Musiktheatrale Räume: Öffnungsstrategien durch Partizipation und Teilhabe

Christiane Plank-Baldauf, Sebastian Stauss, Elisabeth van Treeck

This article explores how opera institutions are rethinking their spaces through participatory formats, audience diversification, and site-specific engagement. Case studies include the Deutsche Oper am Rhein's *UFO*-project, which redefines operatic forms for diverse publics, the performance model of the Birmingham Opera Company, which integrates community volunteers, and Theater Basel's *Gold, Glanz und Götter*, which connects opera to the cities' socio-historical contexts. These initiatives challenge hierarchies and foster institutional transformation while addressing long-term sustainability.

Ein Neudenken des Raumverhältnisses zwischen der Institution Oper und dem Stadtraum hat an Opernhäusern vielerorts sowohl im deutschsprachigen Raum als auch darüber hinaus in Europa bereits eingesetzt. Angesichts eines demografischen Wandels, veränderter Rezeptionsgewohnheiten und rückläufiger Publikumszahlen suchen Opernhäuser zunehmend nach Formaten, die neue Öffentlichkeiten erschließen und bestehende Schwellen abbauen. Diese Öffnungsprozesse vollziehen sich in mehrere Richtungen: Zunächst verlässt die Oper als Kunstform mitsamt ihren künstlerischen Akteur:innen ihre traditionellen Spielstätten und geht in den Stadtraum hinaus, um dort neue musiktheatrale Formate zu erproben, häufig in kollaborativen Stückentwicklungsprozessen mit der lokalen Bevölkerung. Darüber hinaus werden innerhalb der Institution selbst bislang verborgene oder unzugängliche Bereiche geöffnet, wodurch das Publikum Einblick in die materiellen und sozialen Infrastrukturen der Oper erhält. Anhand ausgewählter Projekte zeigt der Beitrag auf, wie sich solche Öffnungen konkret ausgestalten und welche musiktheatralen Potenziale darin liegen. Der erste Abschnitt nimmt partizipative Praxen im Musiktheater für junges Publikum in den Blick und befragt diese auf ihr transformatorisches Potenzial im Umgang mit dem Repertoire, den Räumen und dem Personal. Der zweite Abschnitt behandelt einen Trend von Opernkompanien in Großbritannien und Italien, die Stadt als Lebensraum und ihre Bewohner:innen als nicht-professionelle Mitwirkende

Christiane Plank-Baldauf/Sebastian Stauss/Elisabeth van Treeck: „Musiktheatrale Räume: Öffnungstrategien durch Partizipation und Teilhabe", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 275–289. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26196 (CC BY-SA 4.0)

zu berücksichtigen. Der dritte Abschnitt stellt Strategien der Öffnung von Opernhäusern nach außen sowie nach innen anhand ausgewählter Beispiele im deutschsprachigen Raum vor und konzentriert sich insbesondere auf die kritischen Potenziale, die sich für das Musiktheater als künstlerische Ausdrucksform und soziale Praxis daraus ergeben. Im Zentrum des Interesses der im Folgenden panoramaartig vorgestellten Projekte steht die Frage, auf welche Weisen sich die Oper als Raum öffnet und sich dabei räumlich, institutionell und ästhetisch neu konfiguriert.

HörRäume schaffen – Zum transformativen Potenzial im Musiktheater für junges Publikum

Christiane Plank-Baldauf

Musiktheater für junges Publikum reagiert seit knapp zehn Jahren auf die Diversitätsentwicklungen in unserer Gesellschaft. Zu bemerken sind Öffnungsstrategien, die neue Communities ansprechen. Stadtteilbezogen und regional entstehen diese Arbeiten in partizipativen oder sogar kollaborativen, ergebnisoffenen Arbeitsprozessen, beispielsweise: Mobile Oper in der Stadt[1], Outreach Projekte[2], die Dortmunder Bürger:innenoper[3], Community Oper[4] oder auch Oper im ländlichen Raum[5].

Diese Entwicklung steht für eine gesellschaftlich relevante Kulturpolitik im Sinne der *Cultural Governance*, wie sie die Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* 2005 in ihrem Abschlussbericht vorgeschlagen hat. Der aktivierende Kulturstaat setzt dabei auf einen engagierten und kompetenten Bürger, der sich nach seinen finanziellen Möglichkeiten und persönlichen Fähigkeiten für die Gemeinschaft einsetzt und „(Mit-)Verantwortung im kulturellen Leben und für die kulturelle Infrastruktur in Deutschland übernimmt“[6]. Dieses Empowerment gilt auch jungen Menschen, deren Recht auf Zugang zur Kulturellen Bildung seit 1992 für die Bundesrepublik Deutschland im §31 der UN-Kinderrechtskonvention festgeschrieben ist – auch wenn bis heute eine Verankerung im Grundgesetz nicht erfolgt ist.

1 Im Rahmen von *Selam Opera* der Komischen Oper Berlin besucht der *Operndolmuş* (in der Türkei die Bezeichnung für ein Sammeltaxi) mit musikalischen Kurzprogrammen verschiedene Stadtteile. Siehe: https://www.komische-oper-berlin.de/spielplan/a-z/opera-dolmus/ (24.2.2026).

2 Z.B. *Junge Oper Urban/UFO* der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg sowie Wiener Staatsoper (Jung).

3 Siehe Abschnitt drei *Musiktheatrale Räume öffnen*.

4 Community Oper Freiburg e.V.: „Wertstoffoper 2024 Trailer“, in: *YouTube*, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=2NMrE2yvcT0 (3.3.2025); Stadtteil-Oper der Bremer Kammerphilharmonie: https://www.butenunbinnen.de/videos/stadtteiloper-tenever-bremen-gesamtschule-kammerphilharmonie-100.html (27.2.2026).

5 Tagesschau: „Klein Leppin, Dorf macht Oper“, in: *YouTube*, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=VB8I-JcDbP0 (3.3.2025).

6 Oliver Scheytt: *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld: transcript, 2015, 39.

Während die Vermittlung von kulturellem Erbe und bürgerlicher ‚Hochkultur' noch bis vor ca. fünfzehn Jahren zum Selbstverständnis des Jungen Musiktheaters gehörte,[7] haben sich zwischenzeitlich die musiktheatralen Formate und dramaturgischen Zugriffe für die verschiedenen Altersgruppen differenziert. Junge Musiktheatersparten versuchen heutzutage nicht allein bei jungen Menschen Interesse am Musiktheater zu wecken, sondern Menschen aus allen Teilen der Gesellschaft Zugänge zu künstlerischen Prozessen zu bieten und Räume für soziale Begegnungen und gemeinsamen Diskurs zu öffnen, um darüber ein Netzwerk von „interagierenden und sich gegenseitig beeinflussenden Menschen mit einem gemeinsamen Interesse oder einer gemeinsamen Praxis"[8] zu initiieren.

Partizipation als Praxis im Musiktheater

Im Kinder- und Jugendtheater wird seit vielen Jahren Partizipation kritisch reflektiert.[9] Dieser Diskurs um Zugänglichkeit und bestehende Machtstrukturen ist auch im Jungen Musiktheater angekommen, denn Opernhäuser gelten nach wie vor als Repräsentanten von ‚Hochkultur' und Exzellenz, und auch ihre Architektur entspricht nicht der sozialräumlichen Realität junger Menschen.

Partizipation verstehe ich selbst als eine künstlerisch-reflexive Praxis, die ihre Wirkung sowohl für die Beteiligten eines Prozesses entfaltet, als auch in die Institution selbst hineinwirkt.[10] Partizipation beinhaltet

> das unabschließbare Experimentieren von Strategien und Methoden der Einbindung, Beteiligung, Mitbestimmung und -gestaltung von Akteur:innen aus unterschiedlichsten gesellschaftlichen und beruflichen Zusammenhängen mit dem Ziel institutionelle

7 Vgl. Christiane Plank-Baldauf/Tamara Schmidt: „Junges Musiktheater – ein Ort der Gesellschaft", in: *Positionen. Entwicklungen. Erfahrungen – 10 Jahre junge Opern Rhein-Ruhr*, hg. v. Christiane Plank-Baldauf/Merle Fahrholz, Berlin: Springer VS, 2023, 159–198, hier 160. https://doi.org/10.1007/978-3-662-66396-7

8 Irina Müller-Brozovic: „Resonanzaffine Public Relations. Für eine Publikumsresonanz als interaktive und transformative Beziehungsform", in: *Das Konzertpublikum der Zukunft. Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft*, hg. v. Irina Müller-Brozovic/Barbara Balba-Weber, Bielefeld: transcript, 2022, 42–66, hier 55. https://doi.org/10.1515/9783839452769

9 Vgl. dazu Johannes Kup: *Das Theater der Teilhabe. Zum Diskurs um Partizipation in der zeitgenössischen Theaterpädagogik*, Uckerland: Schibri, 2019; Christoph Scheurle: „Partizipative Praxen im Spannungsfeld von Theater, Politik und Pädagogik", in: *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*, hg. v. Christoph Scheuerle/Melanie Hinz/Norma Köhler, München: kopaed, 2017, 37–50; Kristina Stang: „‚Kultureinrichtungen öffnet euch' Kooperationen für mehr Perspektiven", in: *kubi-online*, 2017. https://doi.org/10.25529/92552.210

10 Vgl. dazu das Modell der Partizipationspyramide, in: Gaby Straßburger/Judith Rieger (Hg.): *Partizipation kompakt – Für Studium, Lehre und Praxis sozialer Berufe*, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2014, 232–233.

> Machtverhältnisse und deren Bedingungen der Wissensproduktion zu transformieren.[11]

In diesem Sinn lädt das Junge Musiktheater zum bewussten Hören von Klangereignissen, zum Neuhören des bestehenden Repertoires sowie zum Zuhören im Sinne einer gelingenden Kommunikation ein und eröffnet darüber einen sinnlichen Erfahrungsraum, in dem es möglich ist, wirkliche Plätze einer Kultur mit den damit verbundenen sozialen Interaktionen zu repräsentieren, zu bestreiten und im Sinne der Foucaultschen Heterotopie zu wenden. Im spielerischen ‚Als-ob' ist es dabei möglich, gemachte Erfahrungen und Positionen zu reflektieren, zu diskutieren und für die eigene Lebenswirklichkeit neu zu interpretieren – ein Prozess, der sowohl für Beteiligte als auch für Zuschauer:innen und Zuhörer:innen gilt.

Bewusst-Hören

Beschreibt der Philosoph Jacques Rancière das Wesen des Zuschauens als ein „gemeinschaftliches Handeln"[12], so ist diese (gesellschafts-)politische Dimension nicht dem Zusehen allein eingeschrieben, sondern auch dem Vorgang des Wahrnehmens als einem Zusammenspiel aller Sinne. Die Aktivierung eines bewussten Hörens wurde in den letzten Jahren in den Produktionen mitgedacht.

Im Rechercheprojekt *Schrei des Pfauen in der Nacht* (Deutsche Oper Berlin, 2018) setzten sich Geflüchtete und Berliner Jugendliche[13] mit ihrer Herkunft sowie mit den dazugehörigen Klangerfahrungen auseinander. Die Einbeziehung von (alltäglichen) Klängen, Geräuschen oder Sounds bietet besonders gute Anknüpfungspunkte für die interkulturelle Theaterarbeit. Gerade weil die musikalische Ebene über sprachliche Grenzen hinweg erfahrbar ist, kann die Chance eines Projekts darin liegen, Hörgewohnheiten aufzulösen, indem popkulturelle, europäische, außereuropäische Einflüsse verbunden werden. Gleichzeitig können im musikalisch-szenischen Tun Verhaltensweisen reflektiert werden: Wie nehme ich etwas wahr? Wie nehme ich andere wahr? Höre ich anderen zu? Werde ich gehört? Welche Konsequenzen hat das eigene Handeln, und was können wir als Gruppe erreichen?[14]

11 Büro trafo.K: „Umdeuten. Vermittlung als kollaborative Lust an der Verschiebung des Selbstverständlichen", in: *Vermittlung vermitteln: Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler:innen im 21. Jahrhundert*, hg. v. Ayşe Güleç u.a., Berlin: nGbK, 2020, 128.

12 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag, 2008, 18.

13 Anm.: Das Projekt wurde von der Regisseurin Bernarda Horres (Regie), Tamara Schmidt und Sebastian Hanusa (Dramaturgie) sowie Jan Bauer und Sebastian Hanusa (Komposition) geleitet. Siehe: Deutsche Oper Berlin: „DER SCHREI DES PFAUEN IN DER NACHT", in: *YouTube*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=SZArwi5-PEo (3.3.2025).

14 Vgl. Silke Egeler-Wittmann: *Neue Klänge machen Schule*, Esslingen: Helbling Verlag GmbH, 2021, 17.

Neuhören des Bestehenden

In *Die Geschichte vom blinden Vertrauen*[15] ab sechs Jahren (*Jungen Oper Urban/UFO*, der mobilen Spielstätte der Deutschen Oper am Rhein) wird das Zuhören in doppelter Weise thematisiert: Zum einen werden festgefahrene Rollenzuschreibungen und Klischees hinterfragt, wie sie sich im Musiktheater in Gestalt der Stimmfächer herausgebildet haben. Zum anderen findet eine Verschiebung von Deutungshoheiten mittels Sprache statt. Die Produktion – an der Schnittstelle zwischen Ballett und Musiktheater – thematisiert auf der Grundlage der Sage vom *Rattenfänger von Hameln*, was Vertrauen ist: Wem bringen wir Vertrauen entgegen und wann geht es verloren? Hege Haagenrud hat aus Interviews mit Kindern im Vorschulalter eine Choreografie für drei Tänzer:innen entwickelt, die sich mit den gesprochenen Texten und der zugespielten Musik von Georg Hübner auseinandersetzt. Die drei Tänzer:innen kombinieren ihre Gesten und Bewegungen mit der Wiedergabe der Kinderstimmen als *Lip-sync*. Dabei entsteht der Eindruck, dass die erwachsenen Tänzer:innen mit ihrer Sprache zu ringen scheinen und vom Klang der kindlichen Sprache selbst überrascht werden. Es entsteht ein Verfremdungseffekt, der sich für die Zuschauer:innen aus der Synchronisation von Kinderstimmen und den erwachsenen Körpern ergibt: Die Stimme der Erwachsenen ist verstummt, die Kinder übernehmen das Erzählen. Gleichzeitig verweist der abwesende Kinderkörper explizit auf das Fehlen einer selbstverständlichen und kontinuierlichen Repräsentation junger Menschen im Musiktheater.[16]

Zuhören

Hören hat im Musiktheater für junges Publikum eine besondere Bedeutung: Auch wenn das Hören zu einem gelungenen Kommunikationsakt gehört, so erfolgt es oftmals unbewusst und unreflektiert. Folgt man dem Philosophen Jean-Luc Nancy, dann setzt Hören eine Gerichtetheit der Sinne auf das Hörereignis voraus – eine Haltung des bewussten „Zuhörens“[17]. Neben jungen Stimmen, die innerhalb der Produktionen selbst hörbar gemacht werden – und zwar sowohl künstlerisch als auch in ihrer inhaltlichen Positionierung – reichen Beteiligungsprozesse in die Strukturen der Institutionen selbst hinein. Was im Kinder- und Jugendtheater schon seit ein paar Jahren praktiziert wird, erproben auch einige Opernhäuser: die Einführung von

15 Probe für *DIE GESCHICHTE VOM BLINDEN VERTRAUEN*, Choreografie: Hege Haagenrud, BRD, 2022, 0:59 min, https://www.facebook.com/watch/?v=604096231363714 (3.3.2025).

16 Siehe dazu: Volker Jurkè: „Das Theater mit dem Körper“, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung*, 2 (2010), 1, https://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2021/01/Text_6_Jurk%C3%A9.pdf, 11 (3.3.2025).

17 Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2014, 15.

Jugendräten. Dieser reklamierende Beteiligungsgrad[18] ist für viele Häuser neu und von intensiven Aushandlungsprozessen begleitet, sei es, dass Kinder Mitsprachrecht beim Neubau des Düsseldorfer Opernhauses erhalten, oder Jugendliche die Arbeit der Staatsoper Stuttgart kritisch begleiten, Anregungen geben und eigene Projekte umsetzen.

Fazit

Viele Junge Musiktheatersparten und Vermittlungsabteilungen arbeiten derzeit daran, den eng gefassten und an Exzellenz orientierten Kunstbegriff der Häuser zu weiten und Ästhetiken an heutige Seh- und Hörgewohnheiten anzupassen. In der Reibung mit den hierarchischen und betrieblichen Strukturen der Theater und Opernhäuser liegt ein Potenzial zur Veränderung, das intergenerationale, interkulturelle und diskriminierungskritische Perspektiven auf den Umgang mit dem Repertoire, den Räumen und dem Personal eröffnet.

Partizipation im städtischen Raum als (Förder-) Strategie für Musiktheater in England und Italien

Sebastian Stauss

Während Junge Musiktheatersparten im deutschsprachigen Raum auch die historisch gewachsene föderale Landschaft des Stadt- und Staatstheaters (bzw. mitunter ihre internen Konkurrenzen) widerspiegeln, machen sich in anderssprachigen europäischen Ländern Bestrebungen bemerkbar, überhaupt Räume für Musiktheaterorganisationen zu erschließen, ohne von festen Spielstätten und -räumen auszugehen. Außerhalb des Großraums von London ist z.B. in Großbritannien ein Umsteuern im Gang. National von Bedeutung waren außerhalb der englischen Hauptstadt lange primär die Scottish National Opera in Glasgow, die Welsh National Opera mit ihrem Stammquartier in Cardiff und die Opera North in Leeds. Um auch über diese Zentren hinaus Musiktheater flächendeckend zu präsentieren, werden seit Jahrzehnten Touring Companies mit Repertoireschwerpunkten auf Kammer- und Kinderoper gepflegt und bezuschusst.[19] In die Tourneen der Welsh National Opera wurde u.a. auch die Metropolregion von Birmingham in den West Midlands regelmäßig einbezogen. Nach der für 2029 geplanten Übersiedlung der English National Opera (ENO) würde Birmingham zwischen

18 Vgl. Carmen Mörsch: *Zeit für Vermittlung*, hg. v. Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste, im Auftrag von Pro Helvetia, https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_0_gesamte_Publikation.pdf, 91 (3.3.2025).

19 Vgl. dazu u.a. Lorina Strange: *Benjamin Britten und die English Opera Group*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, 30–50.

London und Manchester als Opernzentren liegen (bei rund 160 gegenüber 110 Kilometern Distanz). Und das, nachdem sich seit zwei Jahrzehnten die Birmingham Opera Company (BOC) für die West Midlands als Musiktheater mit einem alternativen Konzept künstlerischen und gesellschaftlichen Zusammenwirkens im urbanen Lebensraum etabliert hat. Unter kulturpolitischem Druck stand die BOC immer wieder: z.B. vom nationalen Arts Council für 2008 angedrohte Mittelkürzungen konnten u.a. mit „community involvement“[20] als Argument für die BOC gerade noch verhindert werden. Auch danach hat die BOC ihren Kurs mit einem festen Planungsteam von selten mehr als einem halben Dutzend Beschäftigten, keinem eigenen Klangkörper und keiner ständigen Spielstätte beibehalten. Charakteristisch bleibt ein besonderes Verständnis von Partizipation, für die von der BOC als gemeinnütziger Organisation auch im jährlichen *Trustees' Report* drei Teilziele benannt worden sind[21]: die Bildung bzw. Ausbildung von Künstler:innen, die Entwicklung einer neuen, diversen Generation britischer Künstler:innen und der Zugang für neues Publikum.[22]

Seit den frühen 2000er Jahren genießt für die BOC die Einbeziehung der Stadtgesellschaft von Birmingham und der Umgebung Priorität:

> One of the remarkable features of the Birmingham approach is that a local community cast is recruited […]. The Birmingham cast includes members from the Birmingham Rep's youth company, a young Asian theatre company and unemployed youngsters who are doing apprenticeships in the creative arts.[23]

Das Prinzip, im Bühnenraum, der zumeist nicht vom Auditorium getrennt ist, nicht-professionelle Volunteers im Geschehen zwischen den professionellen Darsteller:innen und dem Publikum zu integrieren, geht bis 1987 auf Graham Vick (1953–2021) als Gründer der Organisation zurück (anfangs unter dem Namen Birmingham Touring Company). Es wird seither in Musiktheaterwerken aller Epochen, auch nach Vicks Tod 2021 und nach der Unterbrechung durch die Corona-Pandemie weiterverfolgt.[24] Gerade die wechselnden Räume und Raumkonstellationen sind ein wichtiges Erkennungsmerkmal geblieben.

20 BusinessLive: „Report backs Birmingham Opera Company“, in: *BusinessLive*, 11.1.2008, https://www.business-live.co.uk/economic-development/report-backs-birmingham-opera-company-3964517 (14.4.2025).

21 Trustees' Reports ab 2018: „BIRMINGHAM OPERA COMPANY“, in: *CHARITY COMISSION for England and Wales*, https://register-of-charities.charitycommission.gov.uk/charity-search/-/charity-details/291130/accounts-and-annual-returns (14.4.2025).

22 Birmingham Opera Company (Hg.): *Trustees' Report and financial statements for the year ended 30 June 2021*, 2021, 6.

23 Peter Fraser: „The marketing of opera“, in: *Arts marketing*, hg. v. ders./Finola Kerrigan/Mustafa Özbilgin, Oxford/Burglington (MA): Elsevier, 2004, 68–97, hier 96.

24 Vgl. Sebastian Stauss: „Modifizierte Arbeitsstrukturen im Musiktheater nach Spielvorlagen von Brecht. *Die Verurteilung des Lukullus* in Stuttgart und *The Decision* in Birmingham“, in: *Struktur und Ästhetik. Interdisziplinäre Perspektiven auf die Darstellenden Künste der Gegenwart*, hg. v. Thomas Fabian Eder u.a., Tübingen: Narr, 2024, 103–126. https://doi.org/10.24053/9783381114221

Nach der anfänglichen Einstudierung von Repertoire-Werken wurden seit den 2010er Jahren immer öfter auch zeitgenössische Werke an verschiedenen städtischen Spielorten erarbeitet, u.a. in Bahnhöfen, Einkaufszentren, ehemaligen Fabriken und Lagerhallen. Aus der Unbehaustheit hat sich ein regelrechtes Markenzeichen für ortsbezogene Werbung entwickelt:

> Every year our small team draws some of the world's most exciting artists to Birmingham and trains hundreds of volunteer participants to create a large-scale performance in an extraordinary space.
>
> We perform in warehouses, shopping centres, train stations - once we even performed in a burnt out ice rink. The audience moves with the action - the experience of opera is so direct, you're inevitably a part of it.[25]

Neben der personellen Aufstellung lässt sich aus diesem Pressetext herauslesen, dass die besonderen, über die Stadt verteilten Spielorte ein Teil der Legitimationsstrategie der BOC geworden sind: Sie geben stillstehenden Gebäuden und Arealen insbesondere vor dem Hintergrund der postindustriellen Entwicklung von Birmingham einen Sinn – ein Phänomen, das sonst eher opernuntypisch[26] und im Bereich der Pop- und Subkultur, bis hin zur Technoszene, mit ihrer „Gegenposition zur Aufgabe von Industriestandorten, der Unbestimmtheit der weiteren Nutzung obsolet gewordener Flächen in den Städten und der rational bestimmten Raumstruktur"[27], anzutreffen ist.

Mit dieser Raumerschließung werden in Birmingham Möglichkeiten erkundet, Musiktheater so oft wie möglich in Stadtteile zu bringen, die unter Kultur- und Bildungsaspekten sonst im Nachteil sind. Bei internationalen Gastspielen als Regisseur versuchte Graham Vick auch seine Erfahrungen aus Birmingham in den üblichen Aufführungsrahmen mit Bühne, Orchestergraben und Auditorium zu übertragen bzw. er inszenierte auch an Häusern, an denen eine ähnliche Öffnung wie in Birmingham angestrebt wurde. So z.B. dem Teatro Massimo in Palermo mit dem *Rainbow Choir*[28], der 2015 dezidiert multiethnisch mit 30 Kindern aus Palermo gebildet wurde, und mit dem

25 „Birmingham Opera Company", in: *visit Birmingham & West Midland*s, https://visitbirmingham.com/listing/birmingham-opera-company/133259101/ (24.2.2026).

26 Abgesehen z.B. von der Ruhrtriennale mit Musiktheater-Produktionen oder „Kreationen" (geprägt von Gerard Mortier als Gründungsintendant 2002–2004), die in neuen ästhetischen Formaten explizit die räumlichen Gegebenheiten mit ausloten und mit einbeziehen. Vgl. Guido Hiß u.a. (Hg.): *Das Theater der Ruhrtriennale. Die ersten sechzehn Jahre*, Oberhausen: Athena, 2018.

27 Malte Friedrich: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*, Bielefeld: transcript, 2010, 165.

28 Vgl. James Imam: „Fighting the mafia with music", in: *The Jewish Cronicle*, 12.2.2020, https://www.thejc.com/life-and-culture/music/the-israeli-conductor-who-is-beating-the-mafia-with-music-uy4k0ja4 (14.4.2025).

von der Intendanz das Theater als räumliche Alternative zum starken Mafia-Einfluss und zu den Auswirkungen national restriktiver Flüchtlingspolitik gefasst wurde. Dazu gehörte 2017 auch *Opera Camion* als eine Variante der mobilen Oper in der Stadt. In diesem Projekt fährt ein Lastwagen mit Mitgliedern des Opernhauses in kriminalstatistisch erfasste Problemviertel (während beim Pilotprojekt im Jahr davor in Rom ‚nur' Arbeiterviertel gewählt worden waren). Auf der Ladefläche werden bei freiem Eintritt gekürzte Opern, vor allem nach Rossini, gespielt – kindgerecht, aber auch vor erwachsenem Publikum.[29]

Raumstiftende Gemeinschaft oder gemeinschaftsstiftende Räume?

Vor allem in Norditalien ist das Modell der Birmingham Opera Company durch AsLiCo (Associazione Lirica e Concertistica) nachgeahmt worden. Seit 2001 am Teatro Sociale di Como als fester Spielstätte einerseits von der Kommune mit der Verwaltung und Spielzeitplanung für das Theater beauftragt, produziert AsLiCo von dort aus andererseits überregional, mit Barbara Minghetti als Projektleiterin, im Programm *Opera Education* alljährlich Kinderopern als Tourneeproduktionen. Darüber hinaus findet vor dem Teatro Sociale seit 2013 das Festival *200.Com* statt, bei dem in sommerlichen Freiluftaufführungen ein Bürger:innenchor die Chorpassagen des Werkes übernimmt, das in der vorangehenden Spielzeit einstudiert wird.

Mit der Absicht, durch Begegnungs- und Erfahrungsräume auch Ländergrenzen zwischen Musiktheaterorganisationen durchlässiger zu gestalten, werden außerdem zunehmend Kooperationsebenen von internationalen Plattformen wie RESEO oder Opera Europa genutzt. Mit Barbara Minghetti von AsLiCo als Vorsitzender und Richard Willacy, General Director der BOC, als Mitglied der Jury wurde 2023 der *Europäische Opernregie-Preis* (EOP) im Rahmen der Konferenz von Opera Europa an den jungen Regisseur Lorenzo Ponte für sein Regiekonzept zu Smetanas Oper *Die Zwei Witwen* (*Dvě vdovy*) vergeben. Die Inszenierung kam im Jahr darauf zum 200. Geburtstag des Komponisten in seiner Geburtsstadt Litomyšl als Koproduktion mit Birmingham heraus und sollte noch in weiteren Städten gezeigt werden. In Litomyšl gab es für die Produktion mit der Reithalle der Schlossanlage, die seit 1999 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählt, auch eine besondere Spielstätte, die deutlich macht: Beim Rückgriff auf die Partituren vergangener Jahrhunderte findet Musiktheater, das sich weiterhin dem Anspruch der Erhaltung von Kulturerbe verpflichtet, räumlich auch immer wieder im musealen Rahmen statt. Einen Gegenwartsbezug erhält dieser vom Regiekonzept

29 Thomas Migge: „Lässt sich die Mafia mit Opern vertreiben?", in: *SRF*, 20.07.2018, https://www.srf.ch/kultur/musik/klassik-gegen-kriminalitaet-laesst-sich-die-mafia-mit-opern-vertreiben (14.4.2025).

her aber durch die Verlegung der Opernhandlung in eine Senior:innenresidenz, deren Bewohner:innen neben den Bühnenfiguren von nicht-professionellen Darsteller:innen nach dem Modell der Birmingham Opera Company übernommen werden.

Die Realisierung eines weniger bekannten Stückes wie Smetanas *Zwei Witwen* weicht so auch konzeptionell von der an Opernhäusern weiterhin üblichen Repertoirepflege mit räumlich voneinander getrennten Zuschauer:innen und professionellen Mitwirkenden ab. Insofern wird auch ein grundsätzliches Problem bearbeitet, das in jüngerer Zeit Stephen Mould beim Vergleich von Museums- und Opernbesucher:innen konstatiert hat: „Enter the operatic museum for the first time may be more confronting than entering the art museum."[30] Die von der BOC bis zu den *Zwei Witwen* 2024 verfolgbaren Raumkonzepte sind nicht zuletzt Versuche, für das heutige Publikum die Konfrontation mit musealem, historischem Repertoire um Kommunikation und Interaktion auf Augenhöhe zu erweitern.

Musiktheatrale Räume öffnen

Elisabeth van Treeck

Nach der Fokussierung auf Projekte in Großbritannien und Italien richtet sich der folgende Abschnitt auf den deutschsprachigen Raum, um zu beleuchten, wie Opernhäuser in Essen, Dortmund, Berlin und Basel ihre räumlichen und institutionellen Grenzen neu verhandeln. Projekte wie die partizipative *Bürger*innenOper* in Dortmund, genreübergreifende Experimente in leerstehenden Räumen in Essen oder die kritische Auseinandersetzung mit Stadtgeschichte und Produktionsbedingungen in Basel zeigen auf, wie die Oper sich nicht nur räumlich öffnet, sondern auch als Ort der Reflexion und des Dialogs neu gedacht wird.

Oper in der Stadt

Ein anschauliches Beispiel für die Öffnung der Oper in die Stadt und zu ihren Bewohner:innen bietet das Projekt *We DO Opera* der Oper Dortmund. Unter dem Leitgedanken „Mittendrin statt nur dabei" sind Bürger:innen dazu eingeladen, Oper nicht nur als Rezipient:innen zu erleben, sondern sowohl in institutioneller als auch in ästhetischer Hinsicht aktiv mitzuwirken: „um nicht nur Musiktheater *für*, sondern *mit* dem Publikum zu gestalten".[31] Die Programmlinien reichen von der *OpernKids*- und *OpernYoungsters*-Initiative

30 Stephen Mould: *Curating Opera. Reinventing the Past Through Museums of Opera and Art*, London/New York: Routledge, 2021, 17. https://doi.org/10.4324/9781003031017

31 „We DO Opera. Partizipation und Teilhabe – für alle von 8 bis 99 Jahren", in: *Theater Dortmund*, https://www.theaterdo.de/oper/we-do-opera/ (3.5.2025), Hervorh. im Orig.

bis zur 2018/19 ins Leben gerufenen zur Dortmunder *Bürger*innenOper*, die Menschen jeden Alters partizipative Teilhabe ermöglicht. Interessierte Personen, ganz gleich ob mit musikalischen oder schauspielerischen Vorerfahrungen oder keinen, sind aufgerufen, sich in wöchentlichen Orchester- und Chorproben an der Produktion einer Oper zu beteiligen. Dies passiert in enger Zusammenarbeit mit eigens verpflichteten *Composers in residence*. Für die Rückkehr der Dortmunder *Bürger*innenOper* nach der Pandemie-bedingten Pause in der Spielzeit 2023 etwa erarbeiteten die Komponist:innen Elnaz Seyedi und Thierry Tidrow das Stück *Der kleine schwarze Fisch*.[32] Der räumlich-performative Anspruch des Projekts *We DO Opera* wird in der Reihe *Offstage* besonders deutlich: Dieses Format überschreitet explizit „räumliche, stilistische und inhaltliche Grenzen des klassischen Musiktheaterbetriebs", will neue Orte erobern und „bislang ungehörte Geschichten aus unserer Stadt" erzählen.[33] Im Rahmen des biennalen Festivals *Beyond Opera* verwandelte sich Dortmunds Nordstadt im Sommer 2022 in eine „performative Soundkarawane"[34]: Ein musikalischer Zug bewegte sich vom Hauptbahnhof aus durch die Stadt, vorbei an Bushaltestellen, Kneipen und Ladenlokalen, begleitet von Sängerinnen des Opernensembles, lokalen Bands, DJs und Aktivist:innen. Ziel war es, den „Sound der Nordstadt"[35] als Klangteppich aus Minimal Music, Elektrobeats und Stimmen, in dem unterschiedliche urbane Narrative, Rhythmen und Atmosphären aufeinandertrafen, hörbar zu machen. Der musikalische Parcours kulminierte schließlich am Dortmunder Hafen in einer kollektiven Party. Die zweite Ausgabe des *Beyond Opera-Festivals 2024* lud im Rahmen von *We DO Opera! – Offstage* die Dortmunder Stadtbevölkerung zu einem musiktheatralen Stadtprojekt ein, das unter dem Titel *Großstadtpiraten* auf den Opernvorplatz stattfand.

Mit dem Projekt *Aalto:Startup*, gefördert durch das NRW-Programm *Neue Wege*, verfolgt das Aalto-Musiktheater Essen die doppelte Zielsetzung, neue musikalische Erzählformen für das Musiktheater zu entwickeln und zugleich deren strukturelle Verankerung innerhalb der Institution zu erproben. Aus institutioneller Sicht geht es um die Notwendigkeit, auf ein „plural gewordenes Publikum mit plural gewordenen Aufführungen" zu reagieren, wie Intendantin Merle Fahrholz betont.[36] Im Zentrum steht das Projekt *KLANG.SUCHT.OPER*, dessen Konzept von einem Team bestehend aus Regisseurin Claudia Isabel Martin, Dramaturgin Sandra Paulkowsky und den

32 „Die Bürger*innenOper", in: *Theater Dortmund*, https://www.theaterdo.de/oper/we-do-opera/buergerinnenoper/ und https://www.theaterdo.de/produktionen/detail/we-do-opera-der-kleine-schwarze-fisch/ (3.5.2025).

33 „Die Bürger*innenOper".

34 „Nordstadtoper", in: *Theater Dortmund*, 2022, https://www.theaterdo.de/produktionen/detail/nordstadtoper/ (24.2.2026).

35 „Nordstadtoper".

36 Vgl. Merle Fahrholz: „Das Spiel von Zeit und Raum. Gedanken über Musiktheater als Vision und Institution", Vortrag im Rahmen der digitalen Ringvorlesung „Oper und Co. für die Zukunft?! Musiktheater zwischen Institution, Digitalität und künstlerischer Forschung" des Forschungsinstituts für Musiktheater (fimt) der Universität Bayreuth am 24.10.2023.

Sänger:innen Marie-Helen Joël und Viola Michalski entwickelt wurde und als „musiktheatrale Reise“[37] gezielt einen Leerstand in der nördlichen Essener Innenstadt bespielt. Unterschiedlichste musikalische und performative Positionen treffen hier aufeinander: klassische Opernsängerinnen, das Folkwang Kammerorchester, eine Band, ein Beatboxer, ein DJ, zwei Tänzerinnen, eine chinesische Guzheng-Spielerin und Rock- wie Pop-Sänger:innen arbeiten gemeinsam an der Erforschung genreübergreifender musikalischer Ausdrucksformen. Fragen wie „Wie klingt Mozart gespielt von einer Rockband?“ oder „Wie viel Beethoven steckt in der Musik von Billy Joel?“[38] strukturieren eine ästhetische Recherche, die sich nicht nur interkulturell und intermedial, sondern auch institutionell als Suchbewegung zwischen Opernkanon, musikalischer Gegenwartskultur und räumlicher Neuverortung versteht.

Einen anderen, durch bauliche Umstände bedingten Zugang zur räumlichen Öffnung wählt die Komische Oper Berlin, die in Zeiten der Sanierung ihres Stammhauses gezwungen ist, alternative Spielorte zu erschließen. Bereits im September 2022 deutete sich mit Marco Štormans Inszenierung von Luigi Nonos (1924–1990) *Intolleranza* eine Veränderung der institutionellen Raumpraxis an: Das traditionelle Auditorium wurde in eine Eislandschaft verwandelt, das Publikum saß teils auf der Bühne, während Logen und Zuschauerraum mit weißen Tüchern verhängt waren. Die klare Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wurde hier räumlich und symbolisch aufgehoben. Die aus der Not zur Tugend gemachte Raumpraxis führen die beiden nachfolgenden Spielzeiteröffnungen konsequent weiter: Zur Saisoneröffnung im September 2023 verlegte das Haus Hans Werner Henzes *Das Floß der Medusa* in den Hangar 1 am Tempelhofer Feld und präsentierte dort inszeniert von Tobias Kratzer einen bildmächtigen und raumgreifenden Zugriff auf das Oratorium. Im Folgejahr 2024 wurde ebendort am Hangar 4 unter der Regie von Damiano Michieletto Händels *Messias* mit mehreren hundert Amateursänger:innen aus Berlin realisiert.

Die genannten Beispiele verdeutlichen auf unterschiedliche Weise, wie Opernhäuser aktuell ihr Verhältnis zum urbanen Raum, zum Publikum und zu ihren eigenen räumlichen Strukturen neu verhandeln. Ob durch partizipative Stadtprojekte wie in Dortmund, durch interdisziplinäre Experimentierräume wie in Essen oder durch raumdramaturgische Umnutzungen wie in Berlin – stets steht zur Disposition, was Oper ist, wo sie stattfinden kann und wer daran beteiligt ist. Während die bisherigen Beispiele vor allem durch die Bewegung der Oper in den Stadtraum hinein neue Formen der Öffnung erkundeten, richtet sich im Fall des Theater Basel der Fokus nach innen: Hier wird das Opernhaus selbst zum Gegenstand räumlicher, institutioneller und ästhetischer Erschließung und zugleich zum Schauplatz einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Stadt.

37 „AALTO MUSIKTHEATER. KLANG.SUCHT.OPER. Eine musiktheatrale Reise“, in: *Theater und Philharmonie Essen*, https://www.theater-essen.de/programm/a-z/klangsuchtoper/ (24.2.2026).

38 „AALTO MUSIKTHEATER“.

Das Theater Basel vollzieht die Tendenz zur Öffnung der Oper nicht durch ein räumliches Hinaustreten ins Stadtgefüge, sondern durch eine gezielte Öffnung nach innen. Das Theater Basel lädt die Stadtgesellschaft ein, sich seine Räume anzueignen, etwa im Rahmen des *Foyer Public*, das den großzügigen Eingangsbereich des Hauses außerhalb des Vorstellungsbetriebs als Aufenthalts- und Begegnungsort zur Verfügung stellt. Dieses niedrigschwellige Angebot folgt der Idee, Schwellen abzubauen, um mittelfristig auch ein opernferneres Publikum für die Institution zu interessieren. Eine weitergehende Form der Öffnung verwirklicht sich in der dokumentarischen Musiktheaterproduktion *Gold, Glanz und Götter* (Regie: Hans-Werner Kroesinger & Regine Dura), die zur Spielzeiteröffnung 2023/24 in engem Bezug zur parallel laufenden *Ring*-Inszenierung von Intendant Benedikt von Peter entstand.[39]

Die dokumentarische Oper gestaltet sich als musiktheatraler Parcours durch Räume des Theaters, die dem Publikum sonst verborgen bleiben, darunter Seitenräume, Kellergeschosse und Kulissenlager.[40] Der Beginn auf der Galerieebene des Foyers verkehrt die klassische Raumlogik von Richard Wagners (1813–1883) *Rheingold*, das mit dem Goldraub auf dem Grund des Rheins einsetzt. *Gold, Glanz und Götter* beginnt die Erzählung vom Gold auf dem Boden des Rheins demnach ganz oben, und zwar mit einem auf einem Klavier gespielten Klangzitat des für Wagners Tetralogie zentralen Es-Dur-Dreiklangs und einer szenischen Collage aus Regieanweisungen, Librettofragmenten und mythologischer Erzählung. Nachdem die Erzählung im Stil eines Hörspiels, in das als Gesang lediglich Loges Bericht vom durch Alberich geschmiedeten Ring eingelassen ist, bis zum Raub des Goldes fortgeschritten ist, schreitet das Publikum begleitet vom hämmernden Nibelheim-Motiv buchstäblich mehrere Geschosse nach unten und erreicht ansonsten unzugängliche Bereiche des Theatergebäudes. In einem Kellerraum, der durch Gaze unterteilt ist, wird die Involvierung der Baseler Kaufmannsfamilie Burckhardt und dessen Beteiligung am transatlantischen Sklavenhandel zum Thema. Drei Performer:innen verlesen historische Verträge, Versicherungsdokumente, Namenslisten und Abrechnungstabellen. Während rund 30% der Sklaven noch auf dem Schiff auf dem Weg zu ihrem Einsatzort ihr Leben verloren, konnten nicht nur die Burckhardt fils et companie, sondern auch weitere namhafte Familien ihren Reichtum vergrößern. Das zwischen

39 *Gold, Glanz und Götter*, Regie: Regine Dura, Hans-Werner Kroesinger, UA: 10.09.2023, Theater Basel, Basel, besuchte Vorstellung: 10.09.2023.

40 Ein vergleichbares Vorgehen integrierte auch die Oper in Wuppertal, wo das Publikum bei der Produktion des ebenfalls dokumentarischen Musiktheater *Three Tales* von Steve Reichs und Beryl Korots über einen Seiteneingang auf die Bühne zu den Plätzen mit Blick auf den leer bleibenden Publikumsraum geführt wurde (Spielzeit 2016/17 mit Wiederaufnahmen 2018 und 2023, szenische Einrichtung: Katrin Wittig). In beiden Fällen, Basel und Wuppertal, überschreitet das Publikum die Schwelle zu einem Raum, den es traditionell nicht betritt. Die Oper wird so buchstäblich von innen heraus geöffnet.

den Textpassagen erklingende und sich nach Moll wendende Ring- bzw. Gold-Motiv verdeutlicht musikalisch, dass am Glanz der Stadt das Blut haftet. Der letzte Raum, das Kulissenlager, verweist auf die Rolle der Basler Mission in kolonialen Unternehmungen. Inszeniert als Schulstunde mit Unterrichtssprache Schweizerdeutsch erfährt das Publikum von der Missionshandelsgesellschaft, die ab 1859 als Aktiengesellschaft im Namen des Glaubens und unter Beteiligung zahlreicher finanzkräftiger Baseler Familien in finanzstarken Handel mit Baumwolle, Kaffee, Tee, Palmöl und Kakao beteiligt war.

Während von Peters *Ring*-Inszenierung die patriarchalen Machtstrukturen Wagners kritisch befragt, überträgt die Begleitproduktion *Gold, Glanz und Götter* diesen Impuls auf die Stadtgeschichte Basels und auf die Oper als Produktions- und Repräsentationsort. Dass das dokumentarische Format von Kroesinger und Dura in die Räume der Oper hineinwirkt, verweist nicht nur auf eine Öffnung zu anderen ästhetischen Praktiken, sondern auch auf eine kritische Selbstbefragung der Gattung. Die Bewegung des Publikums nach unten – in Werkstätten und Materiallager – führt zugleich in jene Zonen, in denen der ‚Mythos Oper' produziert wird: durch Arbeit, Körper und Technik.[41] Das Theater Basel ermöglicht damit nicht nur einen Perspektivwechsel auf die eigene Institution, sondern öffnet Oper auch im Sinne einer Entmystifizierung als Medium, das befragt, durchquert und verändert werden kann.

Fazit

Die Projekte verdeutlichen, dass Musiktheater nicht an die Bühne im herkömmlichen Sinn gebunden ist. Ob auf der Straße, im leerstehenden Ladenlokal oder im Keller eines Opernhauses, wird Raum jeweils zum aktiven Bestandteil der Produktionen. Das Musiktheater wird dabei zur raumbildenden Praxis, die soziale, urbane und institutionelle Gefüge sichtbar macht und (neu) strukturiert. Musiktheater kann Raum nicht nur bespielen, sondern Raum als soziale, historische und politische Dimension denken. Die Projekte öffnen Oper nicht nur räumlich, sondern auch strukturell: durch partizipative Formate, niedrigschwellige Angebote oder das Sichtbarmachen von Produktionsprozessen. Das Publikum wird zum Mitgehenden, Mitfragenden oder Mitproduzierenden. Musiktheater kann im Sinne eines als Aushandlungsraums zwischen Institution und Stadtgesellschaft als soziale Praxis gedacht werden. Gerade das Beispiel Basel zeigt, dass Musiktheater auch

41 Der seit der Spielzeit 2024/25 auf der Startseite des Webauftritts des Theater Dortmunds zu sehende Trailer präsentiert das Making of einer Musiktheaterproduktion. Von den Gewerken und der Kostümbildnerin, über die Werkstätten, die Portiersloge und das künstlerische Betriebsbüro bis hin zur Dramaturgie und der Abendspielleitung sind in diesem Video jene Personen zu sehen, deren Arbeit den gelungenen Opernabend ebenso gleichberechtigt mitermöglicht, wie das Sänger:innenensemble und das Orchester. „Von Hand gefertigte Bühnenmagie ‚made in DO'" lautet der abschließende Slogan, der nicht nur das Opernhaus als Arbeitsplatz portraitiert und die Infrastruktur einer ‚Illusionsmaschine' sichtbar macht, sondern auch eine enge Verbundenheit zur Stadt betont.

Mittel der kritischen Selbstbefragung sein kann, sei es in Bezug auf koloniale Verstrickungen, Produktionsbedingungen oder Machtverhältnisse innerhalb des Kulturbetriebs.

Resümierende Gedanken

Die drei Beiträge des Panels *Musiktheatrale Räume* haben aus unterschiedlichen Perspektiven über das Verhältnis von Oper und Raum nachgedacht. Die angeführten Beispiele aus Deutschland, England, Italien und der Schweiz belegen, dass Alternativen zu den Spielstätten des Repertoirebetriebs gezielt als Erweiterungsoptionen genutzt werden. Das Ziel einer Erweiterung des Publikums und von Partizipation der Stadtgesellschaft (auf die räumlich quasi zu- und eingegangen werden soll) verbindet alle Beispiele. Von Fall zu Fall unterschiedlich ist der Grad an Erweiterung der Ästhetik und der Produktionsweisen. Im Jungen Musiktheater ist ein ausgeprägtes Bestreben erkennbar, von Klischee und (Hör-)Gewohnheiten freie Zugänge zu ermöglichen. Für dezidiert gemeinschafts- bzw. Community-orientierte Projekte werden Räume und Raumkonstellationen mit historischem Hintergrund u.a. genutzt, um für die Partizipierenden auch lokale bzw. lokalpolitische Bezugspunkte zu schaffen. Die zuletzt geschilderten raumdramaturgischen Konzepte schließlich zeigen, wie sich der Weg zwischen Repertoire und Zukunftsorientierung im Musiktheater als Öffnung für ein kritisches Geschichtsbewusstsein gestalten lässt.