

ACT zeitschrift für musik & performance

Begegnungen mit dem „Fremden“ - Wahrnehmungsdiskurse im zeitgenössischen Musiktheater

(Christiane Plank-Baldauf)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2020), Nr. 9

www.act.uni-bayreuth.de

Begegnungen mit dem „Fremden“ - Wahrnehmungsdiskurse im zeitgenössischen Musiktheater

Zusammenfassung

Haben zeitgenössische Komponisten wie Mauricio Kagel, Luigi Nono oder Manos Tsangaris traditionelle Hörerwartungen aufgebrochen, räumliche Setzungen (wie die Teilung in Bühne- und Zuschauerraum) hinterfragt oder mit der theatralen Wirkung von Klängen experimentiert, so spiegeln sich seit etwa dreißig Jahren derartige Auseinandersetzungen mit musiktheatralen Erzählweisen auch im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum wider. Nachdem das Kinder- und Jugendmusiktheater entweder als eigene Sparte (unter anderem Kinderoper Köln, Junge Oper Stuttgart), als integrierte Sparte (Komische Oper Berlin, Mainz, Freiburg) oder auch in freieren Produktionszusammenhängen angekommen ist, hat sich ein kontinuierlicher Diskurs über die Ziele, Ästhetiken, Strukturen und Produktionsweisen entwickelt, der sowohl die Theatermacher, als auch Komponisten, Librettisten und Musiker immer wieder zur kritischen Reflexion herausfordert. Musiktheater für junges Publikum erweist sich dabei nicht allein als ein Experimentierfeld für musikdramatische Erzählformen, die zum einen dem „Instrumentalen Theater“ nahestehen, zum anderen eine Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Stilrichtungen (Jazz oder Popmusik) und mit der Geräuschhaftigkeit von Musik beziehungsweise Ansätze performativen (Musik-)Theaters erkennen lassen. Der Beitrag stellt an ausgewählten Beispielen die Erzählstrategien im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum vor und vertieft dabei vor allem die Frage, wie durch das intermediale Zusammenspiel von Sprache, Gesang, Klang, Raum und Licht die performative Sinneserfahrung junger Zuschauer in den Mittelpunkt gerückt wird, um auf diese Weise die Begegnung mit einer Kunstform zu ebnen, die in ihrer thematischen, gattungsspezifischen, ästhetischen und ritualisierten Form jungen, theaterunerfahrenen Zuschauern nicht so leicht zugänglich ist.

Encounters with the foreign - sensual experience in contemporary music theatre

Abstract

Contemporary composers such as Mauricio Kagel, Luigi Nono or Manos Tsangaris have broken with traditional listening expectations, questioned spatial settings (such as the division into stage and auditorium) or experimented with the theatrical effect of sounds. For the past thirty years, such confrontations with music-theatrical narratives have also been reflected in contemporary music theatre for young audiences. After children's and young people's music theatre has arrived either as a separate category (for example Kinderoper Köln, Junge Oper Stuttgart), as an integrated category (Komische Oper Berlin, Mainz, Freiburg) or also in freer production contexts, a continuous discourse has developed about the aims, aesthetics, structures and production methods, which repeatedly challenges both theatremakers and composers, librettists and musicians to critical reflection. Music theatre for young audiences proves to be more than just an experimental field for music-dramatic narrative forms, which on the one hand are close to 'instrumental theatre', on the other hand reveal a confrontation with other musical styles (jazz or pop music) and with the noisiness of music or approaches to performative (music) theatre. Using selected examples, this article presents the narrative strategies in contemporary music theatre for young audiences and deepens the question of how the intermedial interplay of language, song, sound, space, and light focuses on the performative sensory experience of young audiences in order to smooth the way for young audiences to encounter an art form that, in its thematic, genre-specific, aesthetic, and ritualized form, is not easily accessible to young audiences without theatre experience.

Der Schatten großer Kunst...

Auf dem Max-Joseph-Platz im Rahmen der Münchener Biennale 2018¹. Verkehrslärm, Hupen, geschäftiges Treiben vorbeieilender Menschen. Mit dem Eintreten in die Tonhalle, einem Holz-Miniatur-Nachbau der Zürcher Tonhalle auf dem Platz vor der Bayerischen Staatsoper, tritt der Zuschauer in die Klangwelt Rudi Häusermanns ein. Versunken musizieren die vier Instrumentalisten des *Henosode-Quartetts* auf dem Podium des kleinen Konzertsaals exklusiv vor einem Auditorium von ca. 15 Zuschauern. Das konzentrierte, beinahe andachtsvolle Spiel des Quartetts wird währenddessen immer wieder von Störungen unterbrochen, die im Setting der Aufführung zu Irritationen bei den Zuschauern führen: Handelt es sich um reale oder inszenierte Interventionen? Doch die aufgebaute Erwartungshaltung einem exklusiven Konzert beizuwohnen, wird bald durch verschiedene theatrale Narrative erweitert: Während der Aufführung spannt sich der Bogen immer weiter von einer klangintensiven Konzertsituation, in der man den Klängen beim Entstehen zuschauen und -hören kann, hin zu einer Reflexion und Kritik an den Mechanismen der Kulturindustrie.

Häusermann wirft einen durchaus humorvollen Blick auf die aktuelle Situation der Hochkulturinstitutionen und ihr Publikum, doch die Kritik ist offensichtlich: Wie können die Konzert- und Opernhäuser wieder ein breiteres Publikum ansprechen, ein Publikum, das sich nicht nur für Events interessiert, sondern auch das Experiment sucht und sich mit allen Sinnen einem Live-Erlebnis öffnet? Die Diskussion um neue Publikumschichten hat sich schon längere Zeit innerhalb des Musiktheaters eingeschrieben, seit etwa 30 Jahren wird der Fokus verstärkt auch auf die Heranführung jüngerer Zuschauer gelegt. Innerhalb dieser Entwicklung haben sich die Rezeptions- und Wahrnehmungsdiskurse immer wieder verändert und sind aus dem Musiktheater für Erwachsene auch in das zeitgenössische Kinder- und Jugendmusiktheater eingegangen, wo sie intensiv reflektiert werden. Wie sich seither die Ästhetik und narrativen Erzählformen im Musiktheater für junges Publikum verändert haben, soll im Folgenden dargestellt werden.

Anfänge des Kinder- und Jugendmusiktheaters

Die Zielsetzung, ein junges Publikum über eigene Kompositionen für das professionelle Musiktheater zu begeistern, verfolgen die Theaterleiter in der BRD² seit den 1980er Jah-

¹ Anm.: Münchener Biennale 2018 unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott und Manos Tsangaris.

² Anm.: Bei den Theaterleitungen der DDR setzte diese Bestrebung bereits in den 1960er und 1970er Jahren

ren. Diese Entwicklung lag, ähnlich wie bereits zehn Jahre zuvor im Kinder- und Jugendtheater, in der Sorge begründet, dass ein großer Teil der Bevölkerung im Zuge politischer und gesellschaftlicher Veränderungsprozesse Theater und insbesondere das Musiktheater als tradierte Form bildungsbürgerlicher Hochkultur nicht mehr uneingeschränkt in die eigene Lebens- und Erfahrungswirklichkeit zu integrieren vermag. Während Kinder- und Jugendtheater in Deutschland auch in der freien Theaterszene beheimatet ist, zeigt sich die Sparte ‚Musiktheater für junges Publikum‘ im deutschsprachigen Raum überwiegend im Stadttheatersystem verankert. Durch diese enge institutionelle und damit finanzielle, dispositionelle und künstlerische Anbindung der Sparte Musiktheater für Kinder und Jugendliche an die Theater beziehungsweise Opernhäuser (für Erwachsene) ist zu begründen, warum sich die Herausbildung eines eigenen Repertoires für junges Theaterpublikum insbesondere seit dem 19. Jahrhundert immer von den wechselnden Schwerpunkten erwachsener Erwartungen und Interessen an das Musiktheater für Kinder und Jugendliche beeinflusst zeigt.

So handelt es sich bei vielen Werken des 19. Jahrhunderts, die für ein kindliches beziehungsweise jugendliches Publikum gespielt wurden, nicht ausschließlich um Kompositionen, die den damals gängigen Gattungstypen Oper und Singspiel nahestehen, sondern um Schauspiele und Erzählungen mit Musik, die im weiteren Sinne dem musikalischen Theater zuzurechnen sind. In seiner gesamten gattungstypologischen Vielfalt, die sich ganz entsprechend zur zeitgenössischen Entwicklung, oftmals in spartenübergreifenden Ansätzen niederschlug, diente das (musikalische) Kindertheater nicht nur einem jugendlichen, sondern auch einem erwachsenen Publikum zur Unterhaltung.³ Theater als eine Form bürgerlicher Repräsentationskultur eröffnete dabei ein generationenübergreifendes Vergnügen, das zum einen an den Seh- und Hörgewohnheiten der Erwachsenen anknüpft und zugleich in der Verwendung märchenhafter Stoffe – das Märchen genießt im 19. Jahrhundert als „Medium der literarischen Sozialisation“⁴ hohes Ansehen und vereint Unterhaltsamkeit mit erzieherischen Ansprüchen – auch ein junges Theaterpublikum anspricht.

Dagegen erfolgte die Heranführung an die zeitgenössische Musik beziehungsweise an das Musiktheater in den 1930er Jahren außerhalb des institutionalisierten Theater- be-

ein und erfolgte aus parteiideologischen Gründen heraus.

³ Horst Braun, *Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper*, Regensburg 1963, S. 12.

⁴ Ute Dettmar, „Theaterzauber“, in: *Kindertheater und populäre bürgerliche Massenkultur*, hg. von Gunter Reiß, Frankfurt a.M. 2008, S. 50.

ziehungsweise Konzertwesens und verlagerte sich in die schulische Praxis. Leo Kestenberg leitete während seiner Zeit als Musikreferent im preußischen Kultusministerium (1918 bis 1932) eine „Reform der Schulmusik und der Volksbildung“⁵ ein, die Musik „als Mittel der Persönlichkeitsbildung in einen umfassenden Bildungszusammenhang“ stellte. Dieses Umdenken innerhalb der schulischen Praxis stieß bei den Komponisten auf Gegeninteresse: Als Reaktion auf die Opernentwicklung nach Wagner und um die entstandene Kluft zwischen der musikalischen Avantgarde-Bewegung und den „Musikbedürfnissen breiterer Bevölkerungsschichten“⁶ zu schließen, öffnete Paul Hindemith die Baden-Badener Musiktage – ein Festival, das sich mit den künstlerischen und ästhetischen Wegen der Neuen Musik auseinandersetzte – auch der Laienmusikbewegung. Im Kontext der Gebrauchsmusik entstanden, neben den *Liedern für Singkreise*, zahlreiche Schulopern und die Szenischen Spiele (Hindemiths *Wir bauen eine Stadt* von 1930, Paul Dessaus *Das Eisenbahnspiel* von 1932 oder Paul Höffers *Das Matrosenspiel* von 1933). Alle diese Stücke waren allein für die schulische Praxis ausgelegt, eine Ausrichtung an der Gattung ‚Oper‘ war nicht beabsichtigt. Nicht zuletzt unter dem Einfluss von Adornos Kritik an der Jugendbewegung, verlor die Schul- und Jugendoper Mitte der 1960er Jahre an Bedeutung⁷ und die Vermittlung von historischem Wissen trat seither an die Stelle des gemeinsamen Musizierens.

Seit den 1980er Jahren zeichnet sich eine Neuausrichtung der Gattungstypen für eine jugendliche Publikumszielgruppe ab, die nunmehr wieder eng an die Produktions- und Wirkungsweisen institutionalisierter Theater gebunden ist. Opernbearbeitungen von bestehenden Repertoirewerken stellen im Rahmen dieser Hinwendung an ein junges Theaterpublikum einen „wichtigen Zwischenschritt“⁸ innerhalb der Herausbildung eines spezifischen Repertoires dar, für das sich eine kontinuierlich anwachsende Zahl namhafter Komponisten interessiert (unter anderem Hans Werner Henzes *Pollicino*, UA 1980 beim Cantieri Internazionale d’Arte in Montepulciano). Seither entstanden Opern, Singspiele (etwa Wilfried Hillers *Traumfresserchen*, UA 1991) und Musicals (etwa Ostendorfs *Alice im Wunderland*, UA 1978). In den letzten zehn Jahren entstanden darüber

⁵ Kim Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brecht: Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*, Frankfurt a.M. 2000, S. 37.

⁶ Vgl. dazu: Klaus-Dieter Krabiell, *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart 1993, S. 11.

⁷ Vgl. dazu: Michael Schenk, *Zwischen Ideologie und Innovation: Eberhard Werdin und die Bedeutung der Musikpraxis in Schulmusik und Musikschule der Nachkriegszeit*, Essen 2001, S. 205.

⁸ Manfred Jahnke, „Das kleine Wunder. Musikpädagogik und der Boom der Kinderoper“, in: *Theater der Zeit* 4 (2002), S. 11.

hinaus auch musikdramatische Erzählformen, die dem „Instrumentalen Theater“ nahe stehen, partizipative Konzepte erproben (Jan Brauer/Sebastian Hanusa *Der Schrei des Pfauen in der Nacht* – ein musiktheatrales Rechercheprojekt, UA 2018 – oder Barbara Tacchinis *Nimmerland*-Musiktheaterprojekt mit blinden und sehenden Kindern und Jugendlichen, UA 2014) oder auch eine Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Stilrichtungen (Jazz oder Popmusik) und mit der Geräuschhaftigkeit von Musik beziehungsweise Ansätze des performativen (Musik-)Theaters erkennen lassen. Diese freien musikdramatischen Erzählformen treten jedoch anteilmäßig hinter die Opernkompositionen für ein junges Publikum zurück, was dem Verhältnis von Opern- und Musiktheaterkompositionen in den Spielplänen für ein erwachsenes Theaterpublikum entspricht. Diese freien musikdramatischen Erzählformen entstehen meist in anderen Produktionszusammenhängen: Anstelle einer szenischen Umsetzung eines bereits vertonten Librettos tritt hier eine Zusammenarbeit von Librettist*innen, Komponist*innen, Regisseur*innen, Sänger*innen und Instrumentalist*innen während der Proben, die den Stoff für ein bestimmtes Haus und spezifisches Publikum entwickeln. Fixiert wird am Ende oftmals nur eine Spielvorlage, so dass im Falle einer Neueinstudierung das neue Team in der Regel zu völlig anderen musikalisch-theatralen Lösungen kommt.

Vielfalt als Spiegel erwachsener Erwartungshaltungen

Die aktuelle gattungstypologische Entwicklung im Musiktheater für junges Publikum steht in unmittelbarer Wechselbeziehung zu der veränderten Erwartungshaltung der Kultur- und Theaterschaffenden an dieses Genre. Während sich bereits in den 1920er Jahren eine Umbruchsituation angekündigt hatte, in der man sich durch die Praxis des musikalischen Schul- und Lehrstückes nicht nur eine nachwachsende Publikumsschicht, sondern letztlich eine nachhaltige Veränderung der Rezeptionsweise der Theaterzuschauer und damit den Durchbruch einer neuen Theaterästhetik erhoffte,⁹ so haben sich seit den letzten dreißig Jahren die Erwartungshaltungen an das Musiktheater für junges Publikum stärker auf einen bildungspolitischen Aspekt fokussiert: Als staatlich beziehungsweise städtisch finanzierte Institutionen müssen sich die Theater und Opernhäuser in Zeiten einschneidender Haushaltskürzungen und finanzieller Sparprogramme ihres bildungspolitischen Auftrags und ihrer gesellschaftlichen Relevanz mit jeder Spielzeit aufs Neue versichern. Musiktheater für junges Publikum befindet sich dabei nicht nur im Spagat zwischen ambitionierter Marketingstrategie und künstlerischem Anspruch,

⁹ Vgl. dazu: Krabel, *Brechts Lehrstücke* (siehe Anm. 6), S. 20.

sondern wird darüber hinaus auch zu einem wichtigen Bestandteil ästhetischer Bildung. Da eine umfassende Heranführung an das zeitgenössische Musiktheater im Unterricht vielerorts aufgrund fehlender musiktheaterpädagogischer Ausbildung der Lehrkräfte sowie gekürzter Stundendeputate der Musiklehrer unterbleibt¹⁰ und die Förderung musikalischer Begabung durch das Elternhaus (etwa das Erlernen eines Instrumentes, das gemeinsame Musizieren oder der gemeinsame Besuch einer Theateraufführung) meist nur innerhalb einer bildungsbürgerlichen Umgebung Bedeutung hat,¹¹ vermag es das Theater, und insbesondere das Musiktheater, kindlichen und jugendlichen Zuschauern einen ästhetischen Erfahrungsraum zu eröffnen, in dem eine Auseinandersetzung und sinnliche Wahrnehmung von Musik, Sprache, Gesang und Bühne befördert wird. Das Erleben dieses Verweiszusammenhanges innerhalb einer Theateraufführung fungiert dabei als Bindeglied, das die „alltäglichen Erfahrungen mit denen der künstlerischen Gestaltungsversuche verbindet“ und somit die „Chance zum Wechsel der Perspektive, zur neuen Sicht auf ein Stück Wirklichkeit (und auf die eigene Person)“¹² eröffnet. Damit erwirkt die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater sowohl auf die Darsteller – sofern Laien in das Spiel einbezogen werden – als auch auf die Zuschauer einen Erfahrungsgewinn, der über einen rein wissensvermittelnden Anspruch des Schulunterrichts hinausreicht und somit zu einem wesentlichen Bestandteil ästhetischer Bildung wird. Eng mit den künstlerischen und kreativen Erfahrungen verknüpft, erweist sich auch der Education-Gedanke, der in den letzten Jahren in einer Vielzahl von Musiktheater-Projekten realisiert wurde. Die pädagogische Wirkungsweise dieser Projekte liegt vor allem im Aufbrechen kultureller und sozialer Grenzen sowie in der Vermittlung eines umfassenden Gemeinschaftserlebnisses, das sich während des Probenprozesses sowie innerhalb der Aufführungen herausbildet.¹³ Auf diese Weise hat sich das Kinder- und Jugendmusiktheater mittlerweile zu einem wichtigen Bestandteil ästhetischer Bildung entwickelt, den

¹⁰ Alexia Benthous hat in ihrer Studie zur *Oper im Unterricht* nachgewiesen, dass sich „trotz der ausdrücklich in den Richtlinien und Lehrplänen aller Bundesländer verankerten Forderungen nach handlungsorientiertem und interdisziplinärem Musikunterricht für die Operndidaktik der letzten 20 Jahre kaum Konsequenzen ergeben haben“ (S. 263) und im schulischen Alltag das „multidimensionale ‚Gesamtkunstwerk‘ den Schülern vor allem über Werkbetrachtung (Hören, musikalische Analyse, Aspekte von Musik und Sprache) zugänglich gemacht“ (S. 266/267) wird. In: Alexia Benthous, *Oper im Unterricht. Zwischen Anspruch und Realität: Möglichkeiten und Grenzen eines multidimensionalen Phänomens*, Dortmund 2001.

¹¹ Vgl. dazu: Hans Günther Bastian, *Neue Musik im Schülerurteil. Eine empirische Untersuchung zum Einfluss von Musikunterricht*, Mainz, 1980, S. 249.

¹² Ulrike Hentschel, „Zwischen Material und Bedeutung“, in: *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit*, hg. von Gundel Mattenklott und Constanze Rora, Weinheim und München, 2004, S. 167.

¹³ Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang unter anderem die Produktion *Träumer* (Junge Oper Stuttgart), in denen Jugendliche aus Brennpunktgebieten der Stadt innerhalb eines Projektchores mitwirkten, oder auch Schostakowitschs *Moskau Tscherjomuschki* (Deutsche Oper Berlin, 2012) – eine Produktion, in der die Erfahrungen von Jugendlichen mit russischen Wurzeln in die Regie (Neco Celik) einbezogen wurden.

die Theater und Opernhäuser als Teil ihres kulturellen Bildungsauftrages für sich reklamieren und daraus ihre Subventionen gegenüber der Politik rechtfertigen.

Doch Theater ist nicht nur ‚Schule der Wahrnehmung‘ sondern in erster Linie ein Ereignis, das mit allen Sinnen erfahren werden kann. Vor dem Hintergrund einer kontinuierlichen Weiterentwicklung neuer Medientechnologien besinnt sich das Musiktheater für junges Publikum auf seine ureigenste Qualität und sucht weniger die Auseinandersetzung mit den klangtechnischen Möglichkeiten elektronischer Medien, sondern setzt auf Präsenzerfahrung im Theater und mit den Mitteln des Theaters. Innerhalb der verschiedenen theatralen Konzepte geht es nicht darum, die systematisierend-distanzierende Rezeption, sondern die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung selbst ins Zentrum zu rücken – eine Entwicklung, die durchaus Parallelen zum (Musik-)Theater für Erwachsene seit den 1960er Jahren aufweist.

Wahrnehmungsprozesse im Musiktheater für Erwachsene

Wahrnehmungsdiskurse erfahren im Theater immer wieder eine Neuauflage. Seit der Herausbildung des bürgerlichen Theaters folgte der Rezeptionsprozess den Gesetzen der Schrift und war über die zeitlich und räumlich strukturierte, logisch kausale Anordnung einer figurenbezogenen Handlung organisiert. Erst die Theateravantgarde rüttelte an der hierarchischen Ordnung der theatralen Zeichenebenen und führte zu einer Neuausrichtung, bei der die Körperlichkeit und das Ereignishafte des theatralen Geschehens ins Zentrum rückten, aber auch die Dominanz der Fernsinne Sehen und Hören gegenüber den Nahsinnen Riechen, Tasten und Schmecken kritisch hinterfragt wurde. Futuristen und Dadaisten ging es nicht nur um eine Zerstörung der Feierlichkeit und Erhabenheit von Kunst,¹⁴ sondern auch um eine Aktivierung des Publikums, das sie durch Provokation¹⁵ aus ihrer passiven, auf das reine Zuschauen beschränkten Rezeptionshaltung herausreißen wollten.

Doch erst die performative Wende der 1960er Jahre brachte die entscheidende Umbruch. Ein entscheidender Vorläufer war Cages *untitled event*,¹⁶ uraufgeführt 1952 am Black Mountain College. Bei dieser frühen Performance forderte die simultane Anord-

¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti, „Das Varieté“ (1913), S. 89, in: *Theater im 20. Jahrhundert*, hg. von Manfred Brauneck, Reinbek 1991, S. 85-92.

¹⁵ Marinetti fordert dabei unter anderem das Beschmieren der Sessel mit Leim, das Ausstreuen von Juck- und Niespulver oder Plätze mehrfach zu verkaufen. Marinetti, „Das Varieté“, S. 90f.

¹⁶ Die Uraufführung des *untitled events* fand unter Mitwirkung des Pianisten James Tudor, des Komponisten Jay Watts, des Malers Robert Rauschenberg, des Tänzers Merce Cunningham sowie der Dichter*innen Charles Olsen und Mary Caroline Richards am Black Mountain College 1952 statt.

nung nicht-kausal verknüpfter theatraler Ereignisse den Zuschauer dazu heraus, das Geschehen zu beobachten, sich in den verschiedenen Räumen und zu den jeweiligen Aktionen zu positionieren und den Handlungen, aufgrund seiner bisherigen Seh- und Hörerfahrungen eine individuelle Bedeutung zuzuschreiben. Diese erschöpft sich allerdings nicht in einer reinen Sinnzuschreibung, sondern bezieht auch die körperliche Erfahrung (zum Beispiel zeitliche Dauer, Überforderung), assoziative Themenfelder und Diskurse mit ein. Noch radikaler kehrte John Cage in seinem Stück über die Stille *4'33"*¹⁷ das bisherige Rezeptionsmodell um, indem er das Publikum ermächtigte, seine im klassischen Konzert überwiegend auf eine nachvollziehende und auf das Erfassen von Struktur- und Sinnzusammenhängen gerichtete Rezeptionshaltung abzulegen und stattdessen sowohl die Stille des Auditoriums bewusst wahrzunehmen, als auch seine Sinne zu schärfen für alle klanglich-geräuschhaften Ereignisse (Husten oder Wispern, Klimaanlage, von außen hereindringende Alltagsgeräusche wie Hupen etc.) oder eventuell sogar Kommentare des Publikums.¹⁸

Beschränkt sich im traditionellen Musiktheater das Beziehungsverhältnis zwischen Bühne und dem Publikum auf eine überwiegend nachvollziehende Haltung des musikalisch-dramatischen Geschehens,¹⁹ hinterfragt Manos Tsangaris *Komposition ohne Titel - für Kagel*²⁰ (UA Köln 1980) diese Form theatraler Kommunikation. Der Zuschauer nimmt auf einem Stuhl in der Mitte des Raumes Platz. Alle nun einsetzenden Klangergebnisse und szenischen Aktionen²¹ bleiben stets auf den einzigen Zuschauer hin ausgerichtet. Sie sind ebenso hör- und sichtbar, körperlich spürbar und teilweise sogar zu riechen. Die unmittelbare Präsenz der Zuschauer immer voraussetzend, erhebt Manos Tsangaris das Publikum zu einem Akteur im musikalisch-theatralen Geschehen, das, aus der Anonymität des verdunkelten Zuschauerraums befreit, die akustischen, räumlichen

¹⁷ Die Uraufführung von *4'33"* erfolgte ebenfalls 1952 in der Maverick Concert Hall bei Woodstock.

¹⁸ Dass Cages *4'33"* auch heute noch dieselben Fragen an die Definition von Musik und Interpretation stellt, war beim Antrittskonzert von Cornelius Meister (besucht am 8. Oktober 2018) in der Stuttgarter Liederhalle zu bemerken. Meister setzte dieses Stück an den Beginn des Abends, um eine bewusste Konzentration auf die nachfolgenden Werke (Haydn, Sinfonie Nr. 6 und Mahler, Sinfonie Nr. 7) zu erreichen. Leise, aber deutlich vernehmbare Kommentare wie „Nun ist es aber lang genug“ oder „Wann geht es denn los?“ durchdrangen die Stille und erweiterten die im Raum stattfindenden Klangergebnisse und rückten Fragen nach werkhafter Geschlossenheit und den Wirkungsweisen von Kunst in den Vordergrund.

¹⁹ In diesem Sinn wurde der Blick der Zuschauer im Bayreuther Festspielhaus auf das Bühnengeschehen fokussiert, dem sich der Klang des Orchesters aus dem verdeckten Graben unterordnete. Die räumliche Anordnung ist auf vollständige Illusion und die immersive Wirkung von Szene und Musik hin ausgerichtet.

²⁰ Eine Skizze findet sich unter folgendem Link: http://www.tsangaris.de/index_htm_files/ohne%20Titel%20fuer%20Kagel_S3.pdf (Zugriff: 23.10.2018).

²¹ Etwa wenn einzelne Objekte wie ein Ei, ein Geflügeltorso oder zwei bis drei Spiegeleier beleuchtet werden oder ein lebendes Huhn durch die Tür hereingelassen wird.

und szenischen Anordnungen des Komponisten im Prozess des Wahrnehmens nachvollziehen, ausführen oder zusammenfügen muss. Initiiert wird auf diese Weise eine sinnliche Präsenzerfahrung visueller, akustischer und haptischer Ereignisse, die vom Komponisten bereits konzeptionell in der Partitur verankert wurden.

Die Reflexion der Rezeptionshaltung ist seit den 1980er Jahren integrativer Teil der Entwicklung zeitgenössischen Musiktheaters für Erwachsene, bei der die traditionellen Hör- und Seherwartungen immer wieder aufs Neue hinterfragt werden. Dabei führte der Verzicht auf sprachähnliche Momente in Thema und Motiv innerhalb des Musiktheaters schließlich zu einer vollständigen Auflösung des Zusammenhangs von musikalischer Handlungsentwicklung und Figurenrede, wie etwa in Wolfgang Rihms *Séraphin* von 1996 (*Versuch eines Theaters – Instrumente / Stimmen*, 2. Fassung 1996) oder in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* von 1997. Sprache wird von ihrer Fixierung auf einen semantischen Inhalt befreit und als Klang beziehungsweise Geräusch musikalisiert. Lachenmann geht es in seiner „Musik mit Bildern“ darum, „innere Bilder, die das reine Hören evoziert, durch äußere zu beantworten und umgekehrt“²². Narration erfolgt hier durch eine gegenseitige Durchdringung, Überlagerung und Ergänzung visueller und akustischer Ereignisse, die es vom Zuschauer nicht nur auf ihre Repräsentanz hin zu identifizieren gilt, sondern denen ein unmittelbar sinnliches Potenzial eingeschrieben ist. In den Kompositionen von Luigi Nono oder in Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (1965) verselbstständigen sich die ästhetischen Teilbereiche des musikalischen Theaters und streben zu neuen Einheiten: Szenische Aktion erscheint nicht mehr wortbestimmt, sondern entsteht im Zusammenwirken von Klängen, Bildern, Räumen, Licht, Gesten, Körper und Stimme/Sprache. Die dabei hervorgerufenen theatralen (Klang-)Bilder evozieren beim Zuschauer eigene Assoziationen und Verknüpfungen, die, wie im Fall von Heiner Goebbel's Musiktheater, „nicht durch den Willen des Komponisten schon besetzt“²³ sind. Zuschauen und Zuhören werden auf diese Weise zu bewussten und unverzichtbaren Vorgängen; spezifische Raumkonzepte – wie in Nonos *Prometeo* (Venedig 1984), Beat Furrers *Fama* (Donaueschingen 2005) oder Sarah Nemtsovs *Sacrifice* (Raumbühne Heterotopia Halle 2017) – initiieren einen Perspekti-

²² Peter Ruzicka und Helmut Lachenmann, „Musik zum Hören – ein Gespräch“, in: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper*, Hamburg 1997, S. 40.

²³ Schmitt, Olaf A., „Die Lust am Heterogenen – Heiner Goebbel's Musiktheater“, in: *Hören und Sehen – Musik audiovisuell*, hg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Darmstadt 2005, S. 169.

venwechsel auf das musikalisch-theatrale Geschehen, wodurch sich Wahrnehmungsvorgänge verändern und intensivieren. Im Besonderen ist es das Hören, das sich vom Primat visueller Vorgänge löst und als unmittelbares Erleben Eigenständigkeit gewinnt.

Eine besonders enge Verbindung zwischen dem Hören und Sehen gehen Werke des Musikalischen Theaters ein, in denen musikalische Parameter wie Melodik, Rhythmik oder bestimmte Strukturprinzipien während des Entstehungs- und Inszenierungsprozesses auf andere theatrale Ausdrucksmittel übertragen werden und dabei „Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen der Musik“²⁴ für szenische Vorgänge produktiv machen. Häufig geht es dabei um das Nachspüren der Theatralität eines Klanges oder auch um ein auskomponiertes Hin-Hören und Hin-Sehen.²⁵

Wahrnehmungsszenarien im Musiktheater für junges Publikum

Musiktheater für junge Zuschauer heißt heutzutage nicht mehr nur große Oper zusammengekürzt, mit reduzierter Bühnentechnik und einem Erzähler auf die Bühne gebracht. Vielmehr hat sich das Genre unterschiedlichen Erzählformen geöffnet, die nach neuen musikdramatischen Erzählformaten suchen und dabei die Produktionsstrukturen der Stadt- und Staatstheater hinterfragen. Insbesondere das Klangfestival (vormals Big Bang), FRATZ Festival, Spurensuche 2018, Symposien in Mannheim und Oldenburg sowie der Kongress HAPPY NEW EARS 2016 befördern dabei Begegnungen mit Freien Gruppen aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus Belgien, den Niederlanden oder Schweden und versuchen, diesen produktiven künstlerischen Austausch über Erzählformen, ästhetische Handschriften und Produktionsprozesse auch in die Stadt- und Staatstheater zu tragen, um dort, so die Hoffnung, erstarrte Strukturen zu hinterfragen und aufzubrechen. Dabei erweist sich das Musiktheater für junges Publikum nicht allein als ein Experimentierfeld für zeitgenössische Erzählformen und Kompositionsweisen, sondern zugleich auch als ein Ort, an dem eine Begegnung mit einer Kunstform ermöglicht wird, die, im Unterschied zu den digitalen Medien, das Ereignishafte und Unmittelbare einer Theateraufführung erlebbar werden lässt. Dies wird im Folgenden an drei aktuellen Produktionen exemplarisch verdeutlicht.

²⁴ David Roesner, „Musikalisches Theater – Szenische Musik“, in: *Mitten im Leben – Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011, S. 200.

²⁵ Vgl. dazu: Petra Maria Meyer, „Happy New Ears: Creating Hearing and the Hearable“, in: *Composed Theatre*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol 2012, S. 81–107.

Polyphones Hören

*Niet drummen*²⁶ des belgischen Theaters De Spiegel für Kinder ab dem Krabbelalter wurde beim Kongress HAPPY NEW EARS (Mannheim 2016) erstmals im deutschsprachigen Raum gezeigt. Die Produktion entstand einem kollektiven Probenprozess, in dem der Regisseur und die Musiker gemeinsam mit ihrem Zielgruppenpublikum spielerisch nach Klängen und ihren Wirkungsweisen geforscht haben. Dieser Spielraum, auch „Cabane“ genannt, ist Grundlage jeder Neuproduktion; an diese Ergebnisse schließen sich die Fragen künstlerischer Umsetzung an. Im Falle von *Niet drummen* entwickelte sich die Klangforschung zu einer Installation, die während der Vorstellung bespielt wird und im Anschluss daran den Kindern als Klangspielplatz dient.

Trommeln, Klangstäbe und -flächen aus verschiedenen Materialien sind mit kindlichem Spielzeug wie Murmelbahnen verbunden, wodurch sich ein nahtloser Übergang vom kindlichen Spiel in ein Klangspiel eröffnet. Man verfolgt die Vorstellung sitzend im Kreis innerhalb der zeltartigen Konstruktion – diese besteht aus fest installierten Trommeln, Klangstäben und -flächen aus verschiedenen Materialien, verbunden mit kindlichem Spielzeug wie Murmelbahnen –, die den Zuschauern eine behagliche Geborgenheit vermittelt. Die Verwendung angenehmer, gut riechender Materialien wie Holz ist eine wichtige Voraussetzung im *Theater von Anfang an!*. Die Installation reagiert auf die kindliche Selbst- und Welterfahrung, indem sie ein unmittelbares Interagieren der Musiker mit dem Publikum zulässt und Raum gibt für ein körperbezogenes Wahrnehmungsverhalten der Kinder (Krabbeln, Aufstehen, Zeigen etc.). Immer wieder beziehen die Musiker auch den Tastsinn der Kinder ein, der wie eine Art taktile Gedächtnisfunktion bei Kindern funktioniert, etwa, wenn die Musiker den Kindern Materialien oder ihre Instrumente zum Anfassen geben.

Gleichzeitig werden im Theater für die Allerkleinsten Wahrnehmungsweisen der Kunstform Theater eingeübt. Man begibt sich an einen Ort, der dem Alltag entrückt ist und an dem andere Spielregeln gelten. Im Theater für diese Zielgruppe geht es nicht um Repräsentation und „Als-ob“, dennoch signalisieren die Musiker durch ihre Körperhaltung, inwieweit Zu-geschaut und Zu-gehört werden soll, oder ob ein Interagieren zugelassen ist. Wilfried Gruhn hat auf die Bedeutung hingewiesen, die der körperlichen Bewegung innerhalb des kindlichen Wahrnehmungsverhaltens zukommt.²⁷

²⁶ <http://www.despiegel.com/nl/production/490/niet-drummen> (Zugriff: 23.10.2018).

²⁷ Siehe dazu: Wilfried Gruhn, „Wie Kinder Musik erleben“, in: *FRATZ-Reflexionen*, hg. von Theater o. N., Berlin 2017, S. 8.

Während der Aufführung bespielen die Musiker einzelne Klangelemente der Installation. Charakteristisch ist dabei, dass jedes Klangereignis bewusst eingeführt wird und es zu keiner Überschneidung unterschiedlicher Klänge/Vorgänge kommt. Transparenz und Fokussierung sind dabei wichtiges Prinzip, um die Konzentration des Publikums nicht zu überfordern. Das Gespür für das Verhältnis von sinnlichen Reizen und dem Aufnahmevermögen der Kinder ist ebenfalls ein wichtiger Erkenntnisgewinn, den die Mitglieder des Theaters *De Spiegel* aus den verschiedenen Cabanes gewonnen haben und immer weiter erforschen.

Wichtige Momente dieses musikalisch-theatralen Erzählens sind die fortwährenden Übergänge zwischen akustischen und visuellen Ereignissen, aus denen vorübergehend ein kurzes Zusammenspiel der Musiker entsteht, das alle theatralen Ebenen einbezieht, etwa wenn eine herabfallende rote Murmel plötzlich als roter Lichtfleck auf dem durchscheinenden Fell der Handtrommel erscheint und für ein paar Minuten ein spielerisches Potenzial entwickelt: Der Fleck wird zu einem frechen roten Punkt, der sich von den Musikern nicht fangen lassen will. Dem roten Punkt wird währenddessen eine heitere Querflötenstimme zugeordnet, die das Spiel des Punktes musikalisch nachzeichnet, verschiedene Trommeln treten dazu und initiieren ein musikalisches Fangen- und Versteckspiel. In dieser kurzen Szene wird das intermediale Zusammenwirken von Klang, Licht, Bewegung und Gesten der Musiker deutlich: Klänge werden zu Bildern, entwickeln sich zu szenischen Aktionen. Aber auch umgekehrt kann, wie im Fall der Murmel, ein visueller Vorgang zu einem Klangereignis, und damit zu einem theatralen Ereignis werden.

Grundlegend für diese Hörereignisse ist jedoch, dass jeder Klang aus einem Zusammenwirken mehrerer Stimmen entsteht: Jedes Ding erklingt durch etwas und mit einer bestimmten Klangfarbe. Man spricht im wahrnehmungsästhetischen Sinn vom „polyphonen Hören“.²⁸ Dieses hat sich von der Gegenständlichkeit und dem strukturierenden Hören im Sinne Adornos befreit und versucht nicht aus der Alltagserfahrung heraus, jedem Klang ein verursachendes Ereignis der „Dingwelt“²⁹ zuzuordnen. Vielmehr geht es darum, alle an einem Klang beteiligten Ereignisse, etwa beim Anschlagen einer Trommel, die Bewegung des Schlägers, die Körperbewegung des Instrumentalisten zu erfassen und auf ihre Eigenschaften hin zu überprüfen. Ohne eine inhaltlich-logisch-kausale Geschehensfolge zu bedienen, wird in *Niet drummen* deutlich, dass über die intermediale Verschränkung den optischen, klanglichen und gestischen Aktionen eine Ereignishaftigkeit

²⁸ Daniel Schmicking, *Hören und Klang*, Würzburg 2003, S. 286.

²⁹ Theodor W. Adorno, „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“, in: *Gesammelte Schriften* (Bd. 18). Frankfurt a. M. 1984, S. 145.

entsteht, die im Sinne der Wolfschen Erzähltheorie narrative Qualität³⁰ besitzt und sich an alle Sinne richtet.

Partizipative Klangerfahrung

Juliane Kleins *Der unsichtbare Vater*³¹ basiert auf der gleichnamigen Geschichte von Amelie Fried. Das Libretto entstand 2009 in Zusammenarbeit der Komponistin mit der damaligen Leiterin der Jungen Oper Stuttgart Barbara Tacchini und wurde für weitere Aufführungen immer wieder auf die neuen Räume und Musiker angepasst. Es richtet sich an Kinder ab acht Jahren. Das Stück erzählt die Geschichte von Paul, der sich seit der Trennung seiner Eltern in eine Fantasiewelt geflüchtet hat und in der Vorstellung lebt, sein Vater sei nicht ausgezogen, sondern lebe immer noch unsichtbar bei ihm. Deshalb kann Paul auch Ludwig, den neuen Freund seiner Mutter, nicht akzeptieren. Erst als er feststellt, dass Ludwig ein Freund seines Vaters ist und mit ihm früher in einer Band Schlagzeug gespielt hat, kann Paul ihn mit anderen Augen sehen.

In diesem Musiktheater findet zum einen eine Theatralisierung von Klängen, Musizieren und Singvorgängen statt, zum anderen werden die Zuschauer als gleichberechtigt Mitmusizierende in das Stück eingebunden. Die Theatralisierung erfolgt zum einen durch die Einbeziehung spezifischer Geräusche (Akkuschrauber, Wasserkocher etc.), die als klangliches Zeichen für konkrete Tätigkeiten (zum Beispiel Kochen oder Aufräumen der Wohnung) stehen und zugleich zeitliche Verläufe andeuten. Über die musikalische Funktion hinaus erhalten diese Gegenstände also die Funktion szenischer Requisiten und lassen eine variable Klangkulisse entstehen. Die andere Ebene betrifft die Charakterisierung der Figuren. Während Paul als Gesangsstimme angelegt ist, werden die drei Hauptfiguren von Musikern übernommen. So werden die Figuren des Vaters und Ludwigs durch den klanglichen Kontrast zwischen einem Melodieinstrument (Saxophon) und einem rhythmisch orientierten Schlagzeugpart charakterisiert, während das Akkordeon eine harmonische Brücke zwischen beiden Instrumentalstimmen schlägt, die der Figurenbeziehung entspricht: die Mutter zwischen dem ‚unsichtbaren‘ Vater und ihrem neuen Freund Ludwig. Die Saxophon-Stimme dagegen besitzt insofern performative Eigenschaften, da sie auf die szenisch nicht präsente Figur des ‚unsichtbaren Vaters‘ verweist und dieser im Erklängen eine akustische Präsenz verleiht. Dabei ist das Spielen des

³⁰ Siehe dazu ausführlich: Christiane Plank-Baldauf, *Handlungsbegriff und Erzählstrukturen im zeitgenössischen Musiktheater für junges Publikum*, Stuttgart 2017.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2dRY-unSFtg> (Zugriff: 23.10.2018).

jeweiligen Instrumentes in das szenische Spiel der Figur integriert; auf diese Weise erfolgt der Übergang zwischen Sprechen und Instrumentalstimme fließend, so dass die Musiker den Figuren sowohl musizierend, als auch sprechend ‚ihre Stimme‘ leihen können. Alle Darsteller bleiben durchgehend als Musiker und Rollenträger sichtbar, wodurch sich der Wechsel zwischen musikalischer und theatraler Ausdrucksfunktion immer vor den Augen der Zuschauer vollzieht.

Das Stück bezieht aber auch Momente partizipativer Klangerfahrung ein. So werden während der Aufführung Sprechchöre des Publikums abgerufen, die eine Stunde vor der Aufführung mit den Musikern einstudiert werden und neben der musikalischen Mitwirkung die Identifikation mit den einzelnen Figuren und deren Handlungen vertiefen. Im Finale des Stückes treten die Zuschauer dann aus ihrer Beobachterrolle heraus. Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wird aufgehoben und das Publikum eingeladen, mit Paul den ‚Jahrmarkt‘ zu besuchen und dort seinen Geburtstag zu feiern. Obwohl keine individualisierten Aktionen der Zuschauer stattfinden, zielt dieses Spielkonzept auf eine kontinuierliche persönliche Einfühlung in die Handlung ab. Zunächst kommentierend, dann im Zusammenspiel mit den Figuren auf dem Jahrmarkt. Die intensivste Annäherung an die Figuren erfolgt, wenn die Zuschauer Paul gratulieren: Durch das gemeinsame Singen des Geburtstagsliedes werden die Zuschauer nicht nur auf der Handlungsebene zu ‚Freunden‘ von Paul, sondern auch Teil der musikalischen Ebene, so dass dieser Vorgang äußeres Zeichen einer intensivierten Bindung beziehungsweise Identifizierung mit der Figur Pauls wird.

Transparenz der Klänge

Auch bei der Produktion *Kleines Stück Himmel* handelt es sich um eine Stückentwicklung, die von der Deutschen Oper Berlin und dem *Theater o. N.* für Kinder ab zwei Jahren entwickelt wurde. Wir treffen in diesem Stück zunächst auf zwei Figuren, die als Charaktere nicht weiter profiliert werden. Sie leben in Harmonie zusammen. Manche Abläufe in ihrem Alltag haben sich allerdings ritualisiert oder abgenutzt. Dies hören wir an den ‚Dialogen‘, die, nur mehr floskelhaft reduziert, einzelne Wörter enthalten. Als eine dritte Figur auftaucht, verändert sich ihr Alltag. Es beginnt ein Zusammenspiel der Figuren, das zunächst auf der rein musikalischen Ebene bleibt, dann aber auch Assoziationsräume aus der kindlichen Erfahrungswelt öffnet. Innerhalb des Stückes wird das Aufeinander-Schauen und -Hören, die musikalische Kommunikation und das Zusammenspiel der Musiker zu einer Metapher für gemeinschaftliches Verhalten und ein gemeinschaftliches Miteinander innerhalb einer Gruppe. Auch das spielerische Ausprobieren

der unterschiedlichen Klanginstrumente im Stück findet eine Entsprechung im kindlichen Spiel, das den ständigen Wechsel verschiedener Spielhaltungen kennt (während des Essens wird aus einer Gabel ein Flugzeug etc.).

Die Bühne ist reduziert auf einen Stuhl und einen Tisch. Beide deuten zwar konkrete Gegenstände an, können jedoch auch als Klanginstrumente auf immer neue Weise bespielt werden. Auch kleinere Requisiten (Wassergläser, Goldfischglas) werden im Rahmen szenischer Aktionen oder auch als Instrumente genutzt. Es dominieren Klangfarben, die aus dem Bespielen von Wasser, Gläserreiben oder dem tiefem Ton der Bassklarinette hervorgehen. Die dritte Figur unterscheidet sich von den beiden anderen, da sie sowohl über das Kostüm, als auch über ihre musikalische Charakterisierung eine neue Farbe in das Geschehen einbringt.

Da in jeder Aufführung visuelle und akustische Ereignisse zusammenwirken, ist die Erlebniszeit, die die Konzeption dem Zuschauer überlässt, das komplexe Geschehen zu erfassen, eine wichtige Gelingensbedingung. In der Produktion *Kleines Stück Himmel*³² wird deutlich, dass alle szenischen Vorgänge und Klangereignisse auf Transparenz und Durchhörbarkeit hin abgestimmt sind. So werden zunächst nur zwei Klangobjekte („Stuhlarfe“ und „Gläserorgel“) präsentiert. Erst im weiteren Verlauf treten weitere Instrumente und Klangmaterialien hinzu, so dass das Erscheinen jedes neuen theatralen und klanglichen Ereignisses von den Zuschauern bewusst wahrgenommen werden kann. Die Bewegungen, Blicke und Haltungen der drei Musiker sind dabei immer auf ein gegenseitiges Zuhören und Zuschauen hin ausgerichtet. Um die Konzentration auf kleine Veränderungen szenischer und musikalischer Abschnitte zu erhalten, wird das Publikum über das Narrativ der Wiederholung zum intensiven Hinhören und -sehen animiert, wodurch auch kleine inhaltliche Veränderungen, die das theatrale Erzählen anreichern, bewusst wahrgenommen werden können.

Ästhetische Erfahrung als Fremderfahrung

Nach Bernhard Waldenfels wohnt jedem Wahrnehmungsvorgang eine Fremderfahrung inne.³³ Liegt im Ausloten der einzelnen theatralen Ausdrucksebenen das besondere Wirkungspotenzial des Theaters, so kann das Zusammenspiel von Sprache, Gesang, Musik und Szene bei theaterunerfahrenen Zuschauern zur Überforderung führen. Darüber hinaus wirken zum Beispiel der textvermittelnde Gesang oder fehlende Transparenz im musikalischen Satz (mehrstimmige Abschnitte) auf Kinder – und hier meine ich nicht nur

³² <https://www.youtube.com/watch?v=FPT0-X-ufkQ> (Zugriff: 23.10.2018).

³³ Siehe dazu: Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Berlin 2010, S. 241–243.

ganz kleine Kinder – befremdlich. Um diese Fremdheit im Prozess der ästhetischen Erfahrung zu reduzieren, ist das Gelingen eines Wahrnehmungsprozesses vom Verhältnis zwischen Bekanntem und Neuem abhängig.³⁴ Die Erfahrung des Fremden ist eine „Schwellenerfahrung“³⁵, die es vom Zuschauer „auszuhalten gilt“. Im Kinder- und Jugendtheater erweist sich jedoch gerade der kreative Umgang mit dieser Schwelle als wichtiger Einstieg in das Theatererlebnis. Hör- und Sehvorgängen werden hier bewusst inszeniert, gilt es doch die Vielseitigkeit der Klänge, ihre performative Wirkungsqualität den jungen Hörern nahezubringen. Dies geschieht durch Techniken des instrumentalen Theaters, des intermedialen Erzählens und des szenischen Konzertierens – durch Techniken also, die die Komplexität von Wahrnehmungsvorgängen deutlich machen, indem sie die Wirkungsweisen von Klängen, visuellen Vorgängen oder Gesten im intermedialen Zusammenspiel aufzeigen. Doch es geht nicht allein darum, das live entstehende szenische und musikalische Geschehen sichtbar und unmittelbar erfahrbar zu machen. Vielmehr ist es den Produktionen auf unterschiedliche Weise eingeschrieben, die Zuschauer auf künstlerisch-inhaltlicher Ebene zu aktivieren, „sich auf Umstände, Situationen oder Materialien einzulassen“³⁶ und in der Begegnung mit dem Fremden auch eine soziale Erfahrung anzustoßen.

³⁴ Siehe dazu: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (übersetzt von R. Boehm), Berlin 1966, S. 66.

³⁵ Jens Roselt, „Den Augen trauen: Theater und Phänomenologie“, in: *Die Aufführung*, hg. von Erika Fischer-Lichte und andere, Paderborn 2012, S. 270.

³⁶ Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 188.