran arbeiten muss.

Quitt: Müsste nicht das Tarifsysteem, das wir mit dem Orchester haben, geändert werden, damit wir experimentelle Formen einbringen können?

Mertens: Mit dieser Frage gehe ich jetzt völlig entspannt um, auch mit der Antwort. Weil, warum kümmere ich mich seit so vielen Jahren um das Netzwerk „Junge Ohren“? Weil das mir ein Herzensbedürfnis ist. Und wenn jemand sagt, da klemmt der Tarifvertrag, dann soll er bitteschön die Forderung erheben für sein Haus, dass da etwas geändert werden muss. Ich glaube das ist nicht der Tarifvertrag, weil alle – also 100 Orchester arbeiten mit dem in Deutschland – das ist ja auch eine einzigartige Situation weltweit. Aber bei einigen klappt das super gut: Ich gucke nach Osnabrück, nach Mainz, die haben alle denselben Tarifvertrag, aber es klappt. Denn ich denke das ist eher eine Frage der inneren Einstellung und die innere Einstellung, das muss sowohl von unten kommen, das ist eine Frage der Orchestermusiker selbst. Da gibt es auch Abgründe, räume ich gerne ein. Aber es ist auch eine Frage der Leitung, das heißt, wie geht man wirklich im Dialog damit um – ok, wir wollen hier ein bestimmtes Projekt machen, welche Musiker sind bereit sich da einzubinden. Da gibt es viele Widerstände, das weiß ich auch, und wie kann man diese Widerstände aufbrechen?

Quitt: Aber ich habe es selber mehrfach erlebt, dass Musiker gerne gearbeitet hätten und kein Geld für fachfremde Aktionen gehabt hätten, aber es war nicht möglich. Also, die hätten das sehr gerne getan, die hätten Lust was anderes zu tun.

Mertens: Gut, es wird immer solche Einzelfälle geben, wo man dann auch mit seinem normalen menschlichen Verstand sagt, verstehe ich jetzt überhaupt nicht. Aber auch das ist eine Frage von Überzeugung, die muss man eben transportieren. Ich glaube, wenn es klar ist, dass das ein Teil der Unternehmensdefinition ist Musikvermittlung im weitesten Sinne zu machen, dann ist das auch ein Selbstverständnis der Musiker da mit zu machen. Nicht bei allen und sie wollen auch bestimmte Musiker gar nicht in so einer Funktion haben [...].

Schaback: Trotzdem ist das immer auch vom Goodwill abhängig, ich muss das immer auch ein bisschen einschränken. [...] Wenn jemand grundsätzlich im Vertrag nein sagen kann, ist das natürlich ein Angang. Ich finde schon, die Frage ist, ob der Tarifvertrag geändert werden muss, aber vorher eigentlich noch, haben wir ja eigentlich das Problem, dass Orchestermusiker gar nicht darin ausgebildet werden, in dem was wir von ihnen verlangen und insofern verstehe ich sie dann auch wieder, dass sie dann sagen, sie

geben sich in einen für mich völlig unprofessionellen Bereich hinein, ihr redet alle davon ich muss mich hier öffnen und so, aber ich habe schließlich mal Geige gelernt. Auch das müsste man sich mal angucken, wie wird denn eigentlich ausgebildet?

Quitt: Wie ich Orchestermusiker kenne findet man immer welche die mitmachen wenn man was machen will, dass nicht nur um Musikvermittlung sondern auch um neue Theaterformen, performative Geschichten und instrumentales Theater geht. Ich kenne einfach viele Musiker, die Lust haben aber der Betrieb macht es sehr schwierig.

Mertens: Dann ist die Frage, welche Freiräume kann man dort schaffen? Also es ist ja eine Diskussion, die Sie dann auch wirklich führen müssen. Also wenn sie das wollen, wenn das Orchestermanagement oder die künstlerische Leitung sagt, wir wollen meinetwegen fünf inszenierte Kammerkonzerte mit Musikern machen und das wirklich auch mal als Reihe aufsetzen, ich gebe Ihnen Brief und Siegel, Sie finden dann auch Leute, die das dann machen. Und die müssen dann auch Freiräume haben, um experimentieren zu können. Und in dem Moment, wo Sie diese Freiräume schaffen und diese ganze Nörgeldiskussion [...] wegwischen, ich glaube das geht. Und das hat dann nichts mit dem Tarifvertrag zu tun, sondern mit einer inneren Überzeugung.

Quitt: Wir müssen den Kollegen, die nicht aus Deutschland kommen, noch mal erklären, was wir mit dem Tarifvertrag für das Orchester meinen. Darin steht, Musiker müssen nur spielen, sie müssen nicht szenisch agieren, sie müssen kein Kostüm anziehen [...] und sie müssen auch nicht improvisieren [...]. Ist im Grunde ja auch eine andere Musikform, ich sage das jetzt unterstützend [...]. Wenn wir jetzt ein Akkordeon einbauen, dann muss es bezahlt werden, obwohl es da Leute gibt, die das spielen könnten...

Charlotte Seither: Ein Flötist muss nicht mal eine Kinderflöte bedienen, sondern er hat das Recht darauf, nur seine Orchesterflöte spielen zu dürfen.

Quitt: Charlotte Seither, damit wären wir dann mal endlich bei Ihnen angekommen. Es ist ja doch tatsächlich eine Situation, die wir da haben, wo mit erweiterten Spieltechniken ein Komponist durchaus mal dazu neigt von einem Musiker irgendetwas zu wollen, was nicht dem normalen Umgang mit seinem Instrument ist. Oder ist das falsch?

Seither: Also man macht in der Tat sehr unterschiedliche Erfahrungen, mit einem Orchester zu arbeiten oder mit der freien Szene und hier den Spezialensembles für neue Musik die wir haben, die natürlich super geskilt sind in diesen ganzen experimentellen Szenen. Ich habe meine Einstellung zu diesen Dingen in den letzten Jahren ein wenig verändert. In der freien Szene zu arbeiten ist natürlich am einfachsten, weil alle alles machen. Sie haben

einen unendlichen Idealismus, einen unendliches Herzblut. Die Frage, wie lange eine Probe dauert und wie oft geprobt wird, die stellt sich nicht. Also alle üben bis zum Umfallen. Es gibt nur das zu erreichende Ziel, und ein Stück ist eben dann fertig, wenn es mit den Probeprozessen fertig ist. Das ist die glückliche Situation, jetzt rein inhaltsbezogen, die sich zumeist in der freien Szene stellt. Im Orchester haben sie drei Proben und dann wird das Stück so gespielt wie es nach drei Proben ist. Egal wie es ist, egal in welchem Zustand es ist. Mittlerweile habe ich doch auch meine Erfahrung und auch meine Beglückung dahingegen sehr verändert, dass ich immer mehr feststelle, was für ein großer Gewinn das mit unserer städtischen Orchesterkultur, die wir haben, ist. Ich finde, es darf an gar keiner Stelle auch nur irgendwie in Zweifel gesetzt werden, weil es unendlich kostbar ist, dass wir es haben und es wird einem sehr bewusst, wenn man in anderen Ländern arbeitet.



Quitt: Wie würden sie die Rolle des Komponisten sehen in der Musiktheaterform, mit denen wir es großteils zu tun haben, die doch irgendwie sehr flache Hierarchien haben und in denen häufig nicht mehr, wie in der Oper ein Komponist eine Partitur abgeliefert, die dann inszeniert und interpretiert wird, sondern wo es um ein Zusammenarbeiten unterschiedlicher Sparten in offener Form, die dann im Theater zusammen kommen, geht. Haben Sie das Gefühl, dass Komponisten, die aus dem Komponistenverband kommen, das Thema, Musik zu schreiben, nicht mehr diesen Werkcharakter hat, weil sie ein Bestandteil von Theater werden soll. Haben Sie das Gefühl das ist auch in den Köpfen einer jüngeren Generation? Müsste so was möglicherweise auch vermittelt werden in der Ausbildung? Oder ist es eine Fiktion? Verfolge ich hier eine ganz falsche Idee von Theater?

Seither: Ich glaube das was uns beschäftigt als Komponisten, da spreche ich jetzt einfach ganz persönlich, ganz subjektiv, ist viel weniger die Form, ob es jetzt diese oder jene Form von Theater oder Musiktheater oder nur was musi-

kalisches ist, sondern ich möchte noch mal darauf zurückkommen auf den Begriff, der ganz zu Anfang gefallen ist, nämlich das Experiment. Ich glaube das Experiment, dass dieser Begriff zu klein ist und eigentlich als Wort zu wenig ist für etwas ganz anderes, als was ich zumindest meine oder suche oder hinter diesem Begriff auch mit Suchbewegung abzutasten versuche. Und das meint, dass wir oftmals die verengende Bedeutung haben von dem, dass man denkt, Experiment meint: ich mach jetzt alles anders was vorher war. Ich glaube, dass Experiment viel leistungsfähiger ist als Bedeutung die dahinter steht, wenn man sagt, das ist eine Haltung. Es ist die Haltung, dass ich permanent irgendwo suche und schraube. Möglicherweise sind die Dinge, die da zu Tage treten, beim Suchen oder Schrauben, in der äußeren Form jetzt gar nicht so atemberaubend oder noch nie da gewesen oder wie auch immer. Aber es ist eine Suchbewegung, die da ist und die ein ganz bestimmtes Ziel hat: dass sie nämlich wirkt und zurückwirkt auf denjenigen, der es hört und dadurch, dass er es hört, irgendetwas verändert in sich und in dem Wir wie er in der Gesellschaft vernetzt und verortet ist.

Und ich sehe den Begriff des Experimentes viel offener, weniger auf ein Material oder eine musikalische oder künstlerische Form bezogen, sondern auf eine geistige Haltung. Die kann ich theoretisch auch im Kunstlied haben oder im Streichquartett, nämlich darin, so an etwas zu schrauben, dass sich etwas ändert. Und das ist der entscheidende Punkt, um den Bogen zu schlagen zu ihrer Frage mit unserem Verhältnis zwischen den Künsten, in der Tat beobachte ich das seit 10 Jahren ungefähr. Ich lebe in Berlin, nicht weit weg von der Volksbühne. Das Schauspiel ist uns in vielen Dingen sehr voraus. Es gibt kaum noch Schauspielaufführungen, wo die Musik nicht eine ganz große Rolle spielt. Wo man sagt, es ist jetzt schon viel mehr als nur das, was früher nur Bühnenmusik gemacht hat. Weil genau das gesucht wird, die Inszenierungen oder die Konzeptideen kommen vom Schauspiel und entdecken das, wenn Musik und andere Parameter der Aufführung sehr äquivalent, sehr partizipativ aufeinander treffen, dass dann eben etwas drittes entsteht oder ein viertes, was mehr ist als das und dass dann etwas Neues entsteht, was schraubt, was baut, den Möglichkeitsraum und die Potenz des Einzelnen überschreitend und da wird es spannend. Wir haben natürlich noch immer alle Formen des Musiktheaters nebeneinander her existierend.

Wir haben gestern im Workshop Diversität und Dialog der Kulturen darüber gesprochen, über den Gedanken, der uns immer wieder auch im Musikunterricht eingepflichtet worden ist: Es gibt die Musik und die hat sich in verschiedene Richtungen entwickelt. Ein von Grund her evolutionistisches Denken, das aber ausklammert, dass es zu jeder Zeit auch unendlich viele andere Musiken gegeben hat, die nur einfach durch dieses evolutionistische Denken nicht weiter hierarchisiert worden sind, denen keine Macht gegeben worden ist, indem sie Ursacher waren für irgendwas

das eine weitere Wirkung geworden ist. Und so glaube ich, müssen wir heute aushalten lernen, bestimmte Toleranzen zu entwickeln, von der völlig konventionellen Literaturoper, die herrschaftlich von der Musik ausgeht und andere Parameter bedient. Und das sind ja auch Formen, die heute genauso geschrieben werden und von jungen Komponisten neu produziert werden und am Punkt des Entstehens sich ereignen neben ganz vielen anderen Formen. Und ich glaube wir müssen einfach gelassen werden, all dem herrschaftsfrei seine völlige Berechtigung zuzugestehen. Auch wenn ich als Komponistin persönlich sage, es gibt viele Dinge, die mich einfach gar nicht interessieren und viele Dinge, an denen ich einfach gerne teilnehme und etwas lerne.

Tepavac: Sie haben gerade etwas benannt, was grundlegend ist für das Theater für junge Zuschauer, und das ist das Hören. Wenn wir über Klang arbeiten, über Musik, ist die Grundlage dafür, einen Hörer zu haben. Hören ist eine große Aufgabe, mit jungen Zuschauern zu arbeiten, heißt, sie hören zu lehren. Damit meine ich, sie neugierig zu machen, sie zum Hören herauszufordern. Das ist tatsächlich eine gesellschaftliche Angelegenheit, im Sinne von gesellschaftlicher Arbeit. Wenn man ein Kind tatsächlich dazu bringt, zuzuhören, dann bereitet man es vor, auf alles zu hören: auf die anderen, auf das Leben, auf alles. In diesem Zusammenhang begreife ich die gesellschaftliche Dimension Ihrer Möglichkeiten in der Musik. So empfinde ich das.

Quitt: Das Stück „Listen to the silence“ ist ein typisches Stück für den Fall einer Projektentwicklung. Stücke wie diese können im Theatersystem in Holland und in Belgien viel leichter entwickelt werden als bei uns. Für die Opernhäuser ist das immer noch ein Problem. Wo liegt in einem pluralistischen Jugendmusiktheater die Möglichkeit solcher Stücke? Also mich würde einerseits interessieren, wäre es nicht vielleicht notwendig solche modernen Formen mit einzubeziehen? Für die Musikverlage stellen solche Sachen, die eher Projekte als Stücke sind, die sich also kaum abdrucken lassen, sicherlich auch ein Problem dar – gibt es möglicherweise nicht auch Strategien, wie Musikverlage, die ihre Orientierung ändern, bzw. solche Projekte schriftlich fixieren können, so dass sie viel Raum für Improvisationen lassen und trotzdem weitergegeben werden können? Oder spielen solche Projekte letztlich für Verlage gar keine Rolle? Wie gehen wir damit um? Wollen wir versuchen, solche Projekte in den Stadttheaterbetrieb integrieren? Müssen wir das? Sind die Schwierigkeiten zu groß?

Schaback: Das muss man auf jeden Fall, so weit es geht, integrieren. Man kann aber keinen Prozess dokumentieren, man kann am Schluss immer nur eine Partitur drucken. Das liegt in der Natur des Verlegens, man kann natürlich helfen, indem man Material zur Verfügung stellt, um in den Prozess einer solchen Stückentwicklung zu kommen, aber letztendlich kann ein Verlag nur das drucken, was auch vorliegt. „Der unsichtbare Vater“ beispielsweise, wurde in Stuttgart

entwickelt und da sind am Schluss Stücke raus gekommen, die man auch drucken kann. Und die man dann auch weitergeben kann. Man muss halt aufpassen, dass man diese Entwicklung nicht verpasst. Das Kinderoperrepertoire verfällt total schnell. Was in den 80er Jahren angesagt war, das ist heute nicht mehr besonders von Interesse. Man muss vor allem gucken, was passiert und dann zugreifen.

Jukola-Nuorteva: Ich meine, wir bei RESEO reizen beständig die Formen der Oper aus, denn wir beschäftigen uns nicht nur mit Oper, wir haben auch die Musik und Tanzszene und ich halte es für unsere Pflicht, unsere Kunstform zu überprüfen und in neue Gebiete vorzustoßen, auf neue Unterhaltungsplattformen zu expandieren. Ich meine, dass wir nur im Prozess herausfinden, wohin wir als nächstes gehen. Wir sollten die Schritte nicht im Vorhinein festlegen. Wir haben einen Plan, doch es ist wichtig, sich von dem Plan zu verabschieden und darauf zu vertrauen, dass Gutes herauskommt, sobald man durchlässig genug ist, zu hören, zuzuhören, zu sehen und wahrzunehmen, was vor sich geht. Ebenso in Bezug auf die Vorgänge in der Gesellschaft. Ich fühle, es ist sehr wichtig, dass das, was vorgeht, unmittelbar auf die Bühne gelangt und dass wir unsere Einsichten benutzen, um auszudrücken, was vorgeht. Ich beobachte das ständig bei Kindervorstellungen. Kürzlich haben wir einen Workshop zu „La Bohème“ gemacht und am Ende haben die zehn- und zwölfjährigen über Trunksucht und weiß Gott was noch für Probleme geredet und wir dachten, das wären zu heftige Themen, als dass zehnjährige sie durchschauen, aber wenn sie es nicht mittels Kunstform durchschauen, wie denn sonst? Wie können sie es zu Gehör bringen, wenn nicht durch das, was wir tun. Deshalb sollten wir mutig sein, bei dem was wir tun. Die Leitung muss mutig sein. Ich bin sehr froh darüber, dass in Europa viele unserer Kollegen Führungspositionen in Opernhäusern einnehmen, so dass der pädagogische Bereich nicht nur einen „ergänzenden“, sondern einen zentralen Planungsanteil ausmacht, denn nur, wenn er eingebettet ist in die Institution, können meines Erachtens Veränderungen geschehen.

Quitt: Bitte geben Sie uns noch ein persönliches Resümee hinsichtlich Ihrer Erwartungen und Wünsche und zu dem was sie von den gemachten Erfahrungen mitnehmen.

Mallmann: Ich war hier mit einer doppelten Perspektive. Einmal aus der Sicht einer Abgesandten der Dramaturgischen Gesellschaft. Aus dieser Perspektive habe ich erstmal geguckt, wie haben die die Tagung gemacht? Die DG kümmert sich ja seit 60 Jahren darum, jährlich eine Jahrestagung zu stiften [...]. Ich achte extrem auf das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, wie viel Input bekomme ich, wie viel Praktisches tue ich? Ich habe die Vielfalt der Formate sehr genossen hier, ich habe sie so gar nicht erwartet. Mir hat aber mehr theoretischer Input gefehlt. Mir hat gerade sehr gefallen, wie sie den Begriff Experiment definiert haben, weil das war etwas, wo ich dachte: Hups, den übernehmen wir jetzt so ganz unhinterfragt für die Workshops,

für die Experimentierräume, aber woher kommt er eigentlich? Wir bedienen uns an dem wissenschaftlichen Begriff des Experiments, aber keiner sagt, was ein Experiment ist. Welche Haltung haben Wissenschaftler zu einem Experiment und wie verhalten wir uns als Künstler dazu [...]? Da hätte ich gerne mehr theoretischen Input gehabt, vor oder nach dem Experimentierraum. Aber auch so glaube ich, dass ich sehr viel mitgenommen habe, auch für meine „Institution“ [...]. Ich denke, als Dramaturgische Gesellschaft ist es nun wichtig, nicht mehr zu sehr in dieses Labeling zu verfallen. Wie kann man Formate gemeinsam erfinden, die uns alle dazu bringen über verschiedene Kunstformen nachzudenken. Ich nehme viel mit in meine Arbeit, nämlich das ganz banale: Augen zu, Ohren an, Hören was in einem Raum passiert.

Seither: Also ich habe als Komponistin die letzten Tage sehr gerne verfolgt und Eindrücke gesammelt und sie auch mit großer Freude eingesammelt. Ich fand für mich sehr spannend, wie sich in meinem Kopf ganz bestimmte Ordnungen vollzogen haben, wo ich jetzt gar nicht weiß, ob die so gut sind, aber sie haben sich vollzogen. Und das eine, was ich einfach beobachtet habe, nämlich: Was macht die Musik in den Projekten, in den Kontexten? Da sind mir zwei wesentliche Verhaltensformen aufgefallen. Dass die Musik sehr oft immer noch eine Untermalung ist und oft immer noch Effekt oder Inlay hat. Durch den Experimentierraum kann ich mir plötzlich vorstellen, dass es einen Kontext gibt und in diesem Kontext erklingt etwas, und das was erklingt, ist kein Attribut. Es geht nicht um Theater mit Klängen, sondern es gibt einen Kontext, es erklingt etwas und das was klingt, deutet in dem Moment durch sein Klingen den Kontext um, umgekehrt deutet dieser, sich verändernde Kontext wiederum auch das, wie das wirkt, was ich gerade gehört habe. Und das ist ein Didaktikmodell der Rezeption. Ich kann nur an Sie als Theaterprofis appellieren, nutzen Sie diesen unglaublichen Apparat, den Sie zur Verfügung haben, damit Sie die verschiedenen Kunstsparten zusammenführen können, gucken können was dabei rauskommt, hoffen, dass sich genau so etwas ereignet: Ein Kontext, der geschaffen wird, deutet die Musik um und die Musik deutet wiederum diesen Kontext um. Ich kann da eigentlich nur zwei Appelle an Sie richten: Verwenden Sie niemals eine Musik, die Sie selbst nicht hören wollen [...]. Nehmen Sie das Beste, was Ihnen einfällt, führen Sie das, wofür Sie selbst brennen anderen zu. Machen Sie denen Lust, führen Sie produktive Partnerschaften mit Komponisten. Wir brauchen auf jeder Ebene Kommunikation des Outputs, des Ideen-durch-den-Raum-Schleuderns, suchen Sie sie und tauchen Sie ein.

Quitt: Gibt es da etwas, was Sie mitnehmen würden in die Arbeit als Komponist bzw. als Vertreterin des Komponistenverbandes hinein und vielleicht in so was wie die Ausbildung von Komponisten in Bezug auf Musiktheater? Die Frage ist ja auch immer an Sie: Wie können Sie in Ihrer eigenen Arbeit etwas weitertragen, was hier gemacht worden ist?

Seither: Ich kann sagen, dass mir die letzten Tage erneut eine unglaubliche Lust gemacht haben. 1100 Komponist*innen haben wir in Deutschland, wichtig für den Komponistenverband ist, dass er alle Sparten hat und repräsentiert und dass wir seit Jahren daran arbeiten, die völlige Offenheit aller Sparten aufrechtzuerhalten, sie positiv zu kommunizieren. Auf Ihre Frage, was ich mitnehme: Ich nehme sehr viel Lust mit, die ich hier noch mehr bekommen habe, indem mir noch mal klar geworden ist, auf was für einer großartigen Wundermaschine Sie alle sitzen. Sie haben die Manpower, die Strukturen, die Möglichkeiten. Machen Sie was draus!

Tepavac: Ich setze bei dem Verständnis dessen an, was Theater für junge Zuschauer bedeutet. Ich denke, die meisten unter uns haben keine wirkliche Vorstellung von dem Wert des Theaters für junge Zuschauer. Ist es nicht tatsächlich doch eine Frage des Platzes, auf dem es in der Hierarchie der Künste rangiert? Demnach gilt das Theater für junge Zuschauer immer irgendwie etwas niedriger im Rang. Womit ich bei diesem Kongress konfrontiert worden bin, ist die große Arbeitsteilungsstruktur. Die ist stark und jetzt habe ich endlich eine Erklärung dafür, wenn es heißt: „Nein, das Kostüm trage ich nicht, ich will nicht spielen, ich bin hier ausschließlich als Musiker beschäftigt.“ In meinem Land ist die Lage komplett konträr, sogar der Kulturminister sagt: „Solange es Musiker gibt, die spielen doch gern, die würden doch auch ohne Bezahlung spielen.“ Das klingt wirklich lächerlich und ist ein solcher Kontrast zu Ihrer Lage. Das habe ich jetzt endlich begriffen. Zweifellos weiß man, wo man steht, wenn man in dieser Weise unterstützt wird. Andererseits möchte ich auf die Kluft verweisen in dem, was Künstler leisten können. Es ist ein Luxus, uns als Künstler auf einem Podest der Kunstproduktion zu sehen, während wir uns gleichzeitig keinen Deut um das scheren, was um uns herum geschieht. Sicherlich gibt es in den Fonds eine Menge Geld, das für andere Sachen eingesetzt wird. Wir verlieren kein Geld, das wir nutzen könnten. Wir sollten uns des gesellschaftlichen Einflusses durch unsere Kunst bewusst sein. Wir müssen uns nicht täglich damit befassen, dennoch sollten wir einen Weg finden, ihn zu nutzen. Wovon ich auch noch sprechen möchte, ist die Erziehung. In all unseren Akademien, im Theater, in der Musik, ist die Erziehung wirklich sehr konservativ, es besteht die grundsätzliche Notwendigkeit, über eine verbesserte Wertschätzung des Theaters für junge Zuschauer auf allen Ebenen nachzudenken. Ebenso müssen wir mit unseren Künstlern an einer Erweiterung ihrer Perspektive arbeiten. Das ist mir sehr wichtig. Stille, Klänge, Geheimnis, Überraschung – das sind die Begriffe, die überall im Theater Gültigkeit haben, besonders für Kinder. Für gehörlose Kinder ist vor allem der Rhythmus wichtig und der hängt ja mit Musik zusammen. Deshalb ist auf Inklusivität zu achten bei gehörlosen Kindern. Denn es gibt einen Weg, sie zu erreichen.

Jukola-Nuorteva: Zunächst möchte ich Sie zu der administrativen und kreativen Kraft beglückwünschen, die den Kongress betreibt. Ich finde, Sie haben ein wirklich ausgewogenes Programm mit hoch qualifizierten Aufführungen und Workshops zusammengestellt und ich habe für mich eine Menge an professionellem Gedankenfutter mitgenommen, aber auch an persönlichem Seelenfutter, fühle mich daher glücklich und danke Ihnen im Namen von RESEO dafür, uns hierher eingeladen zu haben. Beeindruckt hat mich die Tatsache, dass ich im Verlauf der Vorstellungen neben der Aufführung noch genug Raum für meine eigene Imagination vorfand, weil was ich auf der Bühne gesehen habe, nicht total verarbeitet, nicht das endgültige Resultat gewesen ist. Ich meine, das ist das Beste an Kunst: Es geht nicht nur um die Aufführung selbst, sondern um das, was die Aufführungen an Gedanken über mich selbst auslösen. Wenn wir das erreichen, bedeutet das doch Zukunft in diesem Arbeitsbereich. Eine weitere wichtige Schlüsselfrage ist für mich, von der Unterhaltung zum Engagement zu gelangen, in welcher Form auch immer. Wir müssen dabei für jede Form offen sein. Es ist wichtig, uns daran zu erinnern, dass wir nicht in Konkurrenz zueinander stehen, sondern uns gegenseitig stützen und Formen der Zusammenarbeit finden sollten. Vor fünf Jahren wandte sich das New York Symphony Orchester an die Sibelius Akademie in Helsinki: „Wir haben von den guten Resultaten des Finnischen Erziehungssystems gehört, können Sie uns genaueres darüber erzählen?“ Daraufhin führten sie ein Programm ein, in dem kleine Kinder für professionelle Orchester komponieren. Sie müssen keineswegs selber Musiker sein und sie müssen tatsächlich nichts über Musik wissen. Es ist Aufgabe der lehrenden Künstler, den Kindern Wege zu ihrer eigenen Kreativität zu öffnen, ob durch Zeichnen, ob durch Singen, ganz gleich durch welche Kunstform. Da musste jemand den weiten Weg von New York machen, um zu verstehen, was alle großen finnischen Institute begreifen: „Hallo, wir können tatsächlich zusammen arbeiten.“ Also lief bei uns fünf Jahre lang dieses außerordentliche Projekt, bei dem wir ständig neue Gruppen von Kindern einladen, Stücke für unsere drei Orchester zu schaffen. Gewöhnlich für ein Ensemble von zehn Musikern, doch schließlich hatten wir mehrere Aufführungen mit Stücken von Kindern, die für ein ganzes Sinfonie Orchester eingerichtet waren.

Schaback: Ich habe drei Punkte, das eine ist Partizipation, wie kriegen wir Laien zu Teilnehmern, wie ist dieser Prozess, dass im Schluss was Professionelles rauskommt? Was erscheint uns überhaupt professionell? Das zweite ist, wie kriegen wir dieses Experiment auf die große Bühne – Wie kommen wir von der Stückentwicklung auf der Studio-bühne raus ins große Haus? Wie ist das möglich? Drittens: Was mich interessiert sind unterschiedliche Arbeitsformen. Ich beobachte das Kinder- und Jugendmusiktheater als einen wahnsinnig kreativen Ort, sich mit anderen Institutionen zusammen zu tun und auch neue Arbeitsformen zu finden, die wiederum dann neue künstlerische Konzepte geben. „Pfüzte“ habe ich eben schon genannt.

Es gibt in Berlin das Kinder-Opernhaus Lichtenberg. Die Charitas stellen das Personal und nehmen dann die Sänger, die mit den Kindern arbeiten aus der Staatsoper. Sehr interessant und sind direkt verortet in Lichtenberg.

Wie geht so was? Was sind Rückschlüsse von Formen auf Ergebnisse? Was ich mitnehme ist ein ganz intensives Nachdenken über den Zuschauer. Wie sich hier mit dem jungen Zuschauer beschäftigt wird, finde ich absolut großartig, augenöffnend. Ich würde mir so was auch für die große Bühne wünschen. In unserem Workshop mussten wir uns ja in Kinder rein versetzen, wir waren auf der einen Seite Workshop-Geber, auf der anderen Seite waren wir ja dann plötzlich selber Kinder und haben festgestellt: „Oh Gott, was wollen dieses Erwachsenen mit uns machen?“ Wir sind sehr weit gekommen, finde ich. Ein ganz interessanter Einwand kam von unserem hochbegabten Cellisten: Kunst ist ja eigentlich dafür da, zu öffnen, aber es blockiert uns auch permanent. Es ging in der Konfrontation mit den Kindern darum, wie blockieren wir die Kinder durch unser Kunst-machen-wollen? Eine ganz interessante Erfahrung. Warum machen wir diese Forschung an den Zuschauern eigentlich nicht mit Älteren? Also was hält uns davon ab, unser anderes Publikum so intensiv zu untersuchen.

Für diese ganzen Eindrücke möchte ich mich ganz herzlich bedanken. Ich möchte auch sagen, ich finde, es herrschte eine ganz starke Ernsthaftigkeit, das sage ich jetzt als Kongressbeobachter, gegenüber den Kindern als Gruppe aber auch gegenüber den Stoffen und dem Experiment und über der praktischen Arbeit hier. Das ist in anderen Runden oft nicht so. Also einen tiefen Ernst den ich hier spüre und das finde ich ganz toll und ermutigt mich für alles Mögliche.

Der Text basiert auf einer Transkription des gesamten Gespräches und der anschließenden Diskussion ist nachzuhören unter: <https://voicerepublic.com/users/happynewearscongress>



INFOS
&
AUDIO-
MITSCHNITTE
zum Kongress

Zusätzliche Informationen zu dem Programm und Referenten des Kongresses finden Sie unter www.happynewears-congress.de

Mitschnitte von Vorträgen und Diskussionen zum Nachhören unter <https://voicerepublic.com/users/happynewearscongress>

7. BIOGRAPHIEN

Nähere Informationen zu den Referent*innen und internationalen Konkressbeobachter*innen

MUSTAFA AKÇA



Mustafa Akça wurde in Berlin-Kreuzberg geboren. Nach einer handwerklichen Ausbildung nahm er Unterricht in Schauspiel und Moderation. Zwischen 2004 und 2011 arbeitete Mustafa Akça als Quartiersmanager in Berlin, wo er interkulturelle und generationenübergreifende Projekte initiierte. Seit 2011 leitet Mustafa Akça das Projekt „Selam Opera!“ an der Komischen Oper Berlin. Ziel ist es Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen für das zeitgemäße Musiktheater zu begeistern sowie die Komische Oper Berlin interkulturell zu öffnen und zu sensibilisieren. Als interkultureller Coach berät er regelmäßig Kultureinrichtungen und gemeinnützige Organisationen. Seit 2014 ist Mustafa Akça Juryvorsitzender der größten interkulturellen öffentlichen Veranstaltung in Deutschland „Karneval der Kulturen“.

ASTRID BOSSUYT



Astrid Bossuyt studierte Violine bei Dejan Mijajev und Francis Reussens am Flämisch Königliches Konservatorium in Antwerpen, wo sie ihr Studium 2008 erfolgreich abschloss. Sie ist ein regelmäßiger Gast beim VUB Symphonie Orchester (als Konzertmeisterin), dem Kammer Orchester in Mechelen, dem Flämischen Symphonie Orchester, Musici Dominacorü, Arc-en-ciel, etc. Sie ist Mitbegründerin des „Ensemble A“, wo sie seitdem einen dauerhaften Platz als

Musikerin hat. Zurzeit ist sie Stardarstellerin und Musikerin in den Musiktheaterproduktionen „Nest“ und „Caban“ des „Theater De Spiegel“.

ANSELM DALFERT



Anselm Dalferth ist Musiker, Dramaturg und Regisseur. 2013 erhielt er für seine Inszenierung von Mauricio Kagels „Der mündliche Verrat“ den Studiopreis der Götz Friedrich-Stiftung. Er war an zahlreichen Uraufführungen und Stückentwicklungen, auch für Kinder und Jugendliche, beteiligt, u.a. als Produktionsdramaturg der 2014 als Uraufführung des Jahres ausgezeichneten Oper „Böse Geister“. Er ist Mitbegründer des Mannheimer Geräuschorchesters und Gründer des Mainzer Geräuschensembles. Ab 2009 Engagement am Nationaltheater Mannheim und seit 2014 am Staatstheater Mainz, wo er unter anderem die Reihe „Hörtheater“ leitet.

JOHANNES GAUDET



Johannes Gaudet ist seit der Spielzeit 2012/2013 am Nationaltheater Mannheim tätig. Er absolvierte eine künstlerische Ausbildung und ein instrumentalpädagogisches Studium mit Hauptfach Schlagzeug an der Musikhochschule Freiburg bei Prof. Bernhard Wulff. Anschließend studierte er Schulmusik und Deutsch an der Universität Freiburg. Bereits während und nach seinen Studien arbeitete er in musikvermittelnden und

dramaturgischen Funktionen u. a. für das Stadttheater Freiburg und das Festspielhaus Baden-Baden. Nach dem Abschluss seines zweiten Staatsexamens trat er die Stelle als Musiktheaterdramaturg und -pädagoge am Nationaltheater Mannheim an.

MATHIAS HINKE



Geboren 1973 in Mexiko City. Kompositionsstudium an der Manhattan School of Music. Seit 1997 wohnhaft in Berlin. Studium der Kunstgeschichte an der Humboldt Universität. Aufträge u.a. für die „Opera Nacional de Bellas Artes, Mexiko“, Deutsche Oper Berlin, Deutschlandfunk, „Orquesta sinfónica nacional de México“, Knm Berlin, Sonar Quartett, Mas Sextett, für Solisten wie Alban Gerhardt, Michaela Kaune. Seine Musik wurde außerdem in Deutschland von Orchestern und Ensembles wie dem Hamburger Symphonie Orchester, den Mannheimer Philharmonikern und dem Hayom Ensemble gespielt. Künstlerisch-pädagogische Arbeit mit verschiedenen Schulen in Berlin seit 2003. Mitwirkung in zwei Durchläufen des „Querklang“-Projektes, Komposition und Leitung eines Projektes des KNM Campus Ensembles. Dozent an der UdK Berlin im Institut für neue Musik.

ULRIKE HÖNIG



In Leipzig aufgewachsen, wurde Ulrike Hönig durch die Musikschule „J. S. Bach“ geprägt. Nachdem sie als Jugendliche

bereits Kinderkatechesen angeleitet hatte, wuchs ihre Leidenschaft für pädagogische Arbeit während des FSJ-Kultur am Theater der Altmark weiter, indem sie Klassenzimmerstücke begleitete und Improvisationsworkshops gab. Sie trat ihr Musikwissenschaftsstudium mit dem Ziel an, erworbenes Wissen zu nutzen um andere für Kunst zu begeistern. So vertrat sie parallel zum Master diverse Musiktheaterpädagogen an Theater & Philharmonie Thüringen und gestaltete das Feuilleton des studentischen Radiosenders mephisto97.6 mit. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Ulrike Hönig als Musiktheaterpädagogin an der Jungen Oper Stuttgart tätig.

NIEK IDELEBURG



Niek Idelenburg studierte Dirigieren am Konservatorium Amsterdam und klassischen Gesang bei Udo Reinemann an der Kunstakademie Utrecht. Heute ist er der künstlerische Leiter der Holland Opera. Hier entwickelt er besondere Projekte um, wie „Shakespeare, mythology and youth literature“, vier Opern für ein junges Publikum, angelehnt an Shakespeares Werke, die sowohl auf niederländisch, englisch und türkisch aufgeführt werden, ortsspezifische Opern wie „Bluebeard“ und „Orfeo Underground“ oder pädagogische Projekte, wie „Class Theatre“, eine Zusammenarbeit von fünf Theatern und Tanzgruppen, die gemeinsam an neuen Formen von Kultur und Musikerziehung arbeiten. Niek Idelenburg ist der Gründer von Amersfoort Classical, einer Kooperation zwischen Spielorten und Ensembles in Amersfoort. Er begleitet junge neue Ensembles für das Ancient Music Festival in Utrecht.

SARA JOUKES



Sara Joukes studierte Musikwissenschaften und arbeitet seit 2011 als Administratorin und Projektmanagerin für europäische Förderanträge für die Zonzo Compagnie. Durch ihre enge Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Leiter Wouter Van Looy hat sie die Entwicklung und das Wachstum des Ensembles erlebt, welches die Vielfalt in der Musik mit dem jungen Publikum teilen möchte. Die Projekte werden weltweit aufgeführt und wurden bereits mit dem Internationalen „YAMA Award“ und dem Europäischen „YEAH Award“ als beste und innovativste Musikprojekte für Kinder ausgezeichnet. Sara Joukes ist weiterhin für die Leitung des Europäischen Big Bang Projektes sowie des Big Bang Netzwerkes verantwortlich. Das Big Bang Festival, welches jährlich in neun unterschiedlichen, europäischen Städten stattfindet, wurde kürzlich mit dem Europäischen „EFFE Preis“ ausgezeichnet, welcher für künstlerische Qualität und großen Einfluss auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene steht.

TUULA JUKOLA-NUORTEVA



Tuula Jukola-Nuorteva studierte zunächst Musikpädagogik in Helsinki, woraufhin sie im Fachbereich Performance und Kommunikation an der Guildhall School of Music & Drama in London ein Post-Graduate-Studium absolvierte. Zwischen 1995 und 2007 arbeitete sie als Musikanimatorin und Komponistin für die päd-

agogische Abteilung am Royal Opera House. Zwischen 1996 und 2001 war sie zunächst als musikalische, später auch als künstlerische Leiterin für das Jugendoper-Programm „Live Culture der ENO Baylis“ tätig. Tuula Jukola-Nuorteva leitete eine Vielzahl von Performance-, Kommunikations- und Weiterbildungskurse für Orchestermusiker*innen und Lehrer*innen. 2010 wurde Jukola-Nuorteva zur pädagogischen Leitung der Finnischen Nationaloper berufen. Seit 2013 wurde sie zu einem gewählten Mitglied des RESEO Steering Komitees ernannt, wo sie ehemals auch als Vorsitzende tätig war.

ANNA KARINSDOTTER



Anna Karinsdotter arbeitet seit 2003 an der Jungen Oper/Königliche Oper Schweden und hat während dieser Zeit die Bildungsabteilung, als auch die beauftragten Produktionen für ein junges Publikum entwickelt. Nach ihrem Masterabschluss an der Universität Stockholm hat sie für mehrere Jahre im Bereich der Bildung in verschiedenen Museen in Stockholm gearbeitet. Als die Oper 2003 ein Projekt startete, welches ein junges Publikum ansprechen soll, wurde Anna Karinsdotter hinzugezogen und leitet seitdem dieses Projekt. Die Junge Oper beauftragt zwei Produktionen – Opern oder Ballet – pro Jahr, immer mit dem Fokus auf der Perspektive der Kinder. Zudem bietet die Junge Oper eine Breite an Bildungsangeboten für Schulen, Familienkonzerte und Gemeindearbeit an.

INA KARR

Ina Karr studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Schulmusik in Freiburg. Schon zu Studienzeiten war sie Autorin für Tages- und Fachzeitschriften sowie Festivalkorrespondentin für BBC London. Im Anschluss arbeitete sie als Dramaturgin des Festivals „Eclat“ sowie als Geschäftsführerin des „Neuen Musik Ensembles Aventure“. Ab 2002 war sie als Dramaturgin am Nationaltheater Mannheim tätig, 2006 wechselte sie als leitende Musiktheaterdramaturgin an das oldenburgische Staatstheater, wo sie ab 2009 auch Operndirektorin war. Seit 2014 ist sie Chefdramaturgin des Musiktheaters am Staatstheater Mainz. Einer ihrer Schwerpunkte liegt auf dem zeitgenössischen Musiktheater und insbesondere dem zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum.

CHRISTIAN KESTEN

Christian Kesten ist Vokalist, Performer, Komponist, Regisseur – Mitglied der Maulwerker, Ensemble für vokale Experimente und performative Musik. Kompositionsaufträge von Object Collection New York, Rue du Nord Lausanne, Solistenensemble Kaleidoskop Berlin, mit denen er abendfüllende Werke in Bühnenräumen, wie Radialsystem V Berlin oder Schauspielhaus Wuppertal realisierte. Daneben ortsspezifische Arbeiten für Bahnhöfe, Kellerräume oder die drei Fahrstühle des Museums Moderner Kunst Wien. Kesten unterrichtet experimentelle Musik an der UdK Berlin sowie an der Schauspielhochschule Ernst-Busch Berlin/Zeitgenössisches Puppenspiel. Diverse Projekte mit Schüler*innen (QuerKlang, Open Your Ears, u.a.). Internationale Einladungen zu Gastvorträgen und -seminaren.

DIANA KRŽANIĆ TEPAVAC

Diana Kržanić Tepavac studierte Schauspiel an der Universität Belgrad, Serbien. Neben Theater-, Fernseh- und Filmproduktionen, war sie mit der Gründung der ersten informellen Schauspiel- und Kunstgruppen im ehemaligen Jugoslawien beschäftigt, während sie an interdisziplinären Theaterstücken, Video- und Aktionskunstwerken arbeitete. Als Präsidentin und Programmlektorin des ASSITEJ Serbien (seit 2008) kreierte und koordinierte sie eine Vielzahl von nationalen und internationalen Programmen und Projekten mit Bezug zu aktuellen Themen im Bereich Theater für junges Publikum. Als gewähltes Mitglied des Executive Committee ASSITEJ International, initiierte sie das regionale Netzwerk Europe 8+. Desweiteren war sie intensiv mit der Gründung des Programms „IIAN“, für inklusive Kunst beschäftigt, wo sie Teil der Kerngruppe ist. Momentan ist sie bei ASSITEJ als ausführendes Mitglied in der Programm- und Projektgruppe tätig, wo sie für das „Next Generation Place-ments“ Programm verantwortlich ist.

ULRICH LENZ

Ulrich Lenz studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in München, Berlin und Mailand. Während seines Italienaufenthaltes als Korrespondent der Tageszeitung DIE WELT tätig, berichtete er regelmäßig über kulturelle Ereignisse in Oberitalien. Er begann seine Theaterlaufbahn in der Spielzeit 1997/98 als Dramaturgieassistent an der Staatsoper in Stuttgart. In den darauffolgenden Jahren war er als Operndramaturg an den Theatern in Linz und Mannheim tätig. 2006 wurde er Chefdramaturg an der Staatsoper Hannover, wo er bis 2011 wirkte. Seit

der Spielzeit 2012/13 ist er Chefdramaturg im neuen Team von Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin.

CHRISTINA LINDGREN

Christina Lindgren ist Bühnenbildnerin und Kostümdesignerin und lebt in Oslo. Sie hat für mehr als 50 Aufführungen aus allen Bereichen Kostüme und Bühnenbilder entworfen. Die Projekte, bei denen sie mitgearbeitet hat, sind experimentell, äußerst multidisziplinär und prozessbasiert. Sie interessieren alle Arten von hybriden Musikformen, wobei Klänge auch oft Bühnenbilder erzeugen. Lindgren arbeitet eng mit zeitgenössischen Komponisten und Musikern zusammen und u.a. bei Projekten mit klassischer darstellender Musik von Hindemith, Milhaud, Reimann, Nørgård und Kagel mitgearbeitet. Sie studierte an der Oslo National Academy of the Arts (KHIO) und an der UdK in Berlin. Lindgren lehrt als Professorin an der KHIO. Zusammen mit Hanne Dieserud gründete sie 2009 Dieserud/Lindgren.

AMELIE MALLMANN

Amelie Mallmann arbeitet seit 2011 als freiberufliche Dramaturgin, Theater- und Tanzpädagogin. Von 2002–2005 war sie als Dramaturgin am uhof: Theater für junges Publikum am Landestheater Linz engagiert, von 2005–2011 als Theaterpädagogin und Dramaturgin am Theater an der Parkaue, Junges Staatstheater Berlin. Seit 2011 arbeitet sie u.a. für das Junge DT (Deutsches Theater Berlin), das Kunstfest Weimar, die Bürgerbühne am Nationaltheater Mannheim, die Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, das Festival „Augenblick mal!“, das Hrvatski centar ASSITEJ Kroatien und die Sophiensaele Berlin. Amelie Mallmann engagiert sich außerdem kon-

tinuierlich als Kunstvermittlerin an Berliner Schulen und ist seit 2007 Mitglied im Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft.

BERND MAND



Bernd Mand lebt und arbeitet in Mannheim als freier Kulturjournalist und Autor u.a. für Deutsche Bühne, nachkritik.de, XYPILONZETT und den Mannheimer Morgen. Von 2012 bis 2015 war er Kurator beim „Augenblick Mal!“ Festival des Theaters für ein junges Publikum, saß 2015 in der Jury für den „Jungwild“-Förderpreis für Junges Theater in Österreich und war 2010 bis 2012 Juror beim Jugendtheaterpreis Baden Württemberg. 2013 gründete er das kulturjournalistische Nachwuchsprojekt „GUSTAV“, zudem zahlreiche Projekte im Rahmen der kulturellen Bildung und Kulturvermittlung. Seit dieser Spielzeit leitet er das Theaterhaus G7, einen Ort für die freie Szene in Mannheim.

GERALD MERTENS



Gerald Mertens hat nach einer Chor- und Instrumentalausbildung Jura und Kirchenmusik in Kiel studiert. Ausbildungsstationen waren u.a. die Städtischen Bühnen Kiel, die Hamburgische Staatsoper, der Deutsche Städtetag und der Deutsche Bühnenverein in Köln. Er ist Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung, Gesellschaftervertreter der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL), sowie Leitender Redakteur der Zeitschrift „Das Orchester“. Als Vorsitzender des „netzwerk junge ohren“ setzt er sich für die Qualitätsentwicklung und Vernetzung der Protagonisten der Musikvermittlung in Deutschland, Österreich und der Schweiz ein.

ANNE-KATHRIN OSTROP



Anne-Kathrin Ostrop ist seit 2004 an der Komischen Oper Berlin im Bereich der Musiktheaterpädagogik beschäftigt. Sie konzipiert und hält Workshops für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene zu allen Opern des Spielplans. Ihre ideenreiche Arbeit dokumentiert sich auch in den für Deutschland bisher einmaligen umfangreichen Pädagogikmaterialien, die seit dieser Spielzeit regelmäßig zu jeder Inszenierung erscheinen. Anne-Kathrin Ostrop studierte in Münster und Düsseldorf Musik und Musikpädagogik und absolvierte dort auch ihr Referendariat. Nach ihrem Studium der Spiel- und Theaterpädagogik an der UdK in Berlin arbeitete sie zunächst als freischaffende Musiktheaterpädagogin u. a. an der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart und an verschiedenen Opernhäusern und Lehrerfortbildungsinstituten im In- und Ausland. Sie leitete das Jugendprojekt „Hip H'Opera – Così fan tutti“, das im April 2006 auf der Bühne der Komischen Oper Berlin Premiere hatte.

ROLAND QUITT



Roland Quitt ist freischaffender Dramaturg im Bereich zeitgenössischen Musiktheaters. Am Theater Bielefeld gründete er die Reihe „Visible Music“ und konzeptionierte mehr als 20 Uraufführungen im Bereich eines neuen Musiktheaters jenseits der Opernform. Am Nationaltheater Mannheim führte er diese Arbeit fort. 2008 initiierte er im Rahmen des Internationalen Theaterinstituts gemeinsam mit Laura Berman „Music Theater NOW“, den bislang einzigen weltweiten Wettbewerb für Neues Musiktheater. Seit 2010 arbeitet er im Bereich freier Festivalproduktionen (u.a.

Münchener Biennale, Acht Brücken Festival, Holland Festival). 2011 bis 2015 war er Leitender Dramaturg der KunstFestSpiele Herrenhausen. Seit 2012 ist er Dramaturg des Fonds Experimentelles Musiktheater (feXm). Seit 2015 ist er Vorsitzender des neu gegründeten Vereins „Zeitgenössisches Musiktheater Berlin e.V.“

PROF. DR. MATTHIAS REBSTOCK



Matthias Rebstock arbeitet als Regisseur im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters. Schwerpunkt seiner Arbeit bilden Stückentwicklungen im Grenzbe- reich zwischen Musik, Theater und digitalen Medien sowie Uraufführungen von Musiktheater und neuen Opern. Seine Arbeiten sind auf zahlreichen Festivals und Bühnen zu sehen, darunter Staatsoper Stuttgart, Nationaltheater Mannheim, Konzert Theater Bern, Konzerthaus Berlin, Neuköllner Oper Berlin, Biennale für Musiktheater München, ECLAT Stuttgart, musicadhoj Madrid, GREC Festival Barcelona, New Music Festival Stockholm, Musicia Nova Sao Paulo etc. Er ist Professor für Szenische Musik an der Universität Hildesheim und Autor von zahlreichen Büchern und Artikeln zu Formen der Inszenierung von Musik, insbesondere Formen des musikalisierten Theaters, des Musiktheaters und der Oper, sowie zur Geschichte und Ästhetik der Neuen Musik.

JOSCHA SCHABACK



Joscha Schaback erhielt sein erstes Engagement als Musiktheaterpädagoge an der RuhrTriennale unter Gerard Mortier. Danach ging er als Dramaturg nach Kiel und später als Operndirektor nach Heidelberg und Karlsruhe, wo jeweils Arbeitsschwerpunkte für junges Musiktheater entstanden. Seit 2015 arbeitet er für

die Bühnenabteilung des Schottverlags u. a. mit dem Schwerpunkt auf Musiktheater für Kinder. Joscha Schaback versah Lehraufträge an mehreren deutschen Musikhochschulen und Universitäten und veröffentlichte u.a. in „Der Tagespiegel“, „Merkur“, „Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“, „Theater der Zeit“ und in „Die Deutsche Bühne“.

DR. CHARLOTTE SEITHER



Dr. Charlotte Seither studierte Komposition, Klavier, Musikwissenschaft und Germanistik in Hannover und Berlin und promovierte mit einer Arbeit über Luciano Berio. Sie ist Mitglied im GEMA-Aufsichtsrat und im Vorstand des Deutschen Komponistenverbands. Daneben ist sie eine gefragte Jurorin und Kuratorin in internationalen Gremien. Als Artist in Residence lebte sie in der Cité des Arts Paris, im Deutschen Studienzentrum Venedig, in der Villa Aurora Los Angeles und im ArtLab Johannesburg und war Stipendiatin der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter der 1. Preis im „Internationalen Kompositionswettbewerb Prager Frühling“ und den „Praetorius Musikpreis“ des Landes Niedersachsen.

KAREL VAN RANSBEECK



Karel Van Ransbeeck wurde am Nationalen Puppentheater in Budapest (Ungarn) ausgebildet und studierte weiter in Brüssel und den Niederlanden. Seit 1994 ist er künstlerischer Leiter am „Theater De Spiegel“. Ausgehend vom Puppenspiel konzentrierte er sich in seiner künstlerischen Arbeit zunehmend auf die Interaktion von Puppen und Objekten und Musik. Auf der künstlerischen Suche nach dem Zusammenspiel von Bildern, Objekten, Musik, Klang und

Sprache entwickelt Karel Van Ransbeeck seine Theatersprache insbesondere für die ganz jungen Theaterzuschauer von 0–3 Jahren. Er war in verschiedenen belgischen Puppentheater – Kompagnien als Puppenspieler, Regisseur und Bühnenbildner engagiert und lehrte sieben Jahre lang an der School of Puppetry in Mechelen (heute Firmament).

PROF. DR. RAIMUND VOGELS



Raimund Vogels studierte Musikwissenschaft in Köln, Legon (Ghana) und Berlin, wo er 1987 promovierte. Anschließend war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Musikethnologischen Abteilung des Berliner Völkerkundemuseums in Nigeria mit dem Aufbau eines Musikarchivs an der University of Maiduguri befasst. Nach einer fünfjährigen Assistenzzeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, habilitierte er über die Musik an den islamischen Herrscherhöfen im Nordosten Nigerias. Ab 2001 wurde Raimund Vogels als Professor für Musikethnologie an die Hochschule für Musik und Theater Hannover berufen, das er bis 2010 leitete. Seit 2011 ist er als Leiter des Center for World Music (CVM) der Stiftung Universität Hildesheim tätig.

JOHANNA WALL



Johanna Wall studierte in München Japanologie und Dramaturgie. Nach der Arbeit für Festivals wie der Münchner Biennale für Neues Musiktheater und dem „SPIELART Festival“ führte sie der Weg über die Theater in Tübingen und Heidelberg ans oldenburgische Staatstheater, wo sie 2007 kommissarisch die Leitung der Operndramaturgie übernahm. Sie arbeitete als Schauspiel- und Musiktheaterdramaturgin u.a. mit Re-

gisseuren wie Marc Becker, Anna Bergmann, Bettina Bruinier, Herbert Fritsch und Lisa Stöppler, im Bereich Tanz mit den Choreografen Marcel Leemann (Physical Dance Theater) und Jan Pusch sowie mit diversen Performancegruppen u.a. proT (München), Interobang (Berlin) und Mamalian Diving Reflex (Toronto). Seit 2012 ist sie Dramaturgin an der Komischen Oper Berlin

PROF. DR. GEESCHE WARTEMANN



Prof. Dr. phil. Geesche Wartemann ist Professorin für Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters an der Universität Hildesheim. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte sind Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters, Konzepte der Theatervermittlung sowie Strategien und Formen der Interaktion zwischen Künstlern und jungen Zuschauern in Proben und Aufführungen des zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheaters.

MARTIN ZELS



Martin Wilhelm Gerhard Zels wurde 1967 geboren und ist Künstler. Das freut ihn sehr. Schon vor dem heutigen Tage hat er sich ausgiebig mit Musik und Wort beschäftigt. Man sagt, er schreibe regelmäßig Töne und Buchstaben für verschiedenste Menschen auf und hin, vor allem aber für sich selber. Überhaupt liegt ihm das Leben sehr am Herzen. Es wird eine Zeit kommen, da die Kunst, so wie die Liebe, als Lebensmittel überall anerkannt und gepriesen wird, als Elixier, dessen Wunderwirkung ganze Universen entstehen lässt. Auf diese sicher nicht ferne Zeit wartet der junge Künstler und verbringt seine Tage bis dahin mit zahlreichen Unterhaltungen und Unternehmungen im In- und Ausland. Ansonsten geht es ihm den Umständen entsprechend gut.

TEILNEHMENDE | LIST OF PARTICIPANTS

Am Kongress haben teilgenommen | The following individuals took part in the congress:

Mustafa Akça · Hannah Antkowiak · Rose Bartmer · Christopher Baumann · Katrin Beck · Roland Bedrich · Georg Biedermann · Eva Binkle · Christoph Böhmke · Astrid Bossuyt (NL) · Niklas Brommare (SWE) · Henrike Bruns · Thomas Clemens · Anselm Dalferth · Johanna Danhauser · Teresa Darian · René Dase · Jan-Bart De Clercq · Jürgen Decke · Nina Dietrich · Rudolf Döbler · Dagmar Domroes · Carina Eberle · Katharina Eick · Anna Eitzroth · Magdalena Erhard · Prof. Dr. Thomas Erlach · Eva Eschweiler · Meike Fechner · Maïke Fölling · Bruno Franceschini · Barbara Frazier · Pia Friedrich-Mersich · Hans-Peter Frings · Anja Fürstenberg · Tina Gadow · Ellen Gallagher · Johannes Gaudet · Rebekka Gebert · Annette Geller · Sam Glazer · Rebecca Graitl · Jule Greiner · Andrea Gronemeyer · Anna Grüssinger · Göksen Güntel · Sebastian Hanusa · Dorothea Hartmann · Kirsten Haß · Iduna Hegen · Karin Sophie Ann-Marie Helsing (SWE) · Julia Dina Hesse · Mathias Hinke · Sally Hobson · Ulrike Hönig · Svenja Horn · Neele Hülcker · Niek Idelenburg (NL) · Sedef Iskin · Annett Israel · Josefine Israel · Sara Joukes (NL) · Tina Jücker · Tuula Jukola-Nuorteva · Natascha Kalmbach · Maria Karamoutsiou · Anna Karinsdotter (SWE) · Ina Karr · Matthias Keller · Christian Kesten · Lisa Klingenburg · Nina Klöckner · Kathrin Kondaurou · Andrea Kramer · Uta Kreher · Anne-Marie Kremer (NL) · Arno Krokenberger · Diana Kržanić Tepavac (SRB) · Thomas Kümmel · Christoph Lappler · Ulrich Lenz · Christina Lindgren (NOR) · Bernhard F. Loges · Amelie Mallmann · Bernd Mand · Alexander Mathewson · Ann-Christine Mecke · Angela Merl · Gerald Mertens · Tessa Möllmann · Markolf Naujoks · Laura Nerbl · Birgitte Holt Nielsen (DNK) · Simone Odenthal · Arno Oehri (LIE) · Katharina Ortman · Anne-Kathrin Ostrop · Claus Overkamp · Kornelius Paede · Regina Pfeister · Christiane Plank-Baldauf · Aglaia Pusch (BRA) · Roland Quitt · Josephine Rausch · Matthias Rebstock · Anna Richter · Till Rölle · Elisabeth Roos · Nadja Rüde · Joscha Schaback · Johanna Schatke · Volker Schindel · Daria Schirmer · Oliver Schmaering · David Schoch · Anja Schödl (CH) · Katharina Schröck · Britta Schünemann · Susanne Schwarz-Steiner · Charlotte Seither · Jana Simon · Dagmar Slagmolen (NL) · Lisa Spintig · Isabel Stegner · Ulrike Stöck · Friedrich Stockmeier · Steffen Tast · Marie-Louise Tralle · Sybrand van der Werf (NL) · Karl van Ransbeeck (NL) · Gabriele Villbrandt (LIE) · Raimund Vogels · Dominik Vogl · Gudrun Vogler · Ingeborg Zadow · Johanna Wall · Helena Walther · Xiaoxin Wang (CHN) · Geesche Wartemann · Anissa Wernersbach · Kerstin Wiehe · Krysztina Winkel · Bastian Woltjer (NL) · Martin Zels · Tadel Zinsstag

Impressum

Herausgeber:

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der
Bundesrepublik Deutschland
www.kjtz.de

Redaktion:

k&k kultkom, Kerstin Wiehe
www.kultkom.de, Annett Israel (Projekt-
leitung), Bianca Ringwald, Viola Steffens

Gestaltung:

Heidrun Abraham www.heidesign.com

Fotos:

Lys Yolanda Seng www.lys-fotografie.com

Rechtsträger:

ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e.V.

Übersetzungen:

Ellen Gallagher, Hedda Kage

Druck: Pinguin Druck

Auflage: 100

© Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main, 2016

Imprint

Publisher:

Children and youth theatre centre
in the Federal Republic of Germany
www.kjtz.de

Editorial staff:

Kerstin Wiehe
k&k kultkom, Berlin, www.kultkom.de,
Annett Israel, Bianca Ringwald

Creation:

Heidrun Abraham www.heidesign.com

Photography:

Lys Yolanda Seng www.lys-fotografie.com

Legal bearer:

The Federal Republic of Germany ASSITEJ inc.

Translations:

Ellen Gallagher, Hedda Kage

Pressure: Pinguin Druck

Edition: 100

© child- and youth theatre centre in the Federal Republic of Germany, Frankfurt am Main, in 2016

Kooperationspartner & Förderer | Cooperation partner and sponsor

JUNGE OPER

Die Junge Oper wird präsentiert von  **MVV Energie**



