

Partizipative Musiktheaterprojekte

Tamara Schmidt

Vor dem Hintergrund des Social Turns in den Künsten und des Performative Turns in der jüngeren Kultur- und Theaterwissenschaft rückt zunehmend die gesellschaftliche Relevanz von Konzert und Musiktheater in den Fokus. Dies äußert sich u.a. »in partizipativen Konzert- und Workshopformaten sowie innovativen Konzertdramaturgien und Festivalkonzeptionen« (Wimmer/Voit 2022: 11). Partizipation gilt heute als »Grundausrüstung« (Braun/Witt 2017: 15) und zentrales Handlungsprinzip von Kultureller Bildung und Vermittlung (→ Wild: 243), wenngleich der Begriff differente Bedeutungen und Zuschreibungen erfährt (vgl. z.B. Kup 2019; Krupp-Schleußner/Lehmann-Wermser 2018; Zirfas 2017).

Handlungsfelder

Partizipative Musiktheaterprojekte mit Lai_innen¹ werden vielfach von Vermittlungsabteilungen oder jungen Sparten an Theatern initiiert und finden in unterschiedlichen Rahmungen statt: als integraler Bestandteil des Programms, als drittmittelfinanziertes Add-On oder als institutionalisierte Form, z.B. im Rahmen einer Bürgerbühne. Daneben arbeiten auch freie Theater (z.B. Neuköllner Oper) und Kollektive (z.B. Community Oper Freiburg), Festivals (z.B. Salzburger Festspiele) und Akademien (z.B. Bundesakademie für Junges Musiktheater Rheinsberg) in diesem Feld.

Musiktheater mit partizipativem Anspruch ist aber keineswegs nur ein Phänomen der sogenannten ›Hochkultur‹, sondern Bestandteil weiterer Handlungsfelder. So findet es z.B. in Bildungskontexten statt, etwa als Schulmusical, Kita-Weihnachtsmärchen, Musikschulprojekt oder Community-Aktion von Stadtteilzentren. Auch in der Lai_innen-Chorszene spielt die Gattung eine wichtige Rolle, insbesondere in religiösen Kontexten, z.B. als Krippenspiel, Bibelmusical oder bei Passionsfestspielen. Projekte werden vielfach als Kooperationen zwischen Kultur-, Sozial- oder Bildungsinstitutionen und an

1 Der Begriff ›Lai‹ wird in einigen Feldern kontrovers diskutiert. Hier und im Folgenden wird er in Anlehnung an die Theaterpraxis genutzt und ist in keiner Weise abwertend gemeint.

Alltagsorten umgesetzt. So gründete sich das *Kinderopernhaus Berlin* als Projekt der Caritas, die *Stadtteilopern Bremen* und *Leipzig* arbeiten mit ca. 600 Schüler_innen und Pädagog_innen von Gesamtschulen sozial herausfordernder Stadtteile, die *Junge Deutsche Oper* realisiert Projekte in Geflüchtetenunterkünften, und das Projekt *Dorf macht Oper* wird durch die Zusammenarbeit aller Bewohner_innen eines Brandenburger Dorfes innerhalb der lokalen ländlichen Strukturen realisiert.

Motivationen zur Teilnahme beruhen häufig auf sozialen Aspekten, woraus die Verantwortung der Projektleitenden resultiert, ihre eigenen (institutionellen) Motivationen transparent zu kommunizieren, um nicht ungewollt Machtpositionen zu affirmieren (→ Stoffers: 107; vgl. auch Rollog/Sturm 2002: 15). Akteur_innen arbeiten oft in multiprofessionellen Teams zusammen, um den verschiedenen künstlerischen, sozialen und organisatorischen Anforderungen gerecht werden zu können. Es besteht allerdings ein Bedarf an Professionalisierung und Vernetzung der Handlungsfelder (vgl. Plank-Baldauf/Schmidt 2023).

Die Zielsetzungen und Erwartungen an die Projekte sind so unterschiedlich wie ihre Rahmenbedingungen und reichen von sozialen (z.B. Vergemeinschaftung, Inklusion), über gesellschaftspolitische (z.B. Teilhabe, kulturelle Diversität), bis hin zu kulturpolitischen Zielen (z.B. Öffnung der Institutionen, Selbsterhalt), Erwartungen an Bildungseffekte (z.B. ästhetische Erfahrungen, demokratisches Handeln) oder künstlerischen Motivationen (z.B. neue musikalische Formen, Weiterentwicklung der Gattung).

Arbeitsweisen und Ästhetiken

Im Zuge des Performative Turns ist das Interesse der Künste – insbesondere des Theaters – am Alltäglichen gestiegen. Dieser »Einbruch des Realen« (Lehmann 2008: 170) eröffnet andere künstlerische Perspektiven als die Konventionen des klassischen Theaters: So ermöglichen Ausdrucks- und Arbeitsformen des Performativen u.a., die Subjektivität von Lai_innen einzubeziehen sowie »künstlerisch anspruchsvolle Ergebnisse auch ohne perfekt ausgebildetes Handwerkzeug zu erzielen« (Pfeiffer 2012: 214).

Auch Musiktheaterprojekte mit Lai_innen orientieren sich häufig an performativen Elementen und postdramatischen Erzählformen: Der geschlossene Werkbegriff wird zugunsten offener Dramaturgien und überlagerter Erzählstränge aufgebrochen und neue (z.B. digitale) Räume werden mit ihren spezifischen Ästhetiken bespielt. Statt narrativer Handlungsstrukturen wird z.B. die Ereignishaftigkeit von Klang (vgl. Gaudet 2019: 82–85) oder die Wirkung des Körpers und der Stimme im Raum inszeniert. Da die beteiligten Lai_innen als »Experten des Alltags« (Dreyse/Malzacher 2007: 8) betrachtet werden, dienen ihre ästhetischen Ausdrucksweisen und ihre subjektiven Perspektiven auf die Welt als künstlerisches Material.

Die Arbeitsweisen von partizipativen Stückentwicklungen zeichnen sich oft durch ihren ergebnisoffenen und experimentellen Charakter, durch künstlerische Forschungsansätze und das einkalkulierte Risiko des (produktiven) Scheiterns aus. Statt im klassischen Dreischritt (Libretto, Komposition, Inszenierung) entsteht Musiktheater in gemeinsamer Autor_innenschaft. Häufig werden Ansätze aus der Theaterpädagogik (z.B.

biografische, dokumentarische, rechnerorientierte) sowie aus der Kompositions- und Improvisationsdidaktik angewendet.

Machtverhältnisse

Da Partizipation in asymmetrischen Machtverhältnissen stattfindet, »stellt sich [v.a.] die Frage, [...] wer in der Position ist, Partizipation zu erlauben, und wer die Verantwortung für deren Wirkungen trägt« (Mörsch 2012: 88). Unter diesem Gesichtspunkt verliert Partizipation ihr Potential als normative Methode oder »naives Mitbestimmungsparadigma« (Ziese 2010: 77). Untersucht man hingegen wirkende Machtverhältnisse, wird der Begriff selbst zum Diskussionsgegenstand und »Reflexionsanlass« (Fuchs 2017b: 43) für die Vermittlung.

Der kritische Reflexionsbedarf verstärkt sich, wenn Partizipation im Kontext von Musiktheater stattfindet. Durch ihre transdisziplinäre Beschaffenheit und Größe ist die Gattung auf komplexe und etablierte Produktionsstrukturen angewiesen und insbesondere der Opernkanon rekurriert auf einen Werkbegriff, der ein künstlerisches Ideal mit hochspezialisierten Akteur_innen erfordert. Die institutionelle Anbindung von partizipativen Musiktheaterprojekten ermöglicht daher einerseits die Realisierung dieser komplexen Kunstform, andererseits kann der Apparat eines Opernbetriebs partizipativen Arbeitsformen auch entgegenstehen (vgl. Schaback 2019: 19). Es zeigt sich, dass sich Machtverhältnisse in flexiblen Arbeitsprozessen experimenteller Musiktheaterformen leichter dekonstruieren oder umverteilen lassen (vgl. Plank-Baldauf/Schmidt 2023).

Ein Musiktheater- und Vermittlungsverständnis als soziale Praxis (→ Chaker: 45; vgl. auch Campos 2015; Wimmer/Voit 2022: 11) macht in diesem Spannungsverhältnis zahlreiche Ein- und Ausschlussmechanismen sichtbar (→ Stoffers: 107; vgl. auch Bourdieu 1982).

Beteiligungsgrade und -dimensionen

Eine zentrale Frage des kritischen Partizipationsdiskurses fokussiert das Maß der Beteiligung. Carmen Mörsch formuliert fünf Beteiligungsgrade² (2012), von denen die letzten (partizipativ, kollaborativ, reklamierend) grundlegende Prämissen bezüglich der Entscheidungsmacht der Beteiligten haben, was »auch auf Inhalte und Strukturen der Kulturvermittlung und der an ihr beteiligten Institutionen selbst« (ebd.: 85) zurückwirke. Je nach Grad könne die Beteiligung affirmativ, reproduktiv, dekonstruktiv, reformativ oder transformativ wirken (vgl. ebd.: 112–118). Im Folgenden werden anhand einzelner Projektbeispiele ausgewählte Beteiligungsgrade sowie mögliche Wirkungsweisen beleuchtet.

2 Mörschs Modell fand in der Musikvermittlung bereits Anwendung, z.B. im *Kompass Musikvermittlung* (vgl. Kulturvermittlung Schweiz/Netzwerk Junge Ohren 2015). Weitere an die Musikvermittlung anschlussfähige Differenzierungsmodelle finden sich z.B. bei Seitz (2015) oder Köhler (2017).

Neben »klassischen« Partizipationsprojekten, bei denen [Lai_innen] als Bewegungsschor/Chor am musikalisch-theatralen Geschehen beteiligt werden« (Plank-Baldauf 2019: 8) – z.B. *Gegen die Wand* von Ludger Vollmer, *Momo* von Matthias Heep –, wirken Lai_innen bereits bei der Konzeption, Stückentwicklung oder strukturellen Rahmung verantwortlich mit: So wird in der *App-Oper Unterwelt* (Staatsoper Hannover) Glucks *Orpheus und Eurydike* mit zeitgenössischen Musiken und Texten überschrieben, die aus der biografischen Auseinandersetzung der circa 80 beteiligten Jugendlichen mit dem Stoff und mit Hilfe einer Kompositions-App entstanden sind. Durch die *partizipative* Einbindung während der Stückentwicklung, das gemeinsame Bühnengagieren von Opernsänger_innen und Lai_innen, Musik des Staatsorchesters und App-Musik bekommen jugendliche Stimmen eine Öffentlichkeit, und das tradierte Opernwerk wird inhaltlich um Aspekte von Jugendkultur erweitert. Die Projektstruktur, der Arbeitsprozess und die künstlerischen Formen – also das »Wie« – entsprechen denen des Repertoire-Betriebs und werden von professionellen Akteur_innen verantwortet. Auch in kleineren Projekten mit Werkstattcharakter und Prozessorientierung gestalten Lai_innen mit eigenen Mitteln musikalisch-theatrale Situationen (z.B. *Projekt Quillo* von Ensemble Quillo). Der Handlungsrahmen wird von Vermittler_innen vorgegeben, indem die Teilnehmenden die Möglichkeit »zur eigenständigen Gestaltung [...], zum Umarbeiten von Inhalten und Formen oder auch der Handlungsregeln selbst« (Mörsch 2012: 88) haben.

Kollaborative Arbeitsweisen finden sich häufig z.B. in *Spielclubs* mit heterogenen Gruppen an Theatern. Die Musik, die (digitalen) Räume, »der Rahmen, die Thematik und die Methoden [...] [werden] gemeinsam mit den Beteiligten entwickelt« (Mörsch 2012: 89). Oft münden sie in offene Aufführungsformate, die Musiktheater mit neuen ästhetischen Impulsen befragen (z.B. *Mephisto* der Jungen Oper Hannover, *Inferno* von Glanz&Krawall, *This is what you get...* der *jungen oper wien*). Musiktheater konstituiert sich so im gemeinsamen Entdecken, Erforschen und Teilen als wechselseitiger Austauschprozess aller Beteiligten, »der sich in der sozialen Interaktion vollzieht« (Plank-Baldauf/Schmidt 2023: 24). Dadurch können Lai_innen Räume gestalten, die im klassischen Betrieb für andere vorgesehen sind: Es kommt zu einer »Teilgabe« (Fuchs 2017b: 45) im Sinne einer Verschiebung von Handlungsmacht und Gestaltungsspielraum.

Der *reklamierende* Beteiligungsgrad meint laut Mörsch die aktive Einforderung von Beteiligung durch Interessensgruppen. So sind Jugendliche z.B. Teil der *Augenblick Mal!*-Festivaljury, Düsseldorf Kinder nutzten ihr Mitspracherecht am Opernneubau, und die migrantisch geprägte Community der Jungen Deutschen Oper forderte die Umsetzung eines eigenen Projektformats: Mit *Common Sound* entstand ein transkulturelles Festival, bei dem Lai_innen nicht nur Gastgeber waren, sondern professionelle Künstler_innen die verantwortliche Kuratierung an sie übertragen hatten.

Kritisch-partizipative Ansprüche haben das Potential, klassische Professionsverständnisse durchlässig werden zu lassen: Akteur_innen stellen ihre Kunstform, etablierte Arbeitsprozesse und eigene Deutungshoheiten zur Disposition und werden selbst Involvierte der Projekte. Das transformative Potential von partizipativem Musiktheater kann über den Projektrahmen und die Beteiligten hinauswirken, wenn neue Haltungen und Positionen auch außerhalb der Projekte – z.B. in der jeweiligen Institution – sichtbar und hörbar werden können.