

Joscha Schaback

Kindermusiktheater in Deutschland

Kulturpolitische Rahmenbedingungen
und künstlerische Produktion



Theater der Zeit

Gefördert durch die Strecker-Stiftung



STRECKER-STIFTUNG

Joscha Schaback
Kindermusiktheater in Deutschland
Kulturpolitische Rahmenbedingungen und künstlerische Produktion

Recherchen 158
© 2020 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Layout: Tabea Feuerstein
Konzeption der Reihengestaltung: Agnes Wartner
Umschlagabbildung: *Der unsichtbare Vater*. Staatsoper Stuttgart, 2009. Foto: Martin Sigmund

ISBN 978-3-95749-307-1 (Taschenbuch)
ISBN 978-3-95749-349-1 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-372-9 (ePUB)

Recherchen 158

Joscha Schaback

**Kindermusiktheater in
Deutschland**

Kulturpolitische
Rahmenbedingungen
und künstlerische Produktion

Theater der Zeit

Inhalt

Vorwort und Dank

- I. Einleitung, Fragestellung, Forschungsstand**
- II. Kulturpolitische Rahmenbedingungen im Stadt- und Staatstheater**
- III. Kindermusiktheater in der eigenständigen Abteilung: Die Junge Oper Stuttgart**
- IV. Kindermusiktheater im integrierten System am Staatstheater Karlsruhe**
- V. Rahmenbedingungen in der Freien Szene und in der sozialen Einrichtung**
- VI. Kindermusiktheater im freien Kindertheater: Die jungeMET**
- VII. Kindermusiktheater in der sozialen Institution: Das Kinderopernhaus Lichtenberg**
- VIII. Herausforderungen und Perspektiven**

IX. Quellenhinweise zum Kindermusiktheater

Der Autor

Vorwort und Dank

Dieses Buch ist aus meiner Biografie hervorgegangen. Ich habe zuerst als Theaterpädagoge und dann als Dramaturg in der deutschen Theaterlandschaft gearbeitet. Als Operndirektor in Heidelberg und Karlsruhe gehörte das Kindermusiktheater zu meinen Arbeitsschwerpunkten. Ich halte es für eine der aufregendsten und innovativsten Kunstformen der letzten 25 Jahre.

In der Praxis habe ich erfahren, wie schwierig es ist, diese Kunstform zu ermöglichen. Eigentlich ist das Kindermusiktheater beliebt – bei Kindern, Erwachsenen, Intendanten, Politikern und oft auch bei Lehrern. Warum ist es trotzdem so kompliziert, Musiktheater für Kinder regelmäßig und verlässlich zu produzieren? Meine Vermutung war, dass dies mit den Verhältnissen zu tun hat, in denen Kindermusiktheater entsteht. Welche Rahmenbedingungen bräuchte das Kindermusiktheater, um sich besser entfalten zu können?

Die Nähe des Autors zum Gegenstand kann seine kritische Distanz auf die Probe stellen. Zugleich ist die Erfahrung ein Vorteil, denn es soll in dieser Arbeit um einen praxisnahen Zugang zum Forschungsfeld gehen. Einblicke in die komplizierte Ressourcenverwaltung, Erkenntnisse über den Einfluss von Spielorten und Verständnis für die Einstellung zum Kindermusiktheater habe ich nur durch die konkrete Theaterarbeit gewinnen können.

Das Buch ist die Publikation meiner Dissertation *Kindermusiktheater in Deutschland. Eine Untersuchung zu den kulturpolitischen Rahmenbedingungen*, die ich im Dezember 2019 an der Universität Hildesheim verteidigte. Ich danke meinem Doktorvater Wolfgang Schneider für sein Vertrauen und für die beratenden Gespräche. Ich danke meinem Freund Ole Hruschka für seine Ermutigungen und für seine hilfreichen Hinweise. Harald Müller möchte ich für sein verlegerisches Engagement danken. Ich danke meiner Frau Esther Dreesen, die mir über Jahre den Rücken freigehalten hat. Ohne sie wäre der Text nicht entstanden.

Joscha Schaback im Juni 2020

I. Einleitung, Fragestellung, Forschungsstand

1. Einleitung: Zur Entwicklung des neuen Musiktheaters für Kinder

Im Jahr 2002 entdeckte die Zeitschrift *Theater der Zeit* ein »kleines Wunder«. In einem Themenschwerpunkt versammelte das Magazin Rezensionen, Hintergrundartikel und Interviews zu einer neu aufgekommenen Bewegung: dem Musiktheater für Kinder. Manfred Jahnke sprach vom »Boom der Kinderoper«.¹ Was war passiert?

Binnen weniger Jahre gründeten die Intendanten der großen Opernhäuser in Köln, Wien und Stuttgart eigene Abteilungen, in denen sie ihre Arbeit für Kinder und Jugendliche professionalisierten. In Köln erfand Günter Krämer 1996 die Junge Oper in der Yakulthalle, ein ins Foyer gebautes Minibarocktheater. Wenige Jahre danach ließ Ioan Holender in Wien die Kinderoper auf dem Dach der Staatsoper installieren. Schon früh setzte sich der Intendant für Uraufführungen im kleinen Format ein. In der neuen Institution wurden aber auch die partizipativen Angebote der Staatsoper, vor allem die Kinder- und Jugendchöre, gebündelt. Die Gründung hatte immense Strahlkraft in die Öffentlichkeit: ein Ort für Kinder, für Pädagogik und Experimente mitten auf einem der ehrwürdigsten Operngebäude der Welt! Klaus Zehelein begann in Stuttgart 1995 zunächst mit einem Vermittlungsprogramm für den Abendspielplan. In der

1997 gegründeten Jungen Oper wurde das Mitwirken auf der Bühne und hinter den Kulissen institutionalisiert. Die drei Säulen der Arbeit für junges Publikum – Vermittlung des Abendspielplans, Partizipation und zielgruppengerechte Produktion – haben seither buchstäblich Schule gemacht.

»Das kleine Wunder« ist zu einem großen geworden. Die Kinderoperproduktion hat sich bundesweit gesteigert. Wurden in der Spielzeit 1992/93 lediglich sieben Musiktheaterwerke für Kinder und Jugendliche gespielt, sind es in der Spielzeit 2012/13 genau einhundert (Deutscher Bühnenverein 1993 bis 2013). Jede der etwa achtzig deutschen Opernbühnen bringt damit mindestens eine Produktion für junges Publikum pro Spielzeit heraus. Dabei kommen auch unterhaltende Werke und Musicals zur Aufführung.² Mit der gesteigerten Produktion ist das Kindermusiktheater auch zu einer neuen Konstante bei den Aufführungszahlen geworden.³ Knapp ein Sechstel aller Vorstellungen im Stadttheater entfallen auf das Musiktheater für Kinder.⁴

Zur Entwicklung des neuen Kindermusiktheaters gehört, dass es eine Angelegenheit der gesamten deutschen Theaterlandschaft geworden ist. Ein Großteil der Produktionen des Kindermusiktheaters kommt in der Freien Szene⁵ vor. Auch Gastspielhäuser tragen wesentlich zur Verbreitung bei. Das Freie Kindertheater stellt sich in seinen Arbeitsstrukturen darauf ein. Auch soziopädagogische Institutionen arbeiten mit musiktheaterpädagogischen Formaten. Die gesamte deutsche Theaterlandschaft hat das Kindermusiktheater als Partizipationsform entdeckt.

Mittlerweile ist ein Diskurs über das Musiktheater für Kinder entstanden. Die Kindertheaterverbände Assitej und Reseo bieten Arbeitsgruppen und Konferenzen an.

»Welches Musiktheater brauchen Kinder?« lautete 2009 das Motto der ersten Tagung der AG-Musiktheater der Assitej in Mannheim, aus dem das *Mannheimer Manifest zum Musiktheater für Kinder* mit acht Thesen hervorging (Gronemeyer/Kehr/Schneider 2010, 26). Der Dialog von Musiktheaterpädagogen⁶, Dramaturgen, Regisseuren, Bühnenbildnern, Operndirektoren, Intendanten und Verlagsmitarbeitern ist weitergegangen: Die Tagung Happy New Ears versammelte 2017 Theatermacher aus Opernhäusern, freien Gruppen und sozialen Projekten zur gemeinsamen Reflexion über experimentelles Musiktheater für Kinder.

Im Sommer 2014 gewann Andrea Gronemeyers *Tanz Trommel* den renommierten Theaterpreis Der Faust in der Kategorie »Beste Regie Kinder- und Jugendtheater«. Die Arbeit ist eine Stückentwicklung und spielt weniger mit Worten als mit Bewegung (Tanz) und Klängen (Trommel). Die Protagonisten sind keine Opernsänger oder klassischen Musiker, sondern eine Tänzerin und ein Percussionist. Die Inszenierung macht deutlich, dass Kindermusiktheater nicht Oper bedeuten muss, sondern aus der Formsprache des Schauspiels, des Tanzes oder der szenischen Musik schöpfen kann. Gronemeyer, Leiterin des Mannheimer Schnawwl bis 2017, war gleichzeitig Ko-Leiterin der Jungen Oper Mannheim. Die Auszeichnung belegt, dass musiktheatrale Produktionen für Kinder und Jugendliche überregional wahrgenommen werden.

2. Fragestellung: Kindermusiktheater in der deutschen Theaterlandschaft

2.1 Forschungsfragen: Personal, Organisation, Begriff und Kunst

Ziel der Untersuchung ist es, das Musiktheater für Kinder und Jugendliche und seine künstlerische Produktion in den kulturpolitischen Rahmenbedingungen zu verorten. Anhand von zwei repräsentativen Beispielen aus dem Stadt- und Staatstheater, einem aus der Freien Szene und einem aus der soziopädagogischen Arbeit soll die Position des Kindermusiktheaters in der bundesdeutschen Theaterlandschaft greifbar werden. Für das Stadt- und Staatstheater werden die Junge Oper Stuttgart sowie das Kindermusiktheater im Staatstheater Karlsruhe betrachtet. Für die Freie Szene geht es um das Kindermusiktheater jungeMET des Freien Kindertheaters Pfütze in Nürnberg und des Stadttheaters Fürth. Das Kinderopernhaus Lichtenberg repräsentiert die soziopädagogische Institution. Es kooperiert mit der Staatsoper Unter den Linden. In der vorliegenden Arbeit soll es aber nicht nur darum gehen, wie die Verhältnisse sind, sondern auch, wie sie sein könnten. Die Untersuchung hat den Anspruch, Mechanismen und Muster kenntlich zu machen, die veränderbar sind. Wie kann Kulturpolitik positive Entwicklungen unterstützen und Fehlentwicklungen vermeiden?

Die vorliegende Arbeit versucht zu belegen, dass die kulturpolitischen Rahmenbedingungen das Kindermusiktheater bestimmen. Die Forschungsfragen setzen an den konkreten Bedingungen der portraitierten Abteilungen an. Sie betreffen das Personal, die Ressourcen, die Organisation, die innere Vorstellung von Kindermusiktheater (Begriff) sowie die künstlerische Produktion. Hinter den Fragen steht die Absicht, detaillierte Informationen über die Betriebsformen und

künstlerischen Prozesse zu gewinnen. Die Arbeit geht aber auch davon aus, dass Arbeitsprozess, Begriff von Kindermusiktheater und die Kunstform einander bedingen. Dies gilt insbesondere für die künstlerischen Produktionen, die sich als Ausdruck ihrer Organisationsformen, aber auch als Spiegel eines besonderen Begriffs von Kindermusiktheater lesen lassen können. Deswegen wird den Inszenierungsanalysen am Ende jedes der vier Beispielkapitel umfänglich Raum gegeben. Sie orientieren sich weniger an phänomenologischen (Roselt 2008), semiotisch-hermeneutischen (Grossmann 2013) oder soziologischen Methoden der Theater- und Musikwissenschaft als an der Frage nach dem Zusammenhang von Betriebs- und Kunstform. Die gewählten Produktionen reichen vom kleinformatischen Projekt mit Zuschauerpartizipation (Stuttgart) über die große partizipative Choroper (Karlsruhe), die vollständig musikalisierte Inszenierung mit Schauspielern (Pfütze) bis hin zum Response-Projekt mit Schülern (Kinderopernhaus). Zugleich sollen die Beispiele die große Bandbreite aktueller Ausdrucksformen des Kindermusiktheaters in Deutschland zeigen.

Im Einzelnen lauten die Forschungsfragen wie folgt:

- 1. Personal:** Rahmenbedingungen am Theater bedeuten Personalpolitik. Unter welchen Bedingungen arbeitet das Personal des Musiktheaters für Kinder und Jugendliche? Kindermusiktheater erschließt für die Oper einen noch relativ neuen Arbeitsbereich zwischen Kindern, Lehrern und Künstlern – welche (neuen) Aufgaben ergeben sich daraus?

- 2. Ressourcen und Organisation:** Wie organisiert sich Kindermusiktheater in seinen Institutionen – als Gruppe von Spezialisten oder als Aufgabe aller Mitarbeiter? Welche Auswirkungen hat Kindermusiktheater auf ein Haus, das eigentlich einen anderen Arbeitsschwerpunkt hat? Wie werden finanzielle und räumliche Ressourcen verteilt? Welche Bedeutung haben Partner in der Stadt? Wie vernetzt sich das Kindermusiktheater mit überregionalen Theaterinstitutionen? Wie sorgt es für sein Publikum?
- 3. Begriff von Kindermusiktheater:** Welche Beweggründe geben die Theaterleiter für die Gründung neuer Kindermusiktheaterabteilungen an und welche Funktionen werden dem Musiktheater für Kinder in der Öffentlichkeit zugesprochen? Auf welche Diskurse beziehen sich die Praktiker in ihrer künstlerischen und pädagogischen Arbeit? Auf welche Weise prägt ein Verständnis von Kindermusiktheater die Produktionsweisen und Organisationsformen? Hängen die Begriffe von Kindermusiktheater mit gesellschaftlichen Trends zusammen?
- 4. Künstlerische Produktion:** Wie prägen die Produktionsverhältnisse das künstlerische Resultat? Wie ist das Kunstwerk in die Verhältnisse der Spielstätte eingebettet? Welche künstlerischen Alleinstellungsmerkmale entwickelt das Kindermusiktheater? Ließen sich Phänomene beschreiben, die zu einer Ästhetik des Kindermusiktheaters führen?

Der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit sind die Jahre 2012 bis 2016. Alle vier analysierten Institutionen sind zum Zeitpunkt der Publikation dieser Arbeit noch aktiv, die gewählten Musiktheaterstücke hatten in den

letzten Jahren Premiere und laufen teilweise noch. Die Gründer der zu besprechenden Institutionen ließen sich in ihren Positionen interviewen, bekleiden aber heute teilweise neue Funktionen. All diese neuen Entwicklungen kann die vorliegende Untersuchung nicht abbilden, obschon sie deutlich machen wird, welche Kriterien das Kindermusiktheater stabilisieren. Gegenstand der Arbeit sind die Formen des professionellen Theaters für ein kindliches Publikum. Ausgeschlossen wird der große Bereich des pädagogischen Musiktheaters für Kinder und Jugendliche, der weder von Musiktheaterpädagogen noch anderen Mitarbeitern eines professionellen Theaters geführt oder begleitet wird und auch seinen Aufführungsort nicht an einem Theater, sondern ausschließlich innerhalb eines sozialen Milieus hat (z. B. einer Schule). Gemeint sind in dieser Arbeit also ausdrücklich nicht die vielfältigen Formen der Schulooper, der szenischen Kantate oder des christlichen Singspiels in der Kirche. Auch projektorientierte, grundsätzlich unregelmäßige Theaterformen und Festivalstrukturen stehen nicht im Zentrum der Studie.

2.2 Sprachliche Definition: *Kindermusiktheater* und *kulturpolitische Rahmenbedingungen*

Kindermusiktheater: Die vorliegende Arbeit bedient sich des Terminus Kindermusiktheater.⁷ Der Begriff wird hier synonym mit Musiktheater für Kinder und mit Musiktheater für junges Publikum verwendet.⁸ Grundsätzlich ist mit Kindermusiktheater auch das Musiktheater für Jugendliche gemeint.⁹ Wichtiger als die Alterszuweisung ist die Zielgruppenorientierung: Es geht um ein Musiktheater, das sich direkt an seine junge Zielgruppe richtet und für sie

entwickelt wurde. In dieser Form des Theaters ist die Musik das zentrale theatralische Mittel und die wichtigste Form des Ausdrucks ihrer Darsteller. Kindermusiktheater zeichnet sich dadurch aus, dass Musik darin live gespielt, gesungen und performt wird und sich dadurch Impuls und Gegenimpuls zwischen Musik und Szene ergeben. Diese Definition nimmt Formen der (durchkomponierten) Kinderoper oder des Musicals (mit Tanzeinlagen) in sich auf. Gänzlich musikalisierte Inszenierungen mit Schauspielern gehören nach dieser Definition auch zum Kindermusiktheater (vgl. die Inszenierungsanalyse von *Das Kind der Seehundfrau*, S. 158). Schauspielproduktionen, in denen Musik lediglich Unterbrechung der Handlung oder Begleitung ist, sind aber davon ausgeschlossen. Die Oper – beispielsweise Ludger Vollmers *Border* in Karlsruhe – ist nur *eine* mögliche Form des gemeinten Kindermusiktheaters.

Insgesamt wird Kindermusiktheater als institutioneller und ästhetischer Begriff gebraucht. Im ästhetischen Sinn wird das Kindermusiktheater als eine Kunstform verstanden, die kein »Genre« der Oper oder des Schauspiels ist (so wie beispielsweise das Singspiel). Das besondere Verständnis von Kindermusiktheater in dieser Arbeit liegt vielmehr darin, die ästhetische Eigenständigkeit der Kunstform herauszuarbeiten. Kindermusiktheater – dies soll sich in den verschiedenen Inszenierungsanalysen zeigen – etabliert sich als *Gattung* mit eigenen Gesetzen.

Zeitgenössisches Kindermusiktheater: Als eine besondere Spielart des Kindermusiktheaters wird hier das zeitgenössische Kindermusiktheater verstanden. Seine Produzenten verwenden grundsätzlich Musik zeitgenössischer Komponisten, orientieren ihre

Arbeitsformen an der künstlerischen Aufgabe (Stückentwicklung), experimentieren mit den künstlerischen Formaten und erproben das Hören.¹⁰ Musik im zeitgenössischen Kindermusiktheater hat einen szenischen Gestus und setzt die Stimme nicht nur für Gesang, sondern auch als Instrument für Klänge und Geräusche ein.

Neues Kindermusiktheater: Mit dem Begriff des neuen Kindermusiktheaters wird keine ästhetische Kategorie eröffnet, sondern lediglich ein historischer Zusammenhang beschrieben. Gemeint ist das Kindermusiktheater, das sich ab Mitte der 1990er-Jahre herausbildete und bis heute mit einem sprunghaften Anstieg von Produktionen, mit Institutionalisierung der Abteilungen und neuen Vermittlungsformen einhergeht und im historischen Exkurs »Neues Kindermusiktheater und gesellschaftlicher Wandel« (S. 43) beschrieben wird. Auch die Forschung – das soll im nächsten Kapitel deutlich werden – erweitert für das neue Kindermusiktheater ihre Perspektiven.

Partizipation: Eine entscheidende ästhetische wie soziale Kategorie des neuen Kindermusiktheaters ist die Partizipation. Sie wird hier als Mitwirkung von Schülern (und Erwachsenen) im musikalisch-szenischen Kontext verstanden. Sie ist eine besondere Form der Teilhabe an Kultur, die über den Theaterbesuch als Zuschauer hinausgeht. Partizipation findet in langfristigen Proben statt, kann sich aber auch in relativ kurzfristigen Vorbereitungen ereignen. In fast allen Praxisbeispielen der vorliegenden Arbeit gehört Partizipation zum künstlerischen Resultat. Es wird die Aufgabe sein, ihre spezifischen Erscheinungsformen herauszuarbeiten und die These zu belegen, dass sie zur Unverwechselbarkeit des

Kindermusiktheaters beiträgt. Es wird aber auch darum gehen, die Verheißungen des Begriffs zu hinterfragen. Partizipation suggeriert Selbstbestimmung und freie künstlerische Entfaltung.¹¹ Wenn aber Musiktheater – Singen und (szenisches) Musizieren – erlernt werden soll, sind auch Handwerk und Lernen durch Nachahmung von Bedeutung. Partizipation im Kindermusiktheater, dies soll besonders im Kapitel zum Kinderopernhaus deutlich werden, hat damit eine ganz eigene Dynamik.

Kindertheater: Im Verlauf der Arbeit, besonders bei der Beschreibung des Theaters Pfütze, wird das Kindertheater eine Rolle spielen. Gemeint ist jenes Theater, das durch Protagonisten wie Volker Ludwig und das Grips Theater oder durch Holger Franke und das Theater Rote Grütze berühmt geworden ist. War das Kindertheater ursprünglich eine Bewegung des Freien Theaters, hat es schnell auch das Stadttheater geprägt. Als Vorreiter einer auf die Lebenswelt von Kindern eingehenden Kunstform ist es einer der wichtigsten Bezugspunkte des Kindermusiktheaters. Weil es seinen Ursprung im Sprechtheater hat und sein Name leicht mit dem Kindermusiktheater zu verwechseln ist, wird es in Ausnahmefällen als Schauspielkindertheater bezeichnet.

Kulturpolitische Rahmenbedingungen: Der Begriff der *kulturpolitischen Rahmenbedingungen* wird hier weit gesteckt. Er umfasst nicht nur die unmittelbaren Berührungspunkte des Theaters mit der Politik, sondern auch die strukturellen Folgen von Kulturpolitik in der Organisationsstruktur von Theatern. Es geht um die auf handfeste Erscheinungen heruntergebrochenen kulturpolitischen Rahmenbedingungen für das Kindermusiktheater im Stadt- und Staatstheater, in der

Freien Szene und in sozialen Kultureinrichtungen und ihre Wechselwirkungen mit der künstlerischen Produktion. Hinter diesem Ansatz steht das Verständnis von Kulturpolitik als einer »gesellschaftliche[n] Auseinandersetzung mit der Kulturlandschaft« (Schneider 2012, 370). Es geht darum, diese »Landschaft« anhand prägnanter Beispiele detailliert zu beschreiben, um anschließend Rückschlüsse für das Kindermusiktheater im Allgemeinen ziehen zu können. Um im topografischen Bild zu bleiben, ließen sich die kulturpolitische Rahmenbedingungen auch als »Umgebung« des Kindermusiktheaters beschreiben. Die Arbeit wechselt dabei zwischen »Einblick« (die vier Kapitel zu den Abteilungen in Stuttgart, Karlsruhe, Nürnberg und Berlin) und »Überblick« (die einleitenden Kapitel zum Stadttheater und zur Freien Szene) hin und her. Grundsätzlich geht sie induktiv von den Befunden an den Theatern aus und versucht diese im Schlusskapitel deduktiv zu verallgemeinern.

2.3 Methodischer Ansatz: Qualitativer Blick auf die Strukturen

Die Studie verfolgt einen qualitativen Ansatz. Sie stützt sich in ihren Hauptquellen auf Experteninterviews. Zitiert werden die Interviews genau wie die Fachliteratur nach Jahr und Seite. Wenn mehrere Interviews mit demselben Partner im selben Jahr gehalten wurden, spezifiziert der Monat die Quelle: »Zels 2015/3, 2« meint beispielsweise das Gespräch mit Martin Zels vom März 2015 auf Seite 2.¹² Programmhefte, Presseberichte und Internetpublikationen komplettieren das Bild. Die Anordnung der Beispiele erfolgt nach Maßgabe des Kontrasts. Eine ausführliche

Begründung der Auswahl findet sich am Ende der Einleitungsartikel zum Stadttheater (»Kulturpolitische Rahmenbedingungen im Stadt- und Staatstheater«, S. 33) bzw. zur Freien Szene (»Rahmenbedingungen in der Freien Szene und in der sozialen Einrichtung« S. 129). Dort soll herausgearbeitet werden, warum sich die Institutionen in besonderer Weise für eine wissenschaftliche Betrachtung eignen.

Warum ein qualitativer Ansatz? Der qualitative Ansatz ergibt sich aus dem Wunsch, ein Feld abzustecken, in dem verschiedene Theatermodelle gleichzeitig existieren. Eine quantitative Untersuchung – beispielsweise hinsichtlich Aufführungszahlen oder Zuschauermengen – würde den unterschiedlichen Sphären nicht unbedingt gerecht und könnte das interne Wissen des Autors nicht produktiv machen. Anders ausgedrückt, gibt es starke qualitative Unterscheidungs Momente, die sich nicht in Zahlen messen lassen. Dies zeigt sich besonders deutlich bei den künstlerischen Produktionen und beim Begriff von Kindermusiktheater. Auch Arbeitsprozesse sind stark von qualitativen Kriterien bestimmt, wie z. B. die Anerkennung des Kindermusiktheaters innerhalb eines Mehrspartenbetriebs.

Die Fragestellung der Arbeit wurde aus der Beobachtung und Reflexion ihrer Gegenstände gewonnen. Maßgeblich war ein »Prozessverständnis der gegenstandsbegründeten Theoriebildung« (Flick 2002, 69), wonach einzelne Interviews bereits ausgewertet werden, bevor alle abgehalten sind. Die gewonnenen Erkenntnisse spezifizierten wiederum den Fragenkatalog und führten dazu, weitere Interviewpartner aufzusuchen. Trotzdem wurden fast alle Interviews im Zeitraum von 2013 bis 2014, also am Anfang der Studie, abgehalten. Insgesamt wurden 15 Interviews geführt. Neun davon mit Tonband, vier mit

ausführlicher Mitschrift. Die Interviews entstanden an den Arbeitsorten der Befragten oder in Cafés unweit ihrer Theater. Das Hauptaugenmerk lag auf den Leitern der Institutionen, nicht nur weil es sich in drei der vier Fälle um die Gründer handelt, sondern auch, weil der Frage nachgegangen werden sollte, ob sich der Kindermusiktheaterbegriff der Initiatoren auf die Arbeitsstrukturen auswirkt. Dutzende Gespräche mit Leitern und Mitarbeitern aus vielen Abteilungen lieferten Hintergrundwissen.

Unterschiede zwischen der »Oberfläche des Erlebens und Handelns« und den »Tiefenstrukturen des Handelns« (Flick 2002, 43), also den unbewussten Vorgängen, spielten in den Antworten und in der Auswertung keine entscheidende Rolle. Dies hing auch mit der grundsätzlichen Ehrlichkeit zusammen, mit der die Interviewten Konflikte verbalisierten. Im Allgemeinen zielten die Interviews weniger auf das Wie – welche Ängste stehen im Raum, wie ist das Vertrauensverhältnis zum Interviewer, welche Fragen umgeht der Interviewte usw. – als vielmehr auf das Was. Also darauf, klar abgefragte Informationen zu erhalten, die sich nirgendwo nachlesen lassen.

Die Rolle des Interviewers, selbst in der Position des Experten, brachte Vertrauen und offene Worte, aber auch manchmal das Auslassen von Informationen mit sich, die der Interviewte als bekannt voraussetzte. Die Befürchtung, wegen Befangenheit nur dürftige Antworten zu bekommen, bestätigte sich nicht. Dies gilt insbesondere für das Karlsruher Kapitel (»Kindermusiktheater im Integrierten System«, S. 88). Durch die dreijährige Tätigkeit des Autors am Staatstheater Karlsruhe standen ihm mehrere Informationsquellen offen. Um die Vergleichbarkeit mit den anderen Institutionen zu gewähren, bleibt in dieser Arbeit

aber das ausführliche Interview mit dem Gründer des institutionalisierten Kindermusiktheaters und Intendanten Peter Spuhler die Hauptquelle. Das Kapitel zum Staatstheater ist kein Exkurs in die klassische Feldforschung, wonach der Wissenschaftler mit einem systematisierten Forschungsinteresse aktiver Teil des Felds wird und *währenddessen* in Form von Tagebucheinträgen, Protokollen und Interviews im Arbeitskontext recherchiert (vgl. Bachmann 2009). Wenn auch die Reflexion über das Kindermusiktheater bereits innerhalb des Engagements am Staatstheater begann, erfolgte die systematische Erforschung erst *nach* der aktiven Theaterzeit. Die innere Zielsetzung war hier, die Karlsruher Abteilung trotz Vorwissen genau wie die anderen Abteilungen auf die Forschungsfragen hin zu untersuchen.

Die Kodierung der Interviews erfolgte nach der differenzierten Kategorisierung von Sinneinheiten, mit der man die Fülle des Materials nicht nur strukturiert und verdichtet (Reduktionsvorgänge), sondern auch die einzelnen Antworten tiefer durchdringt und in Bezug zu anderen Antworten setzt (vgl. hier und im Folgenden: Flick/Kardorff/Keupp/Rosenstiel/Wolff 1995). Aus diesem Verfahren entstanden die zentralen Begriffe der Forschungsfragen – Personal, Ressourcen und Organisation, Begriff und künstlerische Produktion –, die jedes Kapitel strukturieren. Auf Kodierungsverfahren, die die Antworten weniger zusammenfassend übertragen, als vielmehr im Gegenteil in viele kleine Sinnzusammenhänge zerlegen (theoretisches Kodieren), um dadurch z. B. auf verborgene, unausgesprochene, sich nur in Wortfetzen äußernde Aussagen zu stoßen, wurde verzichtet. Die Gefahr einer subjektiven Kodierung, in der sich eine vorgefasste Meinung lediglich bestätigt (selektive Plausibilisierung), wurde bis in den Schreibprozess hinein

reflektiert. Ihr wurde mit der Anstrengung begegnet, widersprüchliche und für den Autor unerwartete Positionen innerhalb der Kodierungsvorgänge zu stärken. Alle Interviewpartner bekamen den Text ihres Gesprächs zu einer abschließenden Korrektur vorgelegt. Diejenigen Leiter, die darauf reagierten, verbesserten vor allem unklare Formulierungen. Die Genauigkeit nahm dabei zu. Lediglich in Hinblick auf sensible finanzielle Posten kam es zu Streichungen.

In der vorliegenden Arbeit geht es nicht um das Analysieren einer großen Menge von Fällen, unter denen sich dann einige wenige idealtypische ermitteln lassen, sondern um die beispielhafte Darstellung von vier Modellen. Es wird herauszuarbeiten sein, inwiefern die Einzelfälle Repräsentanten ihrer Systeme sind und was sie über die Rolle des Kindermusiktheaters in der deutschen Theaterlandschaft aussagen.

Zur Gliederung: Nach dem Abschreiten des kleinen Forschungsfelds zum neuen Kindermusiktheater werden die kulturpolitischen Rahmenbedingungen des Stadt- und Staatstheater dargestellt. Die Frage ist, welche Rolle das Kindermusiktheater in der historisch gewachsenen Institution der Oper spielt ([Kapitel II](#)). Erst auf dieser Grundlage folgt der Blick in die Abteilungen. Portraitiert wird mit der Jungen Oper Stuttgart zuerst eine der ältesten deutschsprachigen Institutionen, die als eigenständige Abteilung eine besondere Form der Autonomie besitzt ([Kapitel III](#)). Der Abschnitt zum Staatstheater Karlsruhe zeigt, wie Kindermusiktheater im sogenannten integrierten System, also von mehreren Sparten zusammen, bewerkstelligt werden kann ([Kapitel IV](#)). Anschließend wechselt der Fokus auf die Freie Szene. Zunächst wird die Position des Kindermusiktheaters im Freien (Kinder-)Theater und im soziopädagogischen Bereich

erörtert ([Kapitel V](#)). Anschließend soll deutlich werden, wie das Freie Kindertheater Pfüze – in der Sparte jungeMET – Kindermusiktheater produziert ([Kapitel VI](#)). Das Kinderopernhaus Lichtenberg aus Berlin arbeitet rein partizipativ. In diesem Abschnitt wird es darum gehen, wie sich Musiktheater als Teilhabe in sozialpädagogischen Strukturen realisieren lässt ([Kapitel VII](#)). Das Schlusskapitel wertet die Ergebnisse über die verschiedenen Theater- und Betriebsformen hinweg aus, stellt einen Katalog von Maßnahmen zur Förderung des Kindermusiktheaters auf und wagt einen Blick in die Zukunft ([Kapitel VIII](#)).

3. Forschungsstand: Vom Werk zur offenen Form

Die Forschungslage im Bereich des Musiktheaters für Kinder und Jugendliche gleicht einem unvollständigen Mosaik. In manchen Bereichen lassen sich Konturen erkennen, an vielen Stellen sind lediglich erste Steine gesetzt, Verbindungsteile fehlen fast überall. Allerdings beginnt der Forschungsbereich ab der Jahrtausendwende merklich zu wachsen. In der Forschung zum neuen Kindermusiktheater werden die Stücke stärker über ihre Wirkung, über Vermittlung und die mit ihnen verbundenen Arbeitsformen betrachtet – der Werkbegriff tritt in den Hintergrund.

Im Folgenden werden – ausgehend von einer kurzen Darstellung älterer Forschung zu Gattungsbegriff, Wirkungsästhetik, Partizipation und Kindermusiktheater in der DDR – einschlägige Forschungsergebnisse zum neuen Kindermusiktheater portraitiert. Dabei wird es auch darum gehen, an welche Ergebnisse die vorliegende Arbeit

anknüpfen kann und wo Forschungsdesiderate bestehen. Ein das Kapitel abschließender Exkurs zu Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* zeigt exemplarisch den Zusammenhang von kulturellen Rahmenbedingungen und künstlerischer Produktion und stimmt als kleiner Auftakt auf die Zielsetzung der Arbeit ein.

3.1 Gattungsformen und Schultheater

Wichtige Wegbereiter des neuen Kindermusiktheaters sind Brigitte Regler-Bellinger, Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck und Heinz-Jürgen Bräuer. In Regler-Bellingers *Musikführer und Dokumentation zu 900 Opern, Operetten, Singspielen und Musicals sowie vielen anderen Formen* liegt zum ersten Mal in der Geschichte des Musiktheaters für Kinder und Jugendliche ein umfängliches Stückverzeichnis vor (Regler-Bellinger 1990).¹³ Ihr Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* unter dem Stichwort »Kinderoper/Musiktheater für Kinder und Jugendliche« von 1996 belegt die zunehmende Wertschätzung der Gattung seit den 1990er-Jahren; die frühere Ausgabe der *MGG*, entstanden zwischen 1947 bis 1987, führte die Kinderoper nicht an. Für die gattungsgeschichtliche Erstorientierung ist der Artikel bis heute die wichtigste Quelle (Regler-Bellinger 1996, Sp. 43 – 59).

Mit Gunter Reiß und seiner 1987 gegründeten Forschungsstelle Theater und Musik der Universität Münster erhielt das Fachgebiet einen engen Bezug zur Schulpraxis. Reiß, von Hause Germanist und angebunden an die Abteilung Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, publizierte über die praxisorientierte Anwendung des Kinder- und Jugendmusiktheaters in der Schule und

der Musikschule. Zusammen mit Mechthild von Schoenebeck entstanden Verzeichnisse von Musiktheaterwerken, ausgerichtet für den potenziellen Leistungsstand an Schulen und Musikschulen.¹⁴ Reiß' Archivarbeit mündete 2006 in die Publikation einer CD-ROM. Das Kompendium, das zusätzlich die Forschungsliteratur von 1945 bis 2004 dokumentiert, ist ein wichtiger Referenzpunkt der Forschung zum Kinder- und Jugendmusiktheater.¹⁵

Gunter Reiß publizierte aber auch zum historischen Kindermusiktheater professioneller Bühnen. In Aufsätzen wies er nach, wie die Autoren romantischer Kinderopern nach 1870 mit idealisierten Kindheitsbildern arbeiteten und welche überzeichneten, manchmal rassistischen Verzerrungen diese annehmen konnten (Reiß 1997). In diesem Zusammenhang führte Reiß den Begriff der »Doppeltadressiertheit« für das Musiktheater für Kinder und Jugendliche ein (Reiß 2004). Er meint damit die Ausrichtung des Stücks sowohl für ein kindliches als auch für ein erwachsenes Publikum. Für die vorliegende Untersuchung ist die »Doppeltadressiertheit« des Kindermusiktheaters entscheidend. Es wird darum gehen, wie eine kindliche Anmutung der Stücke auch Erwachsene erreichen soll, aber auch darum, wie Kinder mit großen Sälen umgehen, die für ein erwachsenes Publikum entworfen wurden (vgl. »Künstlerische Probleme bei großen Raumdimensionen«, S. 102).

Neben Regler-Bellingers werk- und gattungsgeschichtlichen Grundlagen und Gunter Reiß' wirkungsästhetischen Analysen liegt ab 1990 auch eine erste Monografie zum partizipativen zeitgenössischen Musiktheater vor. Heinz-Jürgen Bräuer widmete sich in seiner Dissertation *Neues Musiktheater für Kinder am Beispiel des Pollicino von Hans Werner Henze* (Bräuer

1990) dem vielleicht wichtigsten deutschen Kindermusiktheaterstück der 1980er-Jahre, das später ein Repertoirewerk des neuen Kindermusiktheaters werden sollte. Zum einen fordere *Pollicino* seine kindlichen Mitarbeiter als Solisten und Instrumentalisten zu einem anspruchsvollen Gang durch 400 Jahre Musikgeschichte heraus. Zum anderen gebe es Kindern aus armen (Arbeiter-)Familien eine Chance auf gesellschaftliche Teilhabe und Werte, die die »geistig und wirtschaftlich ausgetrocknete Gegend« um Montepulciano¹⁶ auf, für die das Stück geschrieben wurde (Bräuer 1990, 17).¹⁷ Die Studie ist mit ausführlicher hermeneutischer Analyse stark werkorientiert, öffnet aber zugleich den Diskurs zur kulturellen Bildung. Der Zusammenhang von Musiktheater und sozialer Integration am Wohnort ist für die vorliegende Arbeit relevant und wird in »Das soziale Kunstwerk im Stadtteil« (S. 182) wieder aufgenommen.¹⁸

3.2 Forschung zum neuen Kindermusiktheater

Die neuere Forschung zum Kindermusiktheater hat einen starken Praxisbezug. Man kann an ihr ablesen, wie sich die Entwicklungen bei den Bühnen und in der Schule gegenseitig fördern und Kindermusiktheater an gesellschaftlicher Bedeutung gewinnt. Die vorliegende Untersuchung knüpft an den Diskurs zu den Transfereffekten, zur Operndidaktik, aber auch zu dramaturgischen Fragen an.

Transfereffekte

Im Jahr 2013 erschien Andrea Grandjean-Gremmingers *Oper für Kinder. Zur Gattung und ihrer Geschichte. Mit einer Fallstudie zu Wilfried Hiller*. Es ist die erste Monografie zum neuen Kindermusiktheater, die sich auf die Kunstform mit professionellen Solisten und Instrumentalisten bezieht. Die Autorin versucht dem Titel entsprechend einen schwierigen Spagat, nämlich sowohl Grundsätzliches zum Musiktheater für Kinder und Jugendliche zu sagen als auch einen seiner produktivsten Komponisten und seine wichtigsten Werke vorzustellen. Im ersten Teil beschreibt Grandjean-Gremminger die Geschichte des Kindermusiktheaters von der lateinischen Schulooper bis zum heutigen Kindermusical, stützt sich aber hinsichtlich der Bedeutung für die Praxis auf nur eine – knapp zwanzig Jahre alte – Quelle. Es handelt sich um Ulrike Wendts 1992 erschienenen Aufsatz »Die Kinderoper – Lust und Last im Deutschen Musiktheaterbetrieb« (Wendt 1992), in dem die Autorin gängige Praxisprobleme aufzählt (Sängerbesetzung, Finanzierung, Verkauf usw.), die zwar nach wie vor bestehen, aber – wie die vorliegende Studie zeigen soll – auch schon besondere Lösungen erfahren haben.

Grandjean-Gremminger thematisiert aber auch pädagogische Strömungen und ihre Auswirkungen auf das Kindermusiktheater. Die Prägung der Kunstform durch wechselnde pädagogische Konzepte wird damit zum ersten Mal erhellend thematisiert. An die Historie anschließend versucht die Autorin theoretische Begründungen für den »anthropologischen Nutzen« von Kindermusiktheater der Gegenwart zu finden. Dieser Mehrwert reicht von der ästhetischen Erziehung über neurologische Vorteile des Musikhörens bis hin zu »Gewaltprävention durch Hörschulung«. Grandjean-Gremminger begibt sich dabei unfreiwillig in die Gefahr, ein Kunstwerk allein durch seine

kognitiven Lernvorgänge zu rechtfertigen. Die Studie zeigt damit auch, wie stark die Diskussion zum Kindermusiktheater von ihrer Zweckrelevanz geprägt ist.

Hinter der Diskussion um den Zweck des Kindermusiktheaters steht auch immer die Frage, was überhaupt und auf welche Weise Kinder wahrnehmen. Die Praxis ist dabei nicht frei von Zuschreibungen, z. B. dass Kinder besonders offen sind für neue Musik, weil sich in ihnen noch kein kanonisches Wissen gebildet hat. Die Forschung zum Kindermusiktheater kann dabei von der allgemeinen Musikforschung profitieren. Wilfried Gruhn betont, dass »körperliche Bewegung als Anlass und Auslöser musikalischen Verhaltens« eine »ganz zentrale Kategorie in der Musikvermittlung« darstelle (Gruhn 2017, 7). Wie ist aber der Wirkungszusammenhang von Musik-Theater? Einen ersten Schritt ist Silke Schmid mit *Dimensionen des Musikerlebens von Kindern. Theoretische und empirische Studie im Rahmen eines Opernvermittlungsprojektes* gegangen (Schmid 2013). Die Autorin untersucht die musikalische Wirkung von Mike Svobodas *Der unglaubliche Spatz* und arbeitet dabei empirisch vier der Musik zugeschriebene Eigenschaften als musikalische »Erinnerungsspuren« heraus.

Operndidaktik und Musiktheaterpädagogik

Alexia Benthous analysiert in *Oper im Unterricht* aus dem Jahre 2001 die Opernpädagogik von der Nachkriegszeit bis in die 1990er-Jahre und stellt eine Öffnung in Hinblick auf die Oper fest. Ab Mitte der 1980er-Jahre nehme das Interesse am Musiktheater im Unterricht zu:¹⁹ Musikalische Partizipation komme dem Bedürfnis nach einem fächerübergreifenden, projekt- und

schülerorientierten Unterricht entgegen und bietet die Gelegenheit, sich von einem veralteten Modell des konfrontativen, rein kognitiven Unterrichts zu entfernen (Benthaus 2000). Offenbar wird der »Boom« des Musiktheaters für Kinder in der deutschen Theaterlandschaft durch einen sich verändernden kulturpädagogischen Diskurs begünstigt. Dabei spielt auch die allgemeine Musicalbegeisterung in den 1980er-Jahren eine Rolle (Reiß/von Schoenebeck 1996, 5).²⁰ Karin Koch bringt in *Kindermusiktheater in Deutschland* die These ein, dass der Aufschwung des jungen Musiktheaters auch in der neuen Erlebnis- und Eventkultur begründet liege – dabei rekurriert sie nicht nur auf die Jungen Opernsparten, sondern beispielsweise auch auf die Familienmusicals der Cocomico Theatergesellschaft aus Köln, die von 1996 bis 2004 ca. sechs Millionen Zuschauer erreicht (Koch 2004).

Ein gutes Beispiel für die positiven Interaktionen zwischen Schule und Oper ist die Szenische Interpretation von Musiktheater. Im Handbuch zu den Grundlagen (Brinkmann/Kosuch/Stroh 2013) wird die Herkunft der Vermittlungsmethode aus Wolfgang Martin Strohs Tätigkeitstheorie und dem handlungs- und erfahrungsorientierten Unterrichtskonzept erklärt.²¹ Schüler bekommen die Möglichkeit, sich ein Stück durch persönliche Rollenerfahrung anzueignen. Das besondere Verdienst der Szenischen Interpretation liegt darin, dass vor allem in ihrer dritten Phase²² die Musik in vielfältiger Weise als Impulsgeber für Spiel und als Bedeutungsträger für Handlungs- und Rolleninterpretation eingesetzt wird. Das Grundlagenbuch der Szenischen Interpretation ist mittlerweile um über dreißig Teilbände erweitert worden, die nicht nur im Theater, sondern auch in der Schule zum Einsatz kommen.²³ Rainer O. Brinkmann übertrug die Methode ab 2001 in die Staatsoper Unter den Linden.

Anne-Kathrin Ostrop, die wie Brinkmann Ko-Autorin mehrerer Teilbände ist, setzte die Methode seit 2004 an der Komischen Oper ein. Nach Pia Clodi ist die Szenische Interpretation das am weitesten verbreitete Arbeitsmittel deutschsprachiger Musiktheaterpädagogen (Clodi 2009, 71).

Markus Kosuch reflektiert in seiner Dissertation *Szenische Interpretation von Musiktheater – von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik* seine Erfahrungen als Leiter der Jungen Oper Stuttgart von 1995 bis 2001. Darin ist die Szenische Interpretation von Musiktheater das zentrale Gestaltungselement (Kosuch 2004). Die methodische Aufbereitung von sieben Produktionen in exakter Dokumentation und klarer theaterpraktischer, pädagogischer wie bildungspolitischer Analyse liefert wichtige Hinweise für die vorliegende Arbeit. Kosuchs Wirken in Stuttgart liegt zwar deutlich vor dem Untersuchungszeitraum, doch wird der Blick auch auf die Gründungsphase zurückgehen. Dabei soll deutlich werden, wie sich im Kindermusiktheater ein ganz neues Verständnis von Vermittlung und Teilhabe durchsetzt.

In der Musiktheaterpädagogik zeigen sich gerade im Vergleich mit der Theaterpädagogik im Schauspiel aber auch deutliche Forschungsdesiderate.²⁴ Jenseits der Publikationen zur Szenischen Interpretation fehlt es an Forschung zum Spezifikum szenisch-musikalischer Theatererfahrung. Die für die Theaterpraxis wichtige Monografie über den persönlichkeitsbildenden Aspekt von Musiktheater ist noch nicht geschrieben. Wie bilden sich Kreativität, Sprach- und Singkompetenz, Fremd- und Differenzerfahrung im Prozess musikalischen Theaters?