



Christiane Plank-Baldauf (Hg.)

Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum

Konzepte – Entwicklungen –
Herausforderungen

METZLER
BÄRENREITER

Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum

Christiane Plank-Baldauf (Hg.)

Praxishandbuch Musiktheater für junges Publikum

Konzepte – Entwicklungen – Herausforderungen

Mit 83 Abbildungen und Videobeispielen

METZLER
BÄRENREITER

Die Herausgeberin

Christiane Plank-Baldauf arbeitete als Musikdramaturgin an verschiedenen Theatern und unterrichtet an der Theaterakademie August Everding sowie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

ISBN 978-3-476-04845-5 (J. B. Metzler)

ISBN 978-3-476-04846-2 (J. B. Metzler eBook)

ISBN 978-3-7618-2077-3 (Bärenreiter)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04846-2>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

J. B. Metzler, Gemeinschaftsausgabe der Verlage

J. B. Metzler, Berlin und Bärenreiter, Kassel

© Springer-Verlag GmbH Deutschland,

ein Teil von Springer Nature, 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: Marcus Lieberenz)

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
Die Anschrift der Gesellschaft ist:
Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Wege in das JETZT VII

I Standortbestimmung

- 1 Vom Sinn (und Unsinn) eines Repertoires im Musiktheater für Kinder Anne Fritsch 3
- 2 Kindermusiktheater und gesellschaftlicher Wandel – Ein kulturpolitischer Blick ins deutsche Stadttheater Joscha Schaback 19

II Produktionsstrukturen und -ästhetiken

- 3 Produktionsstrukturen des Musiktheaters für junges Publikum im deutschsprachigen Raum Dorothea Hartmann 37
- 4 Zur Lage des Freien Musiktheaters für Kinder und Jugendliche in Deutschland Dorothea Lübke 51

III Komponieren für und mit Kindern und Jugendlichen

- 5 Komponieren für Kinder – Ein Bericht aus der Werkstatt Gordon Kampe 69
- 6 Experimentieren und Komponieren mit Klanggestalten im musikalischen Kontext mit Kindern und Jugendlichen Johannes Gaudet 82

IV Theater der Wahrnehmung

- 7 Musiktheater für das allerjüngste Publikum – ein künstlerisches Forschungsfeld Annett Israel 103
- 8 Theater für hörende Zuschauer*innen Anselm Dalferth 122
- 9 Zur Performanz des Hörens und des Sehens im Musiktheater für junges Publikum Christiane Plank-Baldauf 132

V Über Grenzen

- 10 Interkulturalität im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum Tamara Schmidt 149
- 11 Stückentwicklung inklusiv: Gemeinsame Projekte von gesundheitlich oder sozial benachteiligten und anderen Gruppen Barbara Tacchini 163
- 12 Interdisziplinarität im Musiktheater für junges Publikum Julia Dina Heße 178

VI Aktionsräume

- 13 Räume – gebaut, gedacht, gelebt! Jürgen Kirschner 197
- 14 Vom Klang der Kindheit – Kindheitsbilder im Kindermusiktheater Ingrid Hentschel 213
- 15 Politisches Kuratieren im Musiktheater für ein junges Publikum Sara Ostertag 227

VII Vermittlung

- 16 Musiktheatervermittlung – Wege ins Dickicht
der Zeichen Christoph Sökler 241
- 17 Musiktheatervermittlung in der europäischen
Geschichte und Gegenwart
Anne-Kathrin Ostrop 255

Anhang

- Autorinnen und Autoren 269
- Personenregister 274
- Werkregister 277

Wege in das JETZT

Als zum Abschluss des ersten Symposiums zum zeitgenössischen Kindermusiktheater *Welches Musiktheater brauchen Kinder?* in Mannheim (2009) die Veranstalter wichtige Forderungen und Zielsetzungen in einem Manifest zusammenfassten, war die Grundlage für ein zeitgenössisches Musiktheater gelegt, das sich als eine »lebendige und an der Gegenwart orientierte Kunstform« begreift und somit eine Brücke zwischen der Tradition und der Moderne des Musiktheaters schlägt, aber auch als eine besondere »Form der Kunst und als Vermittlungskunst« einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Bildung von Kindern leistet.

Zehn Jahre später lohnt sich ein erster Blick auf die Entwicklung der letzten Jahre zurück, denn bislang hat eine Auseinandersetzung allenfalls mit Teilbereichen dieses jungen Genres eingesetzt. Neben den praxisbezogenen Fachdiskursen auf Kongressen (Wiener Staatsoper 2000, Nationaltheater Mannheim 2009, Oldenburgisches Staatstheater 2012 sowie der Kongress und Festival Happy New Ears in Mannheim 2016) erfolgte eine wissenschaftliche Auseinandersetzung vor allem in den Teilbereichen der historischen Entwicklung, der Vermittlungsarbeit sowie einiger gattungsspezifischer und dramaturgischer Fragestellungen. Somit vereint dieses Praxishandbuch erstmals Fachbeiträge zu zentralen Themenfeldern (u. a. Standortbestimmung, Produktionsstrukturen und -ästhetik, Komponieren für und mit Kindern, Wahrnehmungsvorgängen im Theater, Formen und Ansätzen der Vermittlung und den Aktionsräumen), in denen theaterpraktischen Erfahrungen, künstlerische und wissenschaftliche Forschung sowie aktuelle Diskurse zusammengeführt werden.

In den vergangenen 30 Jahren hat sich das Musiktheater für junges Publikum im deutschsprachigen Raum sowohl zu einem wichtigen Bestandteil innerhalb der Spielpläne der Stadt- und Staatstheater entwickelt, als auch innerhalb der Freien Szene an Bedeutung gewonnen: Waren es in den 1980er Jahren noch überwiegend die Kinderoper und Singspiele, als Formate für die große Bühne, so sind vor allem in den letz-

ten zehn Jahren kleine musikdramatische Erzählformen hinzugekommen, die die Nähe zu den Zuschauern suchen und die besondere Wirkungsqualität des Theaters erforschen. Gespielt wird auf den kleinen Nebenspielfeststätten der Theater und Opernhäuser, im Klassenzimmer, in angemieteten Hallen oder auch mobil im Bus oder auf dem Schiff. Mit großem Ensemble oder auch in kleiner kammermusikalischer Besetzung, unter Beteiligung von bildenden Künstlern oder auch unter Einbeziehung außergewöhnlicher Instrumente und Spieltechniken. Es wundert von daher nicht, dass sich seither die Formen, auch unter dem Einfluss von Gruppen aus den europäischen Nachbarländern, ausdifferenziert haben und von Objekt- oder Erzähltheater, zu szenischem Konzert, Performance, dokumentarischen/biografischen Stückentwicklungen bis hin zu experimentellen Formen des Musiktheaters reichen.

Eine Bestimmung des Ist-Zustands dieser jungen Sparte im deutschsprachigen Raum gibt Anne Fritsch in ihrem Beitrag. Wie hat sich in den letzten Jahren das Repertoire entwickelt und welche Vor- und Nachteile haben sich dabei in der Praxis ergeben, welche finanziellen und strukturellen Bedingungen und Herausforderungen sind daran geknüpft? Unabhängig von den musikalischen Erzählformen stehen für die Komponist*innen und Theatermacher*innen die Seh- und Hörgewohnheiten der jeweiligen Zielgruppe sowie Ausdrucksmöglichkeiten der Musik im Verbund mit Sprache, Gesang, Szene, Bewegung und Licht gleichermaßen im Zentrum, wie Fragen nach der Beteiligung und Aktivierung der Zuschauer. Diese theater- und wahrnehmungsästhetischen Zusammenhänge beleuchten die Beiträge von Gordon Kampe, Johannes Gaudet, Annett Israel, Anselm Dalferth und der Herausgeberin aus jeweils unterschiedlichen Blickrichtungen und Arbeitserfahrungen heraus. Dabei wird besonders deutlich, welches Potenzial in offenen Entwicklungsprozessen steckt, die in den letzten Jahren beeinflusst durch das Kinder- und Jugendtheater und die Freie Szene, Eingang in die Theaterarbeit gefunden haben. Vor diesem Hintergrund untersucht Julia Heße

spartenübergreifende Arbeitsprozesse und diskutiert diese im Zusammenhang mit der derzeitigen Ausbildungssituation an Hochschulen, Universitäten und Akademien. Neben den ›klassischen‹ Partizipationsprojekten, bei denen Kinder und Jugendliche als Bewegungschor/Chor am musikalisch-theatralen Geschehen beteiligt werden, beziehen künstlerische Teams verstärkt ihre Zielgruppe bereits in die Stückentwicklung ein, um auf diese Weise Themen, Sichtweisen und Erfahrungen aus der persönlichen Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen in das Projekt einbringen zu können. Dass es bei diesen Projekten um mehr als das Dabei-Sein geht, wird in den exemplarischen Arbeitseinblicken von Tamara Schmidt, Barbara Tacchini und Anne-Kathrin Ostrop deutlich: Es geht um Anerkennung, kulturelle Offenheit und um die Ermutigung zur künstlerisch-kreativen Eigenleistung. Dass ›Vermittlung‹ dabei das Potenzial hat, ein »Zusammen-Sein von Singularitäten« zu ermöglichen und auf diese Weise den Weg zu einer »neuen Gemeinschaft« einschlagen kann, stellt Christoph Sötker in seinem Beitrag zur Diskussion.

In der Praxis erweist sich das Junge Musiktheater als ein Genre, das den künstlerischen Austausch zum Kinder- und Jugendtheater ebenso sucht wie in letzter Zeit auch verstärkter zu Künstler*innen der Freien Szene, so dass eine enge Definition dessen, was Musiktheater für junges Publikum ausmacht, der Vielfalt an Erscheinungsformen nicht gerecht wird. Soll es aber nicht nur darum gehen, ein junges Publikum für bestehende musikalische Formen und Gattungen zu sozialisieren, so erweist sich gerade das kreative Potenzial des Jungen Musiktheaters umso wirksamer, als es ein Experimentierfeld dafür bietet, Musiktheater immer wieder aufs Neue auf seine Relevanz und auf seine künstlerische Aussagekraft hin zu überprüfen und gleichzeitig Theater einem jungen Publikum als eine lebendige und aussagekräftige Kunstform zu erschließen. Knüpfte sich an die Sparten Gründungen in den 1990er Jahren immer der Anspruch, ein Publikum der Zukunft heranzubilden, so hat sich dieser Gedanke deutlich erweitert. In den letzten Jahren geht es nicht mehr darum, ein Opernpublikum der Zukunft auszubilden, sondern die jungen Zuschauer im Hier und Jetzt für eine Kunstform zu begeistern. Ob dieser Augenblick des Erlebens während eines Aufführungsbesuches oder im Rahmen der persönlichen Mitwirkung an einem partizipativen Projekt erfolgt, ist dabei von geringer Bedeutung. Immer stellt das unmittelbare Erleben oder die Begegnung mit Kunst eine ästhetische Erfahrung dar, die eine Reflexion, im besten

Falle einen Diskurs anstößt. Offen geführt, birgt er die Chance aus der ästhetischen Erfahrung heraus, auch eine soziale Erfahrung anzustoßen.

Wie der kulturpolitische Fokus von Joscha Schaback deutlich werden lässt, kämpfen die Theatermacher bei aller künstlerischen Innovation und auch entstandenen Vielfalt an verschiedenen Fronten. Für die öffentlichen Theater ist dies zum einen der Legitimierungsdruck gegenüber den Geldgebern sowie die Sparzwänge, die zu Stellenabbau und Etatkürzungen führen, zum anderen wirken sich Tarifverträge und fehlende dispositionelle Flexibilität innerhalb der Institutionen einschränkend auf die künstlerische Arbeit aus. Für die Freie Szene bedeutet dagegen die ästhetische und künstlerische Freiheit ein beständiges Bangen um die Finanzierung ihrer Projekte, da eine flächendeckende und strukturstärkende Förderstruktur bislang aussteht, wie Dorothea Lübke in ihrem Beitrag ausführt. An manchen Stellen haben sich Lösungen aus den jeweiligen Arbeitsbedingungen ergeben: u. a. sind, so Dorothea Hartmann in ihrem Beitrag, neue Kooperationsmodelle zwischen Theatern und freien Gruppen und Musikern entstanden, Arbeits- und Produktionsweisen wurden auf diese Weise hinterfragt. Gleichwohl hat sich das Musiktheater für junges Publikum zu einer selbstbewussten Kunstform entwickelt, in der soziale und künstlerische Aktionsräume sowie aktuelle politische Positionen kritisch hinterfragt und, wie Ingrid Hentschel, Sara Ostertag und Jürgen Kirschner herausarbeiten, auf ihre gesellschaftliche Relevanz hin überprüft werden.

Entstanden sind Beiträge, in denen sich die Autor*innen forschend mit dem derzeitigen Stand des Musiktheaters für junges Publikum auseinandersetzen und Einblicke in Arbeitsweisen, Erfahrungen, Produktionsstrukturen sowie in kulturpolitische und ästhetische Fragestellungen geben. Die Autoren arbeiten als Dramaturg*innen, Vermittler*innen, Pädagog*innen, Komponisten, Journalistinnen, Theatermacher*innen oder Wissenschaftlerinnen in unterschiedlichen Arbeitsfeldern (Theater, Verlag, Universität, Kinder- und Jugendtheaterzentrum oder selbständig), weshalb die Untersuchung des Musiktheaters für junges Publikum aus verschiedenen Perspektiven, immer aber aus der eigenen Erfahrung und Arbeitspraxis heraus erfolgt. Daraus ergeben sich über die einzelnen Beiträge hinaus ergänzende, manchmal auch kontroverse Positionen, die Motor für weitere Diskurse sein können. Altersangaben wurden nur soweit recherchierbar in die Quellenangaben aufgenommen und beziehen sich jeweils auf die genannte Inszenierung.

Da dieses Handbuch Einblicke in die praktische Arbeit, in aktuelle Diskurse und Ästhetiken geben möchte und sich dabei sowohl an Theaterschaffende und Wissenschaftler, als auch an den interessierten Leser richtet, sind die besprochenen Werke ausführlich dokumentiert, teils über Fotos, teils über Videomaterial, das sich aus kurzen Ausschnitten oder Trailern zusammensetzt und über Videolinks auf der Seite des Metzler-Verlags (<http://www.metzlerverlag.de/praxishandbuch-musiktheater/tracks>) aufgerufen werden kann. Das Videomaterial wurde von den jeweiligen Theatern und Ensembles freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Meistens handelt es sich dabei um Probenmitschnitte, die (oft aus der Totale aufgenommen) das theatrale Geschehen dokumentieren, dabei aber Zugeständnisse an die Aufnahme-technik und -qualität erfordern. Dennoch: Auch wenn sich Theater als ein Live-Medium nur begrenzt dokumentieren lässt, überwiegt der Vorteil des gesamten Materials, in all seiner künstlerischen und ästhetischen Vielfalt.

Mein Dank gilt an dieser Stelle allen Mitstreiter*innen dieses Praxishandbuches, also den Autor*innen und Kolleg*innen, die in Gesprächen und Diskussionen im Vorfeld und während der Entstehungszeit das Projekt begleitet und mitgetragen haben. Mein Dank geht aber auch an alle Mitarbeiter der Theater und freien Gruppen sowie an die Verlage, die sich die Zeit für Gespräche, das Ausfüllen von Fragebögen und die Bereitstellung des umfangreichen Quellenmaterials genommen und auf diese Weise zu einer intermedialen Dokumentation des Handbuches beigetragen haben.

Möge der Band Perspektiven erweitern und Diskussionen anstoßen sowie das Musiktheater für junges Publikum als ein experimentierfreudiges und kreatives Genre innerhalb der Theaterlandschaft stärken – im JETZT und für die ZUKUNFT.

Stuttgart, 30. März 2019
Christiane Plank-Baldauf

I Standortbestimmung



1 Vom Sinn (und Unsinn) eines Repertoires im Musiktheater für Kinder

Oper für Kinder? Das klingt erstmal nach einem Irrtum. Dann möglicherweise nach *Hänsel und Gretel* im Advent mit den Großeltern. Und erst zuletzt nach Kompositionen eigens für Kinder. Mit Oper verknüpft man Wagner oder Verdi, große Bühnenspektakel und einen bestimmten Kanon an wieder und wieder gespielten Werken. Eigene Opern für Kinder? Das ist noch immer ein Bereich, der eher ein Schattendasein im Musiktheater fristet. Denn wo die Oper für Erwachsene ein relativ hermetisches System mit einem festgezurten Kanon ist, gilt für die Junge Oper das Gegenteil: Sie ist eine junge Sparte, in der ein fixiertes Repertoire (noch) nicht existiert.

Eine offene Sparte, in der alles zur Diskussion steht, angefangen mit der Frage: Was will das Musiktheater für Kinder? Will es ein zukünftiges Publikum für die Institution Oper heranziehen? Die kulturelle Tradition des Opernbesuchs wahren? Augen und Ohren öffnen für ein bewusstes Wahrnehmen und Hören? Eine Schärfung der Sinne? Eine Reflexion der Wirklichkeit in einer Zeit der digitalen Schnellebigkeit? Eine Übersetzung des Alltags in ästhetische Zusammenhänge? Will es den Spaß am Theater vermitteln? Zur Bildung beitragen? Oder alles auf einmal?

Was auch immer die einzelne Produktion will: Sie bedarf eines Werkes, einer Komposition. Sind das nun eigenständige Werke oder lediglich Verkleinerungen großer Opern? Wo kommen diese Werke her? Und: Bleiben sie erhalten? Ist die Entstehung eines Repertoires überhaupt wünschenswert oder birgt es immer die Gefahr einer Erstarrung?

Was bedeutet ›Repertoire‹?

Das Repertoire ist zunächst einmal ganz allgemein das Verfügbare. Zum einen die Inszenierungen, die ein (Repertoire-)Theater zu einer bestimmten Zeit auf seinem Spielplan hat, die also ad hoc aufführbar sind. Zum anderen aber auch all die Werke, die für Inszenierungen zur Verfügung stehen, heißt: in Schriftform vorhanden und bereit, nachgespielt zu werden. In ei-

nem engeren Sinn schließlich wird ›Repertoire‹ häufig nahezu gleichbedeutend mit ›Kanon‹ verwendet, meint also die Werke, die sich über einen längeren Zeitraum durchgesetzt haben und regelmäßig inszeniert werden.

Die Praxis, Stücke nachzuspielen und ihnen so die Chance zu geben, nach ihrer Uraufführung in ein Repertoire überzugehen, ist ein Phänomen des bürgerlichen Theaters. Ob im antiken Theater oder im französischen Hoftheater: Über Jahrtausende war es gängige Praxis, nur eigens geschriebene Stücke zur Aufführung zu bringen und für die nächste Inszenierung ein neues Stück zu schreiben bzw. in Auftrag zu geben. Anders als heute also war die Uraufführung der Normalfall, das Neue und Unverbrauchte. Das Stück mit direktem Zeit- und Gesellschaftsbezug, nicht die Interpretation alter Werke.

Das Repertoire in der Oper – Gewinn und Verlust

Als das Bürgertum sich im 19. Jahrhundert emanzipiert und große Theaterhäuser baut, um sich selbst zu adeln, und das Theater weniger elitär und demokratischer wird, werden ältere Werke wieder entdeckt und aufgeführt. Durch die Theaterarchitektur und die Orchester werden Strukturen geschaffen, die gefüttert werden müssen: mit großen Werken, die die Säle füllen. Es ist schlicht nicht mehr möglich, den wachsenden Bedarf mit Uraufführungen zu stillen. Also greift man auf bereits vorhandene Opern zurück. Ein Kanon hat also durchaus (auch) pragmatische Gründe. Ein Spielplan erzählt nie nur etwas über die künstlerischen Ambitionen der Theatermacher, sondern – gerade im Musiktheater – immer auch viel über Notwendigkeiten.

Die großen deutschen Opernhäuser fassen bis zu 2000 Zuschauer. Eine Orientierung an einem verkaufsfähigen Repertoire, das alle kennen, hilft, diese hochsubventionierten Plätze zu füllen. Eine Uraufführung oder experimentelle Werke locken keine Massen an. Sie werden höchstens auf kleineren Nebenspielfeststätten gezeigt. Dass die Libretti der alten Werke oft veraltet – ja konträr zum Zeitgeist – sind, wird in Kauf genommen ob der zeitlosen Musik und musikdramatischen Konzeption. Da müssen sich die Regisseure dann eben etwas einfallen lassen zu Kurtisanen (*La traviata*) oder verkleideten Verlobten (*Così fan tutte*).

Was Bestand hat, ist die Musik. Über sie hat sich ein überschaubares Repertoire an viel gespielten Opern herausgebildet.

So findet sich in der *Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins* unter den zehn beliebtesten Komponisten in den vergangenen Spielzeiten kein einziger Lebender (und im Übrigen auch keine einzige Frau). Um die ersten beiden Plätze konkurrieren Giuseppe Verdi und Wolfgang Amadeus Mozart (mal überholt der eine den anderen, im Folgejahr dann wieder der andere den einen). Es folgen – in leicht variabler Reihenfolge – Richard Wagner, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Gaetano Donizetti, Engelbert Humperdinck, Gioachino Rossini, Georg Friedrich Händel und Georges Bizet. Die meistinszenierten Werke entstammen alleamt einem immer gleichen Kanon alter Werke, am beliebtesten sind durchweg *Hänsel und Gretel* (Humperdinck), *Carmen* (Bizet), *Die Zauberflöte* (Mozart), *Le nozze di Figaro* (Mozart), *Tosca* (Puccini), *Der fliegende Holländer* (Wagner), *La bohème* (Puccini) und *Rigoletto* (Verdi). Einen zeitgenössischen Komponisten oder gar eine Uraufführung sucht man hier vergeblich. Die in Bezug auf die Besucherzahlen erfolgreichste zeitgenössische, also nach 1945 uraufgeführte Oper, Benjamin Britten's *Death in Venice*, erreichte 2016/17 20.068 Zuschauer, die insgesamt erfolgreichste Oper, Mozarts *Zauberflöte*, sahen dagegen 231.699 Menschen (Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2015/16, 2016/17).

Auch wenn es natürlich ein Gewinn ist, dass diese großen Werke erhalten bleiben und in immer neuen inszenatorischen Kontexten gezeigt werden, ist die Verengung des Repertoires auf so wenige Werke doch auch ein Verlust. Im Gegensatz zu anderen Sparten wie Schauspiel oder Tanz haben es zeitgenössische Werke in der Sparte Oper schwer. Auch wenn es durchaus Uraufführungen gibt, werden diese selten nachgespielt.

Traditionelle Kinderoper

Im Musiktheater für Kinder sieht das völlig anders aus. Die Musik, die losgelöst von der Handlung Bestand hat, ist hier kein Argument. »Kinder wollen die Handlung verstehen und mit den Charakteren mitfühlen. Sie möchten nicht mit Informationen zugeschüttet und gelangweilt werden« (Solfaghari 2017, 52). Auch befindet sich die gesamte Sparte im Aufbau, einen festen Kanon, auf den man immer wieder zurückgreifen kann, gibt es hier (noch) nicht.

Genau deshalb wird jedoch immer wieder gerne auf den klassischen Opernkanon zurück gegriffen:

Werke wie *Die Zauberflöte* oder *Der Freischütz* werden besetzungsmäßig verkleinert und inhaltlich verharmlost und als *Die kleine Zauberflöte* oder *Der kleine Freischütz* aufgeführt. Auch Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* wird immer wieder, vornehmlich in der Vorweihnachtszeit, herangezogen, um die Familien in die großen Opernhäuser zu locken. Oft werden dann über Jahrzehnte hinweg dieselben Produktionen gezeigt: weil sie erfolgreich sind und den Sektor Junges Publikum auf einfache Weise bedienen. Andrea Gronemeyer sieht das kritisch. Die jetzige Intendantin der Münchner Schauburg gründete 2006 die Junge Oper Mannheim und setzte sich intensiv mit dem Musiktheater für Kinder auseinander. »Es geht dabei weniger um ästhetische Bildung im Sinne der Erziehung zu einer kreativen Kunstrezeption, sondern eher um die Gewöhnung an den Theaterbesuch als Ritual« (Gronemeyer 2019). Anstatt in den Kindern die Neugier auf eine kreative Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu wecken, steht das gesellschaftliche Ereignis im Vordergrund. Kunst und Anspruch treten zurück hinter das Theater als Erlebnis, das Drumherum mutiert zum Hauptakteur.

Um ein junges Publikum nicht nur in die Oper zu bekommen, sondern es nachhaltig für das Musiktheater zu begeistern, braucht es ein eigenes Repertoire, das Kinder und Jugendliche ernst nimmt und Qualität, Anspruch und gute Unterhaltung bietet. »Leute klagen immer, dass das Opernpublikum 250 Jahre alt ist. Und warum? Weil es so oft nichts für junge Leute ist« (Reynolds 2017, 56). Die Aufgabe ist freilich auch keine einfache: gute Kompositionen für Kinder zu entwickeln, die auch in ihrem Erfahrungsbereich angesiedelt sind.

Neuanfang und Gründung Junger Opern

Es hat lange gedauert, aber seit Ende des letzten Jahrhunderts haben Opernhäuser Kinder als Publikum entdeckt. In den vergangenen Jahren hat sich das Musiktheater für Kinder zu einem festen Bestandteil in den Spielplänen gemauert.

»Erste wichtige Impulse für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters für Kinder im deutschsprachigen Raum gaben Kompositionen wie Hans Werner Henzes *Pollicino*, Violeta Dinescus Kinderoper *Der 35. Mai* oder in der Folge die zahlreichen Werke von Wilfried Hiller, die noch immer in den Spielplänen zu finden sind« (Karr 2017, 48). Seit Ende der 1990er Jahre erfährt das Kinder- und Jugendtheater eine neue Aufmerksamkeit von den großen Thea-

terhäusern. Es werden verstärkt Junge Sparten gegründet: 1996 eröffnet die Oper Köln eine eigene Sparte für Kinderoper, 1997 die Junge Oper Stuttgart, 2001 die Opera piccola der Hamburgischen Staatsoper, 2006 die Junge Oper Mannheim, 2008 die Junge Oper Dortmund, 2009 die Junge Oper am Rhein, 2010 die Junge Oper Hannover – weitere folgten. Ebenfalls seit 2009 bieten auch die Bayreuther Festspiele ein Programm für Kinder an. Das Kinder- und Jugendtheater emanzipiert sich von der Festlegung auf das Schauspiel, experimentiert spartenübergreifend und definiert sich zunehmend allein über die Zielgruppe. Theater für Kinder ist alles, was für Kinder produziert wird, sei es Schauspiel, Figurentheater, Performance, Tanz oder eben: Musiktheater.

Damit steigt natürlich der Bedarf an Stücken. Das bisher Vorhandene, die Verkleinerungen vorhandener Opern und die wenigen originären Musiktheaterwerke für Kinder, genügen vielerorts nicht mehr den Ansprüchen. Es werden zunehmend Auftragskompositionen herausgegeben und Werke aus dem Ausland ins Deutsche übersetzt. »Seit mehr als zwei Jahrzehnten wurden auf dem Gebiet der Kinderoper – seien es Uraufführungen, neu arrangierte Kinderoperen, partizipative Formate oder Familienoperen – schon viele wunderbare Werke geschaffen. So wurde ein nach und nach immer größer werdendes Repertoire generiert. In diesen Werken definiert sich zugleich ein neues Verständnis von einem ›kindgerechten‹ Musiktheater. Kindgerecht ist nach heutigen Überlegungen ein unkonventionelles, qualitativ hochwertiges Musiktheater, das durch seine eigenständigen ästhetisch-künstlerischen Lösungen zeitgemäß ist, herausfordert und durch diese Herausforderung anspricht. Eine eigene Kunstgattung ist entstanden« (Tzavara 2017, 50).

Erweiterung des vorhandenen Repertoires

Der Ausbau der Jungen Sparte zeigt, dass die Häuser erkennen, wie wichtig es ist, in die nachwachsende Generation zu investieren. »Wir sind für alle da und möchten jedes Jahr allen Zielgruppen ein Angebot machen«, sagt beispielsweise Michael Alexander Rinz, geschäftsführender Dramaturg am Münchner Gärtnerplatztheater. »Darum machen wir auch jedes Jahr Stücke für Kinder« (Rinz 2019).

Im Bereich des Musiktheaters für Kinder entstehen fast alle neuen Werke als Auftragskompositionen für eine bestimmte Produktion, exakt zugeschnitten auf die Wünsche und Möglichkeiten des Theaters. Manchmal steht dahinter die Not, das passende Stück zu fin-

den, manchmal aber auch der explizite Wunsch, eine Uraufführung zu machen. Das Gärtnerplatztheater gibt in jeder Spielzeit mindestens eine Uraufführung in Auftrag, im Wechsel mit anderen Sparten eben auch im Bereich des Kindertheaters. So komponierte Franz Wittenbrink für das Theater das Musical *Pumuckl* nach Ellis Kaut, Wilfried Hiller *Momo* nach Michael Ende. In beiden Fällen entstanden die Werke in engem Austausch mit allen Beteiligten, um eine hohe Qualität zu gewährleisten. Beide Bearbeitungen sind nun über Verlage verfügbar. »*Pumuckl* wurde inzwischen vom Theater Gießen nachgespielt. Bei *Momo* steht noch nichts fest, aber es kommen viele Dramaturgen und Intendanten und schauen es sich an. Was daraus wird, zeigt sich meist erst zwei oder drei Jahre später, da die Theater langfristige planen« (Rinz 2019).

Neben solchen großen Orchesterwerken entstehen vermehrt kleinere Musikstücke, die ebenfalls nachgespielt werden. Barbara Tacchini, Regisseurin und Dramaturgin, beschreibt den Vorteil dieser Entwicklung: »Durch Auftragskompositionen kann man gezielt Themen aufgreifen, die aktuell in der Gesellschaft brennen und sich Gedanken machen, was Kinder und Jugendliche interessiert« (Tacchini 2019). Auch Werke aus dem Ausland finden Eingang in die deutschsprachige Theaterszene. Was Theatermacher auf Festivals oder direkt an den Theatern sehen, wird übersetzt und importiert.

Der Bedarf ist definitiv vorhanden. Denn anders als im europäischen Ausland, wo die meisten Theater pro Spielzeit eine Premiere herausbringen, mit der sie dann auf Tour gehen, bis sie das nächste Stück produzieren, spielen zumindest die größeren Kinder- und Jugendtheater in Deutschland überwiegend Repertoire. Sie bringen mehrere Produktionen in einer Saison heraus, spielen die Stücke abwechselnd und nicht en suite. »Wir müssen für verschiedene Altersgruppen produzieren. Da können wir natürlich nicht alles von A bis Z selbst machen, und ich bin sehr froh, auf ein Repertoire zurückgreifen zu können« (Grone-meyer 2019).

Kunst versus Pädagogik?

Theater für Kinder und Jugendliche muss sich immer – wie keine andere Sparte – der Diskussion stellen, ob die gezeigten Werke lediglich der Hinführung ans (Musik-)Theater dienen oder autarke Kunstwerke sind. Das liegt auch daran, dass es im Kindertheater aufgrund der Zielgruppe immer noch andere Aspekte zu beachten gilt als im Theater für Erwachsene. Im



Abb. 1.1 *Momo*. Foto: Christian POGO Zach

Kindertheater geht es nicht nur um das Wollen, sondern auch um das Können: Was kann das Publikum wahrnehmen und entschlüsseln? »Das ist eine andere Frage als: Was wollen die sehen? Das Publikum ruft erst mal nach dem, was es kennt. Wenn ich meine kleine Nachbarin frage, was wir in den Spielplan nehmen sollen, schlägt sie *Arielle* oder *Elsa* vor. Sie sagt nicht: Macht doch mal was von *Ad de Bont* oder ein neues Stück zu dem oder dem Thema« (Gronemeyer 2019). Das heißt nicht, dass Kindern das andere nicht gefällt, nur, dass sie es eben nicht kennen.

Um die Musik genießen zu können, braucht man eine gewisse Hörerfahrung – und Kinder haben noch nicht die Hörgeduld eines Erwachsenen. »Man kommt immer wieder an den Punkt, dass es mit Oper kaum möglich ist, die totale Euphorie bei den Kids auszulösen. Die Gesellschaft driftet ja gerade in eine ganz andere Richtung, wo alles ganz schnell gehen muss und man auf dem Handy überall nur kurz reinschaut« (Tacchini 2019). Die Konzentration, die nötig ist, um sich auf ein längeres Musiktheaterstück einzulassen, muss ebenso geübt werden wie die Fähigkeit, sich auf eine Sache einzulassen.

Kinder und Jugendliche sind (wie wir Erwachsenen) in ihrem Alltag ständigen Ablenkungen aus-

gesetzt, sie sind es gewohnt, nebenbei einen Blick aufs Handy zu werfen und mehrere Dinge auf einmal zu machen. Die Frage ist: Wie darauf reagieren? »Machen wir auch alles ganz schnell und kurz oder setzen wir die Kids dem aus und muten auch mal die Erfahrung von Langeweile in einer Opernaufführung zu? Ich denke, das Wichtigste ist, den Jugendlichen nicht mit der Haltung zu begegnen, ihr habt halt noch nicht gemerkt, dass Oper das Genialste auf der Welt ist. Wir sollten uns mit ihnen in einen ehrlichen und offenen Dialog begeben, ihnen zuhören und auch akzeptieren, wenn sie sagen, Oper sei nicht ihr Ding. Trotzdem sollten wir ihnen diese Welt öffnen oder ihnen Schlüssel an die Hand geben, sie zu entern« (Tacchini 2019).

Kunst und Spaß

Dieser Schlüssel könnte durchaus etwas im deutschen Theater häufig Verpönte sein: der Spaß! »Wir sollten nicht vergessen, dass genau dieser Spaß an der Performance genau das sein wird, was Kinder später zu begeisterten Operngängern machen wird. Und ist es nicht das, was wir letztlich wollen? Ihnen den Zauber vermitteln, der uns selber diesen wilden Raum der Bühne und der Imagination mit Namen ›Oper‹ so lie-

ben lässt, trotz seiner fortwährenden Unmöglichkeit?« (Eggert 2017, 41). Der Komponist Moritz Eggert findet es wunderbar, wie Kinder für den Moment leben, wie sie Freude, Spiel und Spaß lieben. Er will in Ihnen keine »Versuchskaninchen« für ästhetische Positionen sehen oder sie »für neue Klänge konditionieren«: »Kinder von heute wachsen in einer Welt auf, in der unzählige Menschen ständig versuchen, ihnen zu erklären, wie sie ihr Leben zu leben haben, was sie gut und was sie schlecht finden sollen. Sie brauchen gegen diese ständige Bevormundung [...] den Freiraum der Phantasie und der eigenen Individualität« (Eggert 2017, 39).

In seiner ersten Oper für Kinder *Dr. Popels fiese Falle* tauchen daher er selbst und die Librettistin als böse Figuren auf, die den Kindern vorschreiben wollen, wie die Oper zu klingen habe.

Im Laufe des Stückes wird diese Unterdrückung abgelöst durch Befreiung, Revolution und am Ende Anarchie: Das Publikum macht sein eigenes Geräuschorchester. Die Erwachsenen hatten Angst, die Kinder könnten sich beim wilden Musizieren mit Töpfen und Mülleimerdeckeln verletzen, die aber hatten eine Riesengaudi. »Beim Komponieren leitet mich die kindliche Freude am Exzess, an der Übertreibung, an schrill-

len Klängen, an Ungehorsam und an Exzentrik. Ich bin wie ein Kind: Ich will Spaß. Denn Spaß zu haben, heißt: dem Leben zugewandt sein, das Leben an sich feiern. Spaß und tiefgründige Inhalte – das ist keineswegs ein Widerspruch, auch wenn wir Deutschen das gerne vergessen. Und für diese Sehnsucht nach Spaß schäme ich mich nicht im Geringsten. Denn wenn es mir selber Spaß macht, steigt die Chance, dass es auch einem Publikum Spaß bereiten könnte« (Eggert 2017, 41). Denn ja: Kinder können den (musikalischen) Wert einer Darbietung erkennen, sie können Querverbindungen herstellen, sich an Wortwitzen und einer intellektuellen Herausforderung erfreuen. »Sie merken und reagieren prompt, wenn man ihnen etwas Halberziges vorsetzt« (Tzavara 2017, 50).

Bekante Titel

Doch lange bevor die Qualität eines Werkes überhaupt zum Thema wird, gibt es eine Anzahl ganz praktischer Aspekte, die das Musiktheater für Kinder beachten muss: die Besetzung, die Machbarkeit, die Altersstufe. Wo das große Opernhaus gerade alle seine Kapazitäten von Chor bis Orchester ausgeschöpft se-



Abb. 1.2 *Dr. Popels fiese Falle*. Foto: Barbara Aumüller

hen will, kann ein kleineres Kinder- und Jugendtheater sich nicht mehr als ein oder zwei Musiker*innen leisten. Auch sind es selten die Kinder, die die Theaterkarten kaufen, sondern Erwachsene: Eltern, Lehrer oder Erzieher wählen aus, welches Werk die Kinder sehen. Das Repertoire muss zweimal überzeugen. Erst die Erwachsenen, dann die Kinder, das eigentliche Publikum. Und die Entscheider sind häufig konservativer, weshalb viele Theater auf berühmte Vorlagen setzen: »Je bekannter der Titel, desto zugkräftiger ist er für Erwachsene. Den Kindern selbst wäre das vermutlich nicht ganz so wichtig« (Rinz 2019).

Märchen- und Kinderklassiker-Adaptionen stehen oft im Verdacht, das Gegenteil von künstlerischem Anspruch zu sein, reine Kassenfüller. Das muss natürlich nicht sein: Ein bekannter Titel sagt nichts über die Qualität oder eben Nicht-Qualität einer Aufführung aus. Die Jungen Opern Rhein-Ruhr setzen in ihren großen Auftragswerken auf »spannende Geschichten«, so Angela Merl, Leiterin der Theaterpädagogik am Theater Bonn. Das kann dann James Reynolds' *Geisterritter* nach Cornelia Funke sein, Marius Felix Langes *Die Schneekönigin* nach Hans Christian Andersen oder auch dessen *Vom Mädchen, das nicht schlafen wollte*.

Nicht nur bekannte Titel also, aber auch: »Ich finde es in diesem Bereich gut, große Titel zu haben. Es geht ja auch darum zu zeigen, dass Oper nicht immer elitär ist, und möglichst viele Menschen ins Opernhaus zu bekommen« (Merl 2019).

Was das kostet

Eine Musiktheaterproduktion ist wesentlich aufwendiger und teurer für ein Theater als ein Schauspiel, das finanzielle Risiko größer. Und das Dilemma, in das diese wirtschaftlichen Aspekte die Theater manövrieren, am allergrößten: Eine solche Produktion optimal für das Publikum auf den Spielplan zu setzen, bedeutet für das Theater eine finanzielle Belastungsprobe. Um dem Zielpublikum gerecht zu werden, müsste man sie vormittags für Schulen und Kindergärten spielen. Nur so kann gewährleistet werden, dass die Aufführung möglichst vielen zugänglich wird. »Wir können kulturelle Teilhabe nur ermöglichen, wenn wir eng mit den Schulen zusammenarbeiten. Da erwischen wir alle Kinder, nicht nur die, die mit ihren Eltern in die Familienvorstellung gehen« (Merl 2019). Ein ganzes Opernhaus gefüllt mit Schülerkarten aber bedeutet ein enormes wirtschaftliches Defizit. Das ist



Abb. 1.3 *Geisterritter*. Foto: Thilo Beu

ein kaum aufzuhebendes Problem, da braucht es engagierte Theatermacher, die sich auch politisch für die Junge Oper stark machen.

Ist man nicht Teil eines Mehrspartenhauses wie beispielsweise die Junge Oper Mannheim, müssen Musikerinnen und Musiker, Sängerinnen und Sänger als Gäste engagiert werden, was enorme zusätzliche Kosten verursacht. An der Münchner Schauburg inszenierte Thomas Hollaender 2017 *Peter und der Wolf* von Markus Reyhani. Eine kleine, feine Aufführung mit all dem Zauber des Theaters: Rollenwechsel, fantasievolle Kostüme wie Ausstattung und eine Musik, die mehr ist als bloße Untermalung, sondern selbst zum Handlungsträger wird. Mit dem Münchner Holzbläserquintett und einer externen Sängerin die teuerste Produktion des Theaters. »Wir könnten das ständig vor ausverkauftem Haus spielen, aber ich kann mir das wegen der hohen Gastkosten einfach nicht leisten« (Gronemeyer 2019).

Die Mittel, die der Jungen Oper zur Verfügung stehen, sind sehr viel begrenzter als die in der großen Oper. Die Kunst für Kinder wird noch immer ein wenig als Kunst zweiter Klasse angesehen. Dass dennoch Werke von großem künstlerischem Anspruch entstehen, ist dem Einsatz derer zu verdanken, die sich seit Jahren erfolgreich für eine Stärkung der Sparte einsetzen. Und die erreicht haben, dass Junge Oper nichts Exotisches mehr ist, sondern allmählich im Theateralltag ankommt.

Große und kleine Form

Die Junge Oper teilt sich im Grunde in zwei Sparten: die große und die kleine Form. Die Bedürfnisse beider, die Anforderungen an ein Werk und somit auch an ein Repertoire sind völlig konträr. Die kleineren Werke, die für viele Bühnen die einzige Möglichkeit darstellen, Musiktheater zu machen, sind für die großen Häuser völlig unbrauchbar: Die wollen – und müssen – ihr volles Orchester einsetzen können. »Mit einem halben Orchester kann man gleichzeitig keine andere Produktion machen, die Energien würden lahmgelegt« (Gronemeyer 2019). Sie können kleine Stücke nur dann machen, wenn sie dort Instrumente einsetzen können, die nur selten im Orchester gebraucht werden, wie beispielsweise die Harfe. Auch hieraus resultieren Vorgaben an eventuelle Auftragskompositionen in der Jungen Sparte.

In der kleinen Form hat ein Werk in den letzten Jahren besonders für Furore gesorgt, ist quasi zum Inbegriff des erfolgreichen kleinen Musiktheaterstücks

für Kinder geworden: Leonard Evers' *Gold!* Die Adaption des Grimmschen Märchens *Der Fischer und seine Frau* wurde 2012 am Theater Sonnevance im niederländischen Enschede uraufgeführt. Das Stück benötigt nur eine Sängerin und einen Musiker. »Das ist einfach zu besetzen und sehr fantasievoll umzusetzen« (Rinz 2019). An der Deutschen Oper Berlin zauberte die Regisseurin Annechien Koerselmann die verschiedenen Welten aus einem Bühnenbild voller Koffer, an der Jungen Oper Stuttgart versetzte Jörg Behr die Handlung in eine Strand-Landschaft aus Sand und Muscheln, während Michaela Dicu sich an der Jungen Oper Dortmund für ein Puppenspiel entschied. In der Spielzeit 2016/17 schaffte *Gold!* es (hinter *Tschick* nach Wolfgang Herrndorf) auf Platz zwei der Werke des Kinder- und Jugendtheaters mit den höchsten Inszenierungszahlen: 15 Theater hatten das Stück auf ihrem Spielplan (Werkstatistik 2016/17).

»Das Stück füllt einfach eine Lücke. Auch Markus Reyhanis *Die Geschichte vom kleinen Onkel* oder Anno Schreiers *Wunderland* sind Werke, die wunderbar nachgespielt werden können« (Merl 2019). Sie alle haben eines gemeinsam: Sie sind kleine Musiktheaterstücke, die auf bekannten Stoffen wie Märchen oder Kinderbüchern basieren und so durchaus das Zeug haben, einmal zu modernen Klassikern zu werden. Eine solche intime Produktion bietet den Zuschauern die Möglichkeit, ganz nah an den Darstellern zu sein, zu sehen, wie Musik und Handlung ineinander greifen und sich ergänzen.

Eine große Oper mit Orchester, Chor und viel Ausstattung dagegen kann überwältigend wirken. Gronemeyer sieht das ein wenig kritisch: »Bei einer solchen Großveranstaltung kann es passieren, dass die Kinder von der Musik kaum etwas mitbekommen. Mit vielen Kindern im Publikum ist es so aufregend, dass alle schreien, da sind andere Dinge wie die Effekte und Bühnentechnik viel wichtiger als die Musik« (Gronemeyer 2019). Das ist wohl wahr. Wenn die Musik im Spektakel untergeht, stellt sich tatsächlich die Frage nach ihrem Zweck. »Das Verhältnis von Text/Handlung und Musik, die Frage danach, wie eine Erzählhandlung mit Musik verknüpft werden kann, ist eine große Herausforderung im Musiktheater, wenn man sich an konkrete Stoffe heranwagt. Denn wenn [...] Dialoge größtenteils in Musik gesetzt, also statt gesprochen einfach gesungen werden, regt sich beim Zuhörer ganz leise die Frage, warum diese Geschichte eigentlich einer ›Veroperung‹ bedurft« (Karr 2017, 48).

Und doch haben beide Formen ihre Berechtigung. Idealerweise können die Kinder beide Erfahrungen



Abb. 1.4 Gold. Foto: Christian POGO Zach

machen und aus diesen Erlebnissen ihren eigenen Theatergeschmack entwickeln. Es gibt nicht nur eine richtige Richtung im Kinder-Musiktheater. Es ist schön und gut, wenn das große Theater neben einer kleinen Produktion steht. Wenn Kinder an einem Tag ein bombastisches Spektakel sehen können und sich am nächsten auf engstem Raum mit den Musikern wiederfinden. Die Vielfalt ist es, auf die es ankommt. Ein weiteres Argument für die großen Produktionen: Diese können deutlich mehr Kinder sehen als die kleinen, sie sind es also auch, die über die Schulen und Kindergärten viele erreichen und dem Ideal eines demokratischen Theaters für alle wohl am nächsten kommen. »Mein Motto ist: Türen auf, alle sollen reinkommen. Und wenn man erstmal drinnen war, kommt man vielleicht wieder, weil man gemerkt hat, dass die Schwelle gar nicht so groß ist« (Merl 2019).

Repertoire: ausbaufähig

Ein Repertoire an guten Stücken aus beiden Bereichen macht allein aus wirtschaftlichen Aspekten Sinn. Es gibt sowohl einen Bedarf an Stücken, die

den Weihnachtsbetrieb mit all seinen Anforderungen abdecken, als auch einen an kleineren flexiblen Werken.

Das verfügbare Repertoire wächst, ist aber noch ausbaufähig. »Die Auswahl hängt davon ab, was man will. Je konkreter man weiß, was man will, desto schwieriger wird es« (Rinz 2019). Im Musiktheater gibt es schließlich noch mehr Faktoren zu beachten als im Schauspiel: Instrumentierung, Besetzung, Altersgruppe, Spielstätte und Wünsche der Regie – die Suche nach dem richtigen Werk ist immer das Zusammenspiel von vielen Faktoren, von denen jeder einzelne zum Ausschlusskriterium werden kann. Wie groß der Bedarf ist, vor allem an Werken, die mit einer kleineren Besetzung auskommen, lässt sich daran ablesen, dass fast alle Stücke, die Gronemeyer an der Jungen Oper Mannheim herausbrachte, nachgespielt wurden.

Sophie Kassies' *Schaf* ist keine Auftragskomposition im herkömmlichen Sinne. Die 2005 in den Niederlanden uraufgeführte Kinderoper verwendet Musik von Henry Purcell, Georg Friedrich Händel und Claudio Monteverdi. Die Geschichte eines Schafs, das nicht mehr nur ein Schaf, sondern ein Freund sein

will, hatte 2006 seine deutschsprachige Erstaufführung in Mannheim.

Seitdem wurde es fast 20 Mal nachinszeniert, unter anderem in Österreich, der Schweiz, Frankreich und Luxemburg. Gerard Beljons *Hans und Gretchen* nach den Brüdern Grimm, 2001 uraufgeführt und 2005 in Mannheim auf Deutsch erstaufgeführt, wurde seitdem in Oldenburg, Luzern und Gelsenkirchen gespielt. Diese Beispiele zeigen, wie stark das niederländische Kindertheater nicht nur im Bereich Schauspiel, sondern auch im Bereich des Musiktheaters als Impulsgeber für den deutschsprachigen Bereich fungiert.

Im Bereich dieser zeitlosen Geschichten ist es durchaus möglich, dass sich ein Kanon an Werken herausbildet, die für eine gewisse Zeit oft nachgespielt werden, schließlich ist der Bedarf an kleineren Musiktheaterwerken für Kinder noch immer größer als das Angebot. Daneben wird und muss es aber immer die Stücke geben, die direkt auf die Lebensrealität der Kinder und Jugendlichen eingehen. »Wir müssen ja am Puls der Zeit sein« (Merl 2019). Und so wird es in dieser schnelllebigen Sparte auch kaum ein Repertoire geben, das den Anspruch hat, die nächsten hundert Jahre zu bestehen – weil das im Grunde das Ende eines lebendigen, aktuellen und zeitkritischen Theaters wäre: »Ein wirklich konstantes Repertoire gibt es im Kindertheater ohnehin nicht. Auch Stücke vom GRIPS-Theatergründer Volker Ludwig, die im Schauspiel mal sehr viel gespielt wurden, werden heute kaum noch inszeniert. Weil sich diese Texte so sehr auf die Realität und den Diskurs der Entstehungszeit beziehen, dass sie einfach nicht mehr aktuell sind« (Gronemeyer 2019).

Vielfalt und Qualitätsbewusstsein

Was zeichnet gutes Musiktheater für Kinder also ab – abgesehen von der Machbarkeit? »Für mich ist das immer ein gelungenes Zusammenspiel von ansprechender Komposition, einer relevanten Geschichte und der Erzählweise auf der Bühne. Mir ist wichtig, dass Profis am Werk sind und wir das junge Publikum mit künstlerischer Qualität ans Musiktheater heranzuführen. Dass man mit dem gleichen Maß misst wie in der Oper für Erwachsene« (Merl 2019). Dann funktionieren auch neue musikalisch-theatrale Erzählformen wie die Ensembleproduktion *Tanz Trommel* ganz wunderbar, eine Mischform aus Musik- und Tanztheater, für die Gronemeyer 2014 mit dem Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet wurde. Erzählt wird hier keine Geschichte, die beiden Darsteller zeigen

vielmehr die Dynamik einer Beziehung, treten in einen Dialog aus Klang und Bewegung.

Die Vielfalt an Werken, die machbar sind und beim Publikum ankommen, ist also groß. Da steht die Mini-Produktion mit einem Musiker neben dem großen Orchesterwerk; die Bearbeitung eines Klassikers der Kinderliteratur neben einer Performance ohne stringente Handlung; die durchkomponierte Musik neben dem Geräuschtheater. Auch die Grenze zwischen einer musikalischen Schauspielproduktion und einer Oper für Kinder oder aber einer Tanzperformance und einem Musiktheaterstück ist nicht immer eindeutig zu ziehen. »Es geht ja immer um eine starke Geschichte, mal gesungen, mal gesprochen. Aber manchmal wird eben auch geraunt, geflüstert und gerappt. Ich spreche gerne von Hörtheater. Für mich definiert sich eine Oper dadurch, dass die Musik, der Klang zu einer eigenen Sprache wird, nicht unterstützendes Beiwerk sondern Teil der Erzählung, der Geschichte ist und der Klang selber auf der Bühne zur Aktion wird« (Merl 2019).

Der qualitative Anspruch muss der gleiche sein wie im Erwachsenentheater, gleichzeitig muss aber auf die



Abb. 1.5 *Schaf*. Foto: Karola Prutek

Rezeptionsfähigkeit der Kinder Rücksicht genommen werden. Kinder müssen erst lernen, mit den Gepflogenheiten eines Theaterbesuchs und der Länge einer Aufführung umzugehen. Sie haben einen natürlichen Bewegungsdrang und noch nicht gelernt, zwischendurch auch mal abzuschalten, wenn es lang wird (wie das mancher Erwachsene gerne praktiziert).

Komponieren als Auftrag

Kinder verstehen auch musikalisch vieles intuitiv, sie können auf Hörerfahrungen aus dem Alltag zurückgreifen und Motive wiedererkennen. Schwieriger ist es, wenn sich eine Komposition mit anderer, bestehender Musik auseinandersetzt: »*Neumond* von Lucia Ronchetti beispielsweise ist eine wunderbare Musik, die mit der *Zauberflöte* spielt, aber auf eine so komplexe Art, dass nur wirkliche Mozart-Kenner daraus einen Genuss ziehen können. Ein Kind oder Jugendlicher, der zum ersten Mal eine Oper hört, nimmt diese selbstreferenzielle Ebene gar nicht wahr« (Gronemeyer 2019).

Um ein Am-Publikum-vorbei-Komponieren zu vermeiden, können andere Produktionsformen als in der Erwachsenen-Oper hilfreich sein. Wenn Regie, Libretto und Komposition parallel entwickelt werden und bereits während ihrer Entstehung durch ein Publikum überprüft werden, trägt das auch dazu bei, unnötige Einschränkungen in der Musik zu vermeiden. »Komponisten haben oft Angst, dass sie für Kinder nur sehr schlichte Musik nach dem Alle-meine-Entlein-Schema komponieren können« (Gronemeyer 2019). Ein Irrtum. So war Mauricio Kagels *Der mündliche Verrat* eine der erfolgreichsten Produktionen für Jugendliche an der Jungen Oper Mannheim. »Die Schüler waren beeindruckt von der Kraft dieser Musik mit großem Schlagwerk und starken Effekten. Das war für viele ein überwältigendes Klangerlebnis. Kagel hatte freilich nicht bewusst für Jugendliche komponiert, aber für sie war seine Musik überraschend zugänglich« (Gronemeyer 2019).

Auch der Komponist James Reynolds ist der Meinung, dass man Kindern und Jugendlichen ruhig mehr musikalische Kompetenz zutrauen darf. Polytonalität, Atonalität – all das kennen sie längst aus dem Kino. Wenn sie diese »komischen Klänge« im Zusammenhang mit einem Bühnengeschehen hören, erleichtert das den Zugang zur reinen Musik in einem Konzert. »Kinder sind manchmal viel offener als die Erwachsenen, sie sind an neuen Klängen und neuen Spieltechniken interessiert. Sie hören mit den Augen. Sie gucken

auf die Flüstertüte: ›Macht das einen schönen Klang?‹ Oder macht der Geiger etwas Ungewöhnliches oder die Trompete? Wir dürfen niemals unterschätzen, was unser Publikum versteht« (Reynolds 2017, 55).

Wenn die Geschichte, die erzählt wird, das Publikum anspricht, haben Kinder kein Problem mit hochkomplexen Partituren. So lange sie sich für das Bühnengeschehen interessieren, ist ihre Aufnahmekapazität grenzenlos.

Stückentwicklungen

Viele Werke entstehen nicht am Schreibtisch, sondern als Stückentwicklung im Kollektiv. Die Produktion *Sophie und das geheimnisvolle Flüstern dieser Welt* am Theater Bonn wurde beispielsweise mit einer Schauspielerinnen und dem Posaunisten Matthias Muche erarbeitet, der auch die Musik komponierte. Gespielt wurde das Ganze in einem mobilen Theatercontainer, den das Theater in die Schulen transportieren kann – ein professioneller Theaterraum für unterwegs. Gegründet wurde diese mobile Spielstätte von Angela Merl, »um Teilhabe zu ermöglichen. Wir müssen auch die Kinder erreichen, die sonst nie eine Oper betreten würden. Das läuft nicht von selbst« (Merl 2019). Stücke wie dieses aber sind, so wunderbar sie funktionieren, kaum nachspielbar, weil hier alles ineinander greift und der Komponist selbst als Musiker mitspielt.

Andere Stücke, die ebenfalls als Stückentwicklung entstanden sind, haben sich dagegen durchaus als repertoiretauglich erwiesen wie Kassies' *Das Kind der Seehundfrau*, das auf einem alten Inuit-Märchen basiert. Das niederländische Werk, 2006 am Jeugdtheater Sonnevank uraufgeführt, wurde vielfach in Deutschland und Österreich nachgespielt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. »Die Autorin Sophie Kassies hat das Märchen bearbeitet und daraus eine gut komponierte, musikalische Theatererzählung mit viel Raum für Spiel, Kommentar und schönen Liedtexten geschaffen: Über Liebe und Loslassen« (Stückepool 2006, Kaas & Kappes).

Eine Auftragskomposition oder Stückentwicklung ist aufwendig. Da macht es nicht nur Sinn, wenn diese Werke anschließend anderen zur Verfügung gestellt werden, es ist im Grunde eine wirtschaftliche Notwendigkeit. Kein Theater kann so viele Uraufführungen generieren, wie es freie Positionen auf dem Spielplan hat. Im Interesse des Komponisten oder der Komponistin ist es allemal, wenn ihr Werk nicht nach einer Inszenierung wieder in der Versenkung verschwindet.

Von der Uraufführung ins Verlagsprogramm

Doch so leicht ist das gar nicht. Viele der Werke entstehen eben nicht als autarkes Werk, sondern in Hinblick auf eine spezielle Produktion, einen bestimmten Cast, einen konkreten Raum. Während der Proben entwickelt, gibt es häufig keine gültige Niederschrift der Musik. »Solche Stückentwicklungen sind fast immer auf die jeweilige Gruppe bezogen, oft gibt es gar keine Spielpartitur, die von einem Theater oder einer anderen Gruppe übernommen oder gar neu inszeniert werden könnte« (Karr 2017, 48).

Gronemeyer, die an der Jungen Oper Mannheim viele Stücke aus dem Ausland nachspielte, hatte oft damit zu kämpfen, dass es kein ordentliches Notenmaterial gab – und obendrein alle Texte übersetzt werden mussten. Ein schwieriges Unterfangen, auf das die Oper für Erwachsene aus gutem Grund dank Übertitelung verzichtet – was in der Jungen Sparte natürlich keine Option ist. »Die Übersetzung eines Musiktheaterlibrettos ist enorm aufwändig. Das Schwierige ist, dass Betonungen bei einer Übersetzung verrutschen und nicht mehr mit der Musik übereinstimmen, dass veränderte Vokale bei sehr hohen Tönen problematisch sein können und man zur Gewährleistung der Textverständlichkeit dann sehr frei nachdichten muss, damit es auch musikalisch passt...« (Gronemeyer 2019). Es geht also nicht nur um eine literarisch angemessene Übersetzung, der neue Text muss exakt auf die Musik angepasst sein. Nicht selten musste während der Proben noch nachgebessert werden, erinnert sich Gronemeyer, wenn die Sänger und Sängerinnen die Schwachstellen einer Schreibtisch-Übersetzung aufdeckten.

Dass viele der von Gronemeyer importierten Stücke heute über Verlage verfügbar sind, ist ihrem Engagement für reproduzierbare Vorlagen zu verdanken. Oft genug ist das nicht der Fall. Dann gibt es entweder kein verfügbares Notenmaterial oder es gehen Fassungen an den Verlag, die nicht optimal sind. »Ein Problem ist, dass kaum ins Finish eines Werks investiert wird. Man gibt einen Kompositionsauftrag, aber nach der Uraufführung wird die Oper nicht nochmal überarbeitet, weil das niemand bezahlen würde. Es wäre aber ein großer Gewinn, wenn die Erfahrungen, die bei der Feuerprobe eines Stücks auf der Bühne gemacht werden, in die verlegte Fassung einfließen könnten. Wenn man wirklich zu einem guten Repertoire kommen will, muss man hier nochmal investieren. Im Idealfall würden die Verlage die Autor*innen dafür bezahlen und erfahre-

ne Lektoren würden Mitverantwortung übernehmen« (Tacchini 2019).

Wieder einmal ist an dieser Stelle die Finanzierung das Problem: Ein Theaterverlag arbeitet immer auf Risiko. Geld in Form von Tantiemen fließt erst, wenn ein Werk nachgespielt wird. Da im Voraus neben der Lektoratsarbeit Geld in die musikalische Überarbeitung eines Werkes zu investieren, ist vielen, vor allem kleinen Verlagen, finanziell schlicht nicht möglich. Nicht selten sind die Fassungen, die in den Verlagen ankommen, ohnehin kryptische Mitschriften einer Inszenierung. Diese in eine allgemein verständliche – und somit nachspielbare – Form zu bringen, ist die erste Aufgabe des Lektorats. Bei fremdsprachigen Stücken arbeiten die Verlage nicht selten schon vor der deutschsprachigen Erstaufführung mit den Theatern zusammen, lassen die Übersetzung anfertigen und geben Anregungen für mögliche Bearbeitungen.

Vom Verlag zum Theater

Anschließend ist es die Aufgabe der Verlage, das Werk unabhängig von der Produktion bekannt und für die Theater verfügbar zu machen. »Wenn man ein Stück nicht in einem Verlag unterbringt, ist es sehr schwierig. Die Verlage haben in Deutschland eine unglaublich wichtige Funktion« (Gronemeyer 2019). Gerade im Musiktheater geht die Vermarktung eines Werkes oft über den deutschsprachigen Raum hinaus. So wurde Evers *Gold!*, verlegt beim Verlag Boosey & Hawkes, am 30. März 2019 erstmals in Schweden aufgeführt, eine englische Fassung liegt ebenfalls vor.

Auf der Suche nach einem bestimmten Werk kann die Internetseite <http://www.theatertexte.de> helfen, auf der alle im Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage organisierten Theaterverlage ihr Programm präsentieren. Die Katalogfunktion erlaubt Suchen nach Personen, Titel wie Originaltitel, Genre, aber auch Angaben zur Besetzung. So kann man beispielsweise nach einem Musiktheater für Kinder mit maximal drei Darsteller*innen suchen. Ansichtsexemplare können anschließend online beim Verlag angefordert werden. Auch wenn nicht alle relevanten Verlage hier Mitglied sind, vereinfacht diese verlagsübergreifende Suchfunktion die Recherche doch erheblich. Die oben genannte Beispielsuche ergibt immerhin 41 Treffer – vom Kindermusical bis zur Jungen Oper, von Gordon Kampes *Kannst du pfeifen, Johanna?* über Gerard Beljons *Hans und Gretchen* bis zu Thomas Zaufkes *Vom Anfang der Welt*. Eine Suche ohne Beschränkung der Besetzung ergibt 446 Treffer im Musiktheater für Kin-

der. Hier sind dann auch die großen Musicals wie Leonard Bernsteins *Peter Pan* oder Konstantin Weckers *Der kleine Lord* dabei.

Bei einigen Werken wie zum Beispiel Kassies' *Das Kind der Seehundfrau* ist die Musik nicht an das Libretto gebunden. Das bedeutet, dass über den Verlag nur die Rechte am Text erworben werden, anschließend hat das produzierende Theater mehrere Möglichkeiten. Entweder es greift auf eine der bereits bestehenden Vertonungen zurück – im Falle der *Seehundfrau* existieren bereits sieben Kompositionen – oder aber es vertont das Stück selbst. Das gibt den Theatern eine größere Freiheit, bedeutet natürlich aber auch einen größeren Aufwand – den viele nicht scheuen, wie die Erfolgsgeschichte dieses Stückes zeigt.

Vernetzung

Eine Internetseite wie <http://www.operabase.com> bietet Interessierten die einmalige Möglichkeit, weltweit nach Aufführungen eines bestimmten Werkes zu suchen. Leider beschränkt sie sich auf den Erwachsenenbereich. Eine entsprechende Recherchemöglichkeit für Aufführungen im Kinder- und Jugendtheater besteht bislang nicht, zukünftige Premieren im deutschsprachigen Raum aber kann man sich auf der Homepage der Theaterzeitschrift *Die Deutsche Bühne* anzeigen lassen: <http://www.die-deutsche-buehne.de>.

Nicht zu unterschätzen für den Erfolg eines Werkes aber sind die Mund-zu-Mund-Propaganda und die vielfältigen Kontakte zwischen den Theatermachern. Da spricht sich schnell herum, wenn irgendwo ein neues gutes Werk uraufgeführt wurde; man schaut, was die anderen so machen. Im November 2016 veranstaltete das Nationaltheater Mannheim ein europäisches Musiktheaterfestival für Junges Publikum: Happy New Ears, benannt nach einem Neujahrswunsch des amerikanischen Komponisten John Cage an seine Freunde: Frohe Neue Ohren! Frohes neues Hören! Was herauskam, war eine musikalische Reise durch Europa.

Herausragende Produktionen des europäischen Musiktheaters für Kinder zeigten die Vielfalt der zeitgenössischen Szene, in einem parallel veranstalteten Kongress wurde der Frage nachgegangen, wie eine Vernetzung weiter vorangetrieben werden kann. Das Fachpublikum kann neue Werke entdecken, die Theater können ihre Arbeiten einem internationalen Publikum zeigen. »Festivals sind eine tolle Plattform, sie ermöglichen es den Theatern, ihre experimentellen Produktionen länger zu halten und auch außerhalb

des Repertoires zu zeigen. Und sie bestärken einen darin, neue Wege zu gehen« (Merl 2019). Das Theater Bonn war mit Reyhanis *Die Geschichte vom kleinen Onkel* eingeladen, ursprünglich eine Auftragskomposition für die Junge Oper Mannheim. Diese zeigte unter anderem die deutschsprachige Erstaufführung des niederländischen Stücks *Romeo und Zeliha* von Fons Merkies, das 2018 von der Jungen Oper Dortmund nachgespielt wurde.

Auch die AG Musiktheater der ASSITEJ, der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche, zu der Theater wie Verlage eingeladen sind und die sich einmal im Jahr trifft, ist eine hervorragende Möglichkeit der Vernetzung. Dass *Gold!* beispielsweise so erfolgreich geworden ist, liegt möglicherweise unter anderem daran, dass es bei einem dieser Treffen in Oldenburg vorgestellt wurde, noch bevor die deutschsprachige Erstaufführung stattfand.

Aber auch jenseits solcher Veranstaltungen stehen die Theatermacher in enger Verbindung untereinander. Das Münchner Gärtnerplatztheater pflegt enge Kontakte zu anderen Musiktheatern in Deutschland, Österreich und der Schweiz: »Wir stehen im ständigen Austausch mit anderen Bühnen, sichten das dortige Programm und holen uns Inspirationen und Empfehlungen, besonders bei unseren engeren Partnertheatern, mit denen wir schon öfter kooperiert haben wie etwa der Volksoper Wien, der Deutschen Oper am Rhein, dem Theater St. Gallen, der Oper Köln oder der Oper Graz« (Rinz 2019). Die Junge Oper Mannheim entwickelte Reyhanis *Peter und der Wolf* als Koproduktion mit der Oper Freiburg und dem Theater Münster: Gemeinsam finanzierten sie den Kompositionsauftrag, dann machte jedes Theater seine eigene Inszenierung. Eine Vernetzung, die sehr gut funktioniert, so Gronemeyer.

Eine dauerhafte und sehr produktive Kooperation ist das seit 2014 existierende Projekt Junge Opern Rhein-Ruhr, ein Zusammenschluss der Deutschen Oper am Rhein mit dem Theater Dortmund und dem Theater Bonn, entstanden aus der Überzeugung, dass das Musiktheater für Kinder neue Werke und Uraufführungen auf der großen Bühne braucht. »Der Vorteil des Verbunds ist, dass man sich teure Auftragskompositionen und die Regie teilt. Reihum wählt eines der Häuser den Stoff eigenständig aus. Die Produktion wird dann je ein Jahr an den beteiligten Häusern gezeigt, mit jeweils eigenen Darstellern. Das ist eine tolle Kooperation, die die Intendanten eingegangen sind, so können neue Werke auf den Weg gebracht werden« (Merl 2019).

Die so entstandenen Stücke sind definitiv nachspielbar, werden immerhin gleich zu Beginn in drei Häusern erprobt. Natürlich ist es auch ein Anliegen der beteiligten Theater, die Werke wie Reynolds' *Geisterritter* über einen Verlag anderen Häusern zur Verfügung zu stellen. Für Merl könnte die Vernetzung ruhig noch ausgebaut werden: »Ich hätte große Lust, mehr Auftragskompositionen rauszugeben, aber das ist ohne finanzielle Förderung kaum möglich. Deshalb könnte man die Kooperationsidee aufgreifen und vertiefen, das finde ich klug und großartig, um Neues möglich zu machen« (Merl 2019).

Mehr Aufmerksamkeit

Erfreulich ist, dass Kinder zunehmend als eigenständiges Publikum wahrgenommen werden, das mit qualitativ hochwertigen Produktionen versorgt wird, dass sie nicht mehr reduziert werden auf ein potenzielles Publikum von morgen, sondern zunehmend als Publikum von heute wahrgenommen werden.

Doch auch wenn die junge Sparte an Ansehen gewinnt, denken immer noch viele Komponisten, es würde ihrer Karriere schaden, für Kinder und Jugendliche zu komponieren. Die Gefahr, in eine Schublade gesteckt zu werden, ist tatsächlich groß. Es gibt wenige, die in beiden Bereichen aktiv sind. Und natürlich ist eine Spezialisierung auch nicht verkehrt: Wer für Kinder komponieren kann, soll das bitte tun. Es sollte ihm nur nicht im Wege stehen, wenn er auch für ein erwachsenes Publikum arbeiten will. »Gordon Kampe ist einer der wenigen Komponisten, die sowohl für Erwachsene als auch für Kinder komponieren. Aber er klagt auch darüber, dass er deshalb von bestimmten Kreisen in eine Schublade gesteckt wird, die ihn plötzlich auf sein Schaffen für Kinder reduziert« (Grone-meyer 2019).

Dem Theater für junge Menschen haftet beständig der Ruf eines inhalts- und anspruchlosen Märchentheaters an. Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn Familien in der Vorweihnachtszeit in die Theater drängen – schade ist nur, wenn sie glauben, diese adventlichen Hexenbeschwörungen seien »das Kindertheater«. »Es gibt im Vergleich zu den letzten Jahrzehnten zwar immer mehr und vielfältigere Produktionen an den Theatern, doch das Ansehen der darin steckenden Leistungen vor und hinter der Bühne müsste noch ein deutlich größeres werden. Vielfach herrscht noch die Meinung vor, dass es ja »nur« Kindertheater wäre. Daran muss sich etwas in den Köpfen ändern, wobei nur eine viel stärkere öffentliche Beach-

tung durch Presse und Rundfunk, durch Wissenschaft und durch stärkere Einbeziehung in die Verleihung von Theaterpreisen helfen kann, damit es für Künstler eben genauso attraktiv wird, sich mit Stücken für Kinder Lorbeeren zu verdienen wie mit dem Erwachsenenprogramm« (Rinz 2019).

Die Junge Sparte ist häufig nicht im Fokus des Interesses, sie krankt an einer mangelnden Aufmerksamkeit. Eine vehemente Förderung des Ansehens würde als Anreiz für Theatermacher wie für Komponistinnen und Komponisten dienen, sich in diesem Bereich zu engagieren, weil sie erkennen, dass die Qualität eines Kunstwerkes nicht davon abhängt, *für wen*, sondern *von wem* es gemacht wird. Markus Müller, 2006 bis 2014 Intendant des Oldenburgischen Staatstheaters und nun Intendant des Mainzer Staatstheaters, sieht die Theaterleiter in der Pflicht, strukturell für mehr Anerkennung zu sorgen: »Die Theaterleitung muss das Kindermusiktheater als eigene Kunstform etablieren, indem sie entsprechende Rahmenbedingungen schafft und Autoren dafür begeistert, Stücke zu schreiben. Es gilt, heutige Stoffe in Spielstätten mit angemessenen Kapazitäten in direktem Kontakt zwischen Darstellern und jungen Zuschauern zu erarbeiten und zu präsentieren. Erst dann kann Musiktheater und damit Musik zurückwirken auf den Alltag und aufhorchen lassen« (Müller 2010, 27).

Ausblick

Musiktheater für ein junges Publikum ist eine junge Sparte, die diversen – finanziellen und personellen – Zwängen unterworfen ist, die aber auch ein großes Potenzial und Freiheiten besitzt. Die Werke, die sie hervorbringt, sind sehr unterschiedlich. Und gerade darin liegt der Reiz: dass diese Sparte sich nicht auf vermeintlichen Gewissheiten ausruht, sondern immer aufs Neue nach Stoffen und Werken sucht, die ihr Publikum verzaubern können. Das eine Erfolgsrezept gibt es nicht gibt. Schließlich gibt es auch nicht *ein*, sondern sehr viele Kindermusiktheater: Es kann lustig sein oder traurig, albern oder politisch, abstrakt oder konkret. Es kann mit der Sprache spielen oder den Blick für gesellschaftliche Realitäten schärfen. Die Musik kann die Handlung begleiten oder selbst zum Hauptakteur werden.

Das Repertoire nachspielbarer Werke wächst und wird qualitativ besser. Dennoch: Die Wahrscheinlichkeit, dass sich ein über Jahrzehnte (oder gar Jahrhunderte) gültiges Repertoire an Werken herausbildet, ist eher gering. Die Gesellschaft verändert sich und mit

ihr die Geschichten, die das Theater für ein junges Publikum erzählt. Natürlich wird es immer einen Pool an zeitlosen Klassikern geben, die über einen bestimmten Zeitraum gespielt werden. Aber dass die Musik losgelöst von der Zeitgebundenheit des Librettos bestehen kann, ist in diesem Bereich sehr unwahrscheinlich. Die Gefahr einer Erstarrung im Wieder- und Wiederspielen der immer gleichen Stücke besteht hier wohl nicht.

Und das ist gut so. »Theater ist in der Aufführungspraxis ein besonders lebendiges Kunstwerk, das im Moment immer wieder neu entsteht und die Inszenierung immer weiter entwickelt. Und über die Jahrtausende war auch das Bearbeiten älterer Werke immer ein wichtiger Teil der künstlerischen Praxis. Da wird etwas überarbeitet und weiterentwickelt und der neue Autor schreibt seinen Namen drauf. Ein unveränderlicher und überzeitlicher Werkbegriff widerspricht dieser uralten Praxis und jeder menschlichen Erfahrung. Das Lebendige der Kunst, die ständige Innovation vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Welt und wandelnden Kultur muss möglich bleiben« (Grone-meyer 2019).

Eine Möglichkeit, Werke über die Zeit zu retten, könnte ein offenerer Werkbegriff sein. Der Komponist Gerhard Stäbler, dessen Stück *Simon* 2015 für die Norske Opera in Oslo entstand, versteht seine Komposition eher als Material, mit dem die Theater arbeiten können. Er lässt den Darstellern und Darstellerinnen Freiräume für Improvisationen – und dem Werk die Möglichkeit, sich an veränderte Gegebenheiten anzupassen. Auch Reynolds ist offen für Anregungen: »Meine Partitur ist nicht in Stein gemeißelt. Ich bin offen für bessere Ideen als die, die ich vielleicht selbst hatte. [...] Eine bessere Idee ist eine bessere Idee, egal, wer sie hat!« (Reynolds 2017, 56).

Außer Frage steht wohl, dass das Theater ein Medium ist, das Kindern auch in Zeiten digitaler Unterhaltungsmöglichkeiten etwas zu bieten hat: »Das So-Tun-als-ob, das Sich-Verlieren in einer szenischen Verabredung entspricht dem kindlichen Verlangen nach Spiel« (Solfaghari 2017, 52). Mithilfe dieser Lebendigkeit kann das Junge Musiktheater mehr, als der traditionellen Oper von morgen Besucher heranzuziehen. Sie kann den Kindern und Jugendlichen eine ureigene Erfahrung bieten, eine neue Sicht auf die Welt zeigen. Sie kann Grenzen überwinden zwischen Bühne und Publikum, zwischen Alltag und Kunst. Sie kann ihre Besucher hinschauen lehren und hinhören. Sie kann Spaß machen und auch ernst sein. Sie kann ganz einfach gutes Theater sein mit allem, was dazuge-

hört. Dazu bedarf es guter Stücke. Aber auch neugieriger Erwachsener, die nicht aufhören, immer wieder aufs Neue zu suchen: nach guten Stücken, jungen Komponist*innen und Wegen, sie einem möglichst großen Publikum zu präsentieren. Dann zeigt sich auch, dass Oper für Kinder kein Irrtum ist. Sondern volle Absicht!

Quellen

Das Kind der Seehundfrau

Musiktheaterstück von Sophie Kassies ab 8 Jahren
Inszenierung: Flora Verbrugge
Uraufführung: 26.2.2006 Jugendtheater Sonnevand
Enschede

Der 35. Mai

Kinderoper von Violeta Dinescu für Kinder ab 8 Jahren
Libretto: Florian Zwipf und Ulrike Wendt nach Erich Kästner
Uraufführung: 1986 Nationaltheater Mannheim

Der Freischütz

Oper von Carl Maria von Weber
Libretto: Johann Friedrich Kind
Uraufführung: 18.6.1821 Schauspielhaus Berlin

Der kleine Lord

Musiktheater für Kinder von Konstantin Wecker
Libretto: Christian Berg und Melanie Herzog nach Frances Hodgson Burnett
Inszenierung: Christian Berg
Uraufführung: 4.12.2007 Deutsches Theater München

Der mündliche Verrat (La trahison orale)

Musiktheater von Mauricio Kagel
Uraufführung: 1983 Paris

Die Geschichte vom kleinen Onkel

Musiktheater von Markus Reyhani für Kinder ab 5 Jahren
Libretto: Thomas von Brömssen nach Barbro Lindgren
Inszenierung: Thomas Hollaender
Uraufführung: 12.1.2008 Nationaltheater Mannheim (Junge Oper)

Die Schneekönigin

Familienoper von Marius Felix Lange für alle ab 6 Jahren
Libretto: Marius Felix Lange nach Hans Christian Andersen
Inszenierung: Johannes Schmid
Uraufführung: 23.4.2016 Deutsche Oper am Rhein im Theater Duisburg

Die Zauberflöte

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto: Emanuel Schikaneder
Uraufführung: 30.9.1791 Theater auf der Wieden, Wien

Dr. Popels fiese Falle

Kinderoper von Moritz Eggert ab 10 Jahren
Libretto: Andrea Heuser
Inszenierung: Aurelia Eggers
Uraufführung: 14.6.2002 Oper Frankfurt am Main

Geisterritter (Ghost Knight)

Musiktheater von James Reynolds
Libretto: Christoph Klimke nach Cornelia Funke

- Inszenierung: Erik Petersen
Uraufführung: 3.12.2017 Theater Bonn
- Gold! (Goud!)*
Musiktheater von Leonard Evers ab 5 Jahren
Libretto: Flora Verbrugge nach den Brüdern Grimm
Inszenierung: Annechien Koerselman
Uraufführung: 30.9.2012 Jeugtheater Sonnevanc
Enschede
- Hänsel und Gretel*
Oper von Engelbert Humperdinck
Libretto: Adelheid Wette nach den Brüdern Grimm
Uraufführung: 23.12.1893 Weimarer Hoftheater
- Hans & Gretchen (Hans en Grietje)*
Musiktheater von Gerard Beljon für Kinder ab 6 Jahren
Libretto: Sophie Kassies und Jean Debeve nach den Brüdern Grimm
Inszenierung: Flora Verbrugge
Uraufführung: 17.11.2001 Jeugtheater Sonnevanc
Enschede
- Kannst du pfeifen, Johanna?*
Musiktheater von Gordon Kampe für Kinder ab 5 Jahren
(Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin und des Saarländischen Staatstheaters Saarbrücken)
Libretto: Dorothea Hartmann nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Ulf Stark
Inszenierung: Annechien Koerselman
Uraufführung: 30.11.2013 Deutsche Oper Berlin (Tischlerei)
- Momo*
Musiktheater für Kinder von Wilfried Hiller ab 8 Jahren
Libretto: Wolfgang Adenberg nach Michael Ende
Inszenierung: Nicole Claudia Weber
Uraufführung: 16.12.2018 Staatstheater am Gärtnerplatz München
- Neumond*
Musiktheater von Lucia Ronchetti
Libretto: Kristo Šagor
Inszenierung: Christian Pade
Uraufführung: 1.7.2012 Nationaltheater Mannheim
(Junge Oper, im Rahmen des Mozartsommers)
- Peter Pan (oder Das Märchen vom Jungen, der nicht groß werden wollte)*
Musiktheater von Leonard Bernstein für Kinder
Libretto: Leonard Bernstein nach James Matthew Barrie
Uraufführung: 24.4.1950 Broadway New York
- Peter und der Wolf*
Musiktheater von Markus Reyhani für alle ab 5 Jahren nach dem musikalischen Märchen von Sergej Prokofjew (Auftragskomposition des Theater Münster, Theater Freiburg und der Jungen Oper Mannheim)
Libretto und Inszenierung: Thomas Hollaender
Uraufführung: 5.1.2013 Nationaltheater Mannheim
(Junge Oper)
- Pollicino*
Oper von Hans Werner Henze für Kinder ab 10 Jahren
Libretto: Giuseppe Di Leva nach Carlo Collodi, Brüder Grimm und Charles Perrault
Inszenierung: Willy Decker
Uraufführung: 2.8.1980 5° Cantiere Internazionale d'Arte, Montepulciano
- Pumuckl*
Musiktheater von Franz Wittenbrink ab 6 Jahren
Libretto: Anne X. Weber nach Ellis Kaut
Inszenierung: Nicole Claudia Weber
Uraufführung: 19.4.2018 Staatstheater am Gärtnerplatz München
- Romeo und Zeliha*
Musiktheater von Fons Merkies ab 13 Jahren
Libretto: Maartje Duin nach William Shakespeare
Musik: Fons Merkies
Inszenierung: Joke Hoolboom
Uraufführung: 21.1.2011 Holland Opera Amersfoort
- Schaf (Schaap)*
Musiktheater von Sophie Kassies für Kinder ab 6 Jahren
Libretto: Sophie Kassies
Musik: Henry Purcell, Georg Händel und Claudio Monteverdi
Inszenierung: Flora Verbrugge
Uraufführung: 30.1.2005 Jeugdtheater Sonnevanc
Enschede
- Simon*
Musiktheater von Gerhard Stäbler
Libretto: Christopher Grøndahl
Uraufführung: 23.2.2015 Norske Opera Oslo
- Sophie und das geheimnisvolle Flüstern dieser Welt*
Hörtheater nach Roald Dahl
Inszenierung: Sebastian Bauer
Uraufführung: 2.10.2017 Theater Bonn
- Tanz Trommel*
Ensembleprojekt von Schnawwl und Kevin O'Day Ballett Nationaltheater Mannheim ab 6 Jahren
Inszenierung: Andrea Gronemeyer
Choreografie und Tanz: Julie Pécard
Komposition und Musik: Peter Hinz
Uraufführung: 14.9.2013 Nationaltheater Mannheim (Schnawwl)
- Tschick*
Schauspiel von Robert Koall nach Wolfgang Herrndorf
Inszenierung: Jan Gehler
Uraufführung: 19.11.2011 Staatsschauspiel Dresden
- Vom Anfang der Welt*
Musiktheater von Thomas Zaufke für Kinder ab 10 Jahren
Libretto: Franziska Steiof
Inszenierung: Renat Safiullin
Uraufführung: 15.3.2005 Düsseldorfer Schauspielhaus
- Vom Mädchen, das nicht schlafen wollte*
Familienoper von Marius Felix Lange für Kinder ab 8 Jahren
Libretto: Martin Baltscheit
Inszenierung: Erik Petersen
Uraufführung: 14.2.2014 Deutsche Oper am Rhein im Theater Duisburg
- Wunderland*
Musiktheater von Anno Schreier
Libretto: Alexander Jansen nach Lewis Carroll
Inszenierung: Sabine Sterken
Uraufführung: 18.4.2013 Mainfranken Theater (Kammerspiele), Würzburg

Sekundärliteratur

Eggert, Moritz: Seid bloß nicht langweilig! In: Die Deutsche Bühne 5/2017.

Kaas & Kappes, Niederländisch-Deutsches Kinder- und Jugendtheaterfestival, Stückepool 2006, Begründung der Jury. In: <http://www.kaasundkappes.de> (19.7.2019).

Karr, Ina: Theater für die jungen Ohren. In: Neue Zeitschrift für Musik 2/2017.

Müller, Markus: Ohren auf! In: Die Deutsche Bühne 5/2010.

Reynolds, James. In: Andreas K. W. Meyer: »Kinder hören mit den Augen« – Der Komponist James Reynolds, der Regisseur Erik Petersen und der Bonner Operndirektor Andreas K. W. Meyer sprechen über ihre Zusammenarbeit bei der Uraufführung der Oper *Geisterritter* nach einem Roman von Cornelia Funke. In: Die Deutsche Bühne 5/2017.

Solfaghari, Jasmin: »Nur mach vor dem Staunen mich stumm!« – Die Regisseurin Jasmin Solfaghari zum Verhältnis von Musik und Szene. In: Die Deutsche Bühne 5/2017.

Tzavara, Elena: Herausforderung tut Kindern gut! In: Die Deutsche Bühne 5/2017.

Werkstatistik des Deutschen Bühnensvereins – Wer spielte was? (2015/16). Hg. vom Deutschen Bühnensverein. Hamburg 2017.

Werkstatistik des Deutschen Bühnensvereins – Wer spielte was? (2016/17). Hg. vom Deutschen Bühnensverein. Hamburg 2018.

Interviews

Gespräch der Autorin mit Andrea Gronemeyer, Intendantin der Münchner Schauburg am 27.2.2019.

Gespräch der Autorin mit Angela Merl, Leiterin der Theaterpädagogik am Theater Bonn am 14.3.2019

Gespräch der Autorin mit Michael Alexander Rinz, geschäftsführender Dramaturg am Münchner Gärtnerplatztheater am 25.2.2019.

Gespräch der Autorin mit Barbara Tacchini, Regisseurin und Dramaturgin beim Basler Kammerorchester am 12.3.2019.

Anne Fritsch



2 Kindermusiktheater und gesellschaftlicher Wandel – Ein kulturpolitischer Blick ins deutsche Stadttheater

Mitte der 1990er Jahre beginnt eine neue Welle des Musiktheaters für junges Publikum. Die Tradition reicht weit zurück: Seit Ende des 19. Jahrhunderts standen Märchenoperen auf dem Programm; ab den 1920er Jahren wirkten Schüler in Lehrstücken und partizipativen Opern mit; nach dem Krieg wurden populäre Singspiele und Musicals in die Spielpläne integriert; aber auch Avantgarde-Komponisten der sogenannten ernsten Musik haben sich immer wieder der Kunstform angenommen.

Wenn also das Kindermusiktheater auf Werktraditionen, Partizipationsformen und elaborierte Ästhetiken zurückgreifen kann, worin besteht dann das Charakteristikum des neuen Booms? Wie kommt es, dass ab 1995 drei große Opernhäuser – Köln, Wien und Stuttgart – kurz hintereinander eine eigene Kinderoper- bzw. Jugendabteilung gründeten und sich bis heute fast jedes Theater um ein Angebot aus dem Bereich des Musiktheaters für junges Publikum bemüht? Welche Erklärungen gibt es dafür, dass von 1990 bis 2016 die Premierenzahl von etwa 7 auf 70 Kindermusiktheaterstücke pro Spielzeit ansteigt, im 21. Jahrhundert also fast jede der rund 80 deutschen Opernbühnen ein Stück für junges Publikum herausbringt? (Deutscher Bühnenverein, Werkstatistik 1990/2016).

Warum gab es einen derartigen Aufschwung Mitte der 1990er Jahre, obwohl sich die Politik mit finanziellen Hilfen zurückhielt? In den Wechselwirkungen zwischen Gründungsimpulsen und Fördermaßnahmen unterscheidet sich das Kindermusiktheater deutlich vom Schauspiel. Die finanzielle Beweglichkeit und der politische Wille, mit der eine Initiative aus dem Stuttgarter Ministerium Ende der 1980er Jahre das Kindertheater an Stadttheatern und Landesbühnen Baden-Württembergs flächendeckend förderte (*Modell Baden-Württemberg*), finden im Bereich des Musiktheaters kaum Entsprechung. Bis heute gilt die Faustregel, dass ein Haus für sein Kindermusiktheater eigene Ressourcen verwenden, Projektförderung beantragen und Sponsoren finden muss.

Impulse für die besondere institutionelle und ästhetische Entwicklung der Kunstform muss man also zunächst bei den Theatermachern selbst suchen. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Nähe zur Oper. Die sich

neu aufstellenden Kindermusiktheater-Abteilungen im Stadt- und Staatstheater sind vor allem wegen Sängern, Orchestermusikern und Proberäumen institutionell an ihre Mutterhäuser gebunden. Dies gilt nicht nur für das integrierte Kindermusiktheater an Mehrspartenbühnen, sondern auch für die eigenständigen Abteilungen an den Staatsoper. Über die organisatorische Bindung hinaus gibt es aber auch eine starke ideelle Verknüpfung. Kindermusiktheatermacher sind bis heute oft diejenigen, die sich als Pädagogen, Dramaturgen oder Operndirektoren hauptamtlich um den Abendspielplan kümmern müssen. Die neu entdeckte Kunstform ist damit auch eine Möglichkeit, das Musiktheater im Allgemeinen weiterzuentwickeln. Die neue Welle im deutschen Stadttheater entstand aus den Herausforderungen der Oper als Gattung und Institution. Dabei hat der gesellschaftspolitische Wandel einen wichtigen Einfluss.

Das Kindermusiktheater – so die These dieses Beitrags – spielte im Wandlungsprozess eine entscheidende Rolle. Es geht um die Veränderung des Publikums ein und gibt wichtige Impulse für die ästhetische, organisatorische und soziale Erneuerung.

Dieser Beitrag blickt zunächst in die 1990er Jahre zurück und versucht deutlich zu machen, aus welcher Situation heraus sich das Kindermusiktheater so sprunghaft entwickelt. Danach nimmt er die Gegenwart in den Fokus und wagt einen Blick in die Zukunft. Das Kindermusiktheater hat die deutsche Musiktheaterlandschaft in den letzten 25 Jahren entscheidend beeinflusst, aber was fehlt der Kunstform, um unabhängiger und stärker zu werden?

2.1 Neues Publikum: Der demografische Wandel und das ›Aussterben‹ des Opernpublikums

Als Theaterleute Mitte der 1990er Jahre Musiktheater für junges Publikum initiierten, war die Besucherstruktur eine zentrale Motivation. Der Gründer des Freundeskreises der Kölner Kinderoper Hansmanfred Boden fasste die Sorge um den Nachwuchs so zusammen: »Bei einem Gespräch mit [...] Herrn Generalintendant Günter Krämer – ich glaube, das war 1994 – waren wir uns einig, dass das Interesse großer Bevölkerungsschichten für die Oper immer mehr schwindet und es auf Dauer absehbar wird, dass die Oper – nicht zuletzt aufgrund der Überalterung des Publikums – tatsächlich keine Unterstützung mehr findet. Also [...] muss der Zuschauernachwuchs gefördert werden. Das könnte er-

reicht werden, wenn man schon Kinder und Jugendliche an die Oper heranhöhrt« (Oper Köln 2016, 43).

Stimmt es, dass das Opernpublikum überaltert? Ja, und zwar nicht nur in den 1990er Jahren, sondern schon früher und bis heute. Studien haben ergeben, dass Operngänger im Vergleich zu Sprechtheater- oder Tanz-Enthusiasten grundsätzlich älter sind. Das Opernpublikum setzt sich aus vergleichsweise wenig Schülern und Studenten, dafür aber aus überdurchschnittlich vielen Rentnern zusammen und ist immer älter geworden. Liegt das Durchschnittsalter bei einer *Fidelio*-Aufführung 1980 bei 38,3 Jahren, ist es 2004 auf 55,3 Jahre gestiegen (zusammenfassend Föhl/Lutz 2011). Selbst wenn man der Annahme folgt, dass sich die Oper aufgrund ihrer musikalischen Struktur, ihrer komplexen Werke und ihrer eigenwilligen Darbietungsform erst mit einiger Übung genießen lässt, scheint hier eine Gefahr heraufzudämmern. Warum sollte man nach der Jahrtausendwende 17 Jahre länger brauchen, um sich in der Oper wohlfühlen als 1980? Die Antwort der Statistik ist eindeutig. Mittlere und jüngere Generationen bleiben der Oper zunehmend fern, während treue Stammesbesucher älter und weniger werden.

Bemerkte die Oper erst in den 1990er Jahren, dass ihr Publikum immer älter wird? Nein, denn Überalterung ist nur eine statistische Folge grundsätzlicher Umwälzungen. Ein zentraler Grund für die Veränderung des Kulturpublikums ist ein Wandel, der allerdings in den 1990er Jahren spürbar wurde: Klassische Musik verlor ihre zentrale Position im Bildungs- und Rezeptionskanon. War die aufkommende Rock- und Popmusik und ihre mediale Verbreitung in den 1960er Jahren ein wichtiger, aber kleiner Bestandteil der Jugendkultur, hat sie Ende des Jahrhunderts die Klassik in Hinblick auf die Verbreitung zu einem Nischenprodukt gemacht. Der allgemeine Musikgeschmack hat sich gewandelt. Die mit Rock und Pop in den 1960er und 1970er Jahren sozialisierte Generation identifizierte sich auch noch 20 Jahre später – im besten ›Opernalter‹ – mit dem Musikstil ihrer Jugend. Hinzu kommen bis heute die vielen neuen kulturellen und medialen Alternativen und der Wunsch des Publikums nach Flexibilität (Föhl/Nübel 2016, 212). Demografischer Wandel beschreibt also nur einen Teil des Problems. Nicht Überalterung der Stammesbesucher, sondern Abwanderung ist die Herausforderung der Opernhäuser ab 1980. Dass die Menschen in Deutschland insgesamt älter werden, ist dagegen ein Vorteil für die Kultur, denn die Generation der über 50-Jährigen gilt als besonders aktiv und bleibt dem kulturellen

Leben länger erhalten. Aber auch um dieses Publikum muss die Oper kämpfen.

Wenn Theatermacher in den 1990er Jahren Kindermusiktheater als Mittel zur Verjüngung des Publikums einforderten, war dies nach Jahrzehnten die erste Anstrengung, sich systematisch mit dem eigenen Publikum zu beschäftigen. Die Publikumsforschung gab zwar bereits seit den 1970er Jahren Hinweise, wurde aber erst später von den deutschen Hochkulturinstitutionen als Hilfe angenommen bzw. beauftragt. Erst ab 1990 »nehmen Publikumsstudien erkennbar zu« (Föhl/Nübel 2016, 209). Die Diskussion über den demografischen Wandel entsprang auch einem gesellschaftlichen Problem der 1990er Jahre. Die gerade ins Erwerbsleben eingetretene Generation der Babyboomer musste um die Höhe ihrer Altersversorgung fürchten, weil es immer weniger Kinder gab, die später einmal ihre Renten zahlen konnten. Die Auseinandersetzung verschärfte sich nach der Wende, als in den neuen Bundesländern die Geburtenzahlen kurzfristig zurückgingen.

Doch die eigentliche Brisanz des Prozesses liegt in der Oper selbst. Die Forderung nach Kindermusiktheater in den 1990er Jahren war eine Reaktion auf den größten Publikumsschwund nach dem Krieg, der in den 1970er und 1980er Jahren seine höchste Beschleunigung erreichte. In den 1960er Jahren, als die im Krieg zerstörten Opernhäuser wieder funktionsfähig wurden, sah die Lage noch gut aus. Die Oper hatte 1966 – im ersten Jahr der spartenspezifischen Besuchererfassung des Deutschen Bühnenvereins – noch bundesweit 6 Millionen Zuschauer. Doch die Zahlen gingen nach kurzem Aufschwung Ende der 1970er Jahre bereits auf 5,1 Millionen zurück. In den 1980er Jahren verlor die Oper in Deutschland nochmals fast eine ganze Million Besucher. Das Publikum orientierte sich auch an anderen Genres. Das Musical konnte bereits in den 1980er Jahren etwa 400.000 Zuschauer jährlich mehr auf sich ziehen. Die Oper hatte 1990 ein ganzes Drittel ihres Publikums verloren (Deutscher Bühnenverein 1965/66, 1979/80, 1989/90). Bereits Mitte der 1980er Jahre begann die heute selbst in großen Städten zu beobachtende Schwierigkeit, selbst bei bekannten Opern keine hundertprozentige Auslastung mehr zu erreichen.