

Raus aus der Uni!

Die Begleitung des Probenprozesses der Operninstallation Matsukaze an der Bayerischen Staatsoper

VON JAN GOLCH & MORITZ KELBER

An was erinnert man sich, wenn man auf das eigene Studium zurückblickt? Was bleibt hängen? Sind es einzelne Sitzungen in Seminaren oder besonders instruktive Vorlesungen und Übungen? Oder sind es die besonderen Momente außerhalb des Studienalltags? Für uns, die Autoren dieses Texts, ist sicherlich letzteres der Fall. Obwohl wir das Privileg hatten, im schönen Hauptgebäude der Ludwig-Maximilians-Universität München Musikwissenschaft studieren zu dürfen, blieben ausgerechnet vor allem die Erlebnisse hängen, die eben nicht im gewohnten Hörsaal stattfanden. Gespräche mit Kommiliton:innen und Studierenden bestätigen unseren Befund, dass der Weg »raus aus der Uni« – zum Beispiel im Rahmen von Exkursionen – besonders eindrückliche Erfahrungen (man könnte auch von Lernerfolgen sprechen) bietet. Inzwischen haben wir die Seite gewechselt und sind von Studierenden zu Lehrenden geworden. Im Rahmen unserer Tätigkeit versuchen wir, den Studierenden von heute ebenfalls die Möglichkeit

für solche Erlebnisse zu bieten. In welchem Umfeld, das warum und wie geschieht, welche Herausforderungen damit verbunden sind und wo aus unserer Sicht der didaktische Mehrwert liegt, wollen wir in diesem Text diskutieren. Wir gehen dabei von einem Projekt aus, das wir im April und Mai 2025 gemeinsam mit der Bayerischen Staatsoper durchgeführt haben. Wir haben mit einer Gruppe von Studierenden den Probenprozess der Operninstallation *Matsukaze* begleitet.

Musikwissenschaft und Berufspraxis

Die Universitäten haben sich in den vergangenen Jahrzehnten stark gewandelt und diese Veränderung geht auch an den Geistes-, Kultur- und Kunsthochschulen nicht spurlos vorüber. Traditionell nahmen geisteswissenschaftliche Fächer bei der Gestaltung ihrer Studienpläne weniger die berufliche Ausbildung ihrer Absolvent:innen in den



Blick als die Qualifikation für eine wissenschaftliche Laufbahn. Überspitzt könnte man sagen: Ziel eines Studienplans war die Promotion – an einigen Universitäten gab es bis in die 1980er-Jahre hinein Studiengänge, bei denen der erste Hochschulabschluss das Doktorat war. Die Studierenden lernten und lebten in diesem System: Wenn man noch um die Jahrtausendwende Kommiliton:innen nach ihren Berufsperspektiven oder Berufswünschen fragte, bekam man oft sehr vage Antworten.

Heute gehen Studierende dagegen häufig mit klareren Vorstellungen über ihre berufliche Zukunft an die Universitäten, oder sie leiden unter einem Gefühl von Perspektivlosigkeit. Auch die Politik sieht Universitäten inzwischen vor allem als Institutionen, an denen eine Qualifikation für den Arbeitsmarkt stattfinden soll. Der Bologna-Prozess und die Umstellung der Studiengänge auf das Bachelor-/Master-System sind nur ein Pfeiler des Umbaus der Hochschullandschaft. Immer mehr junge Menschen wollen einen Abschluss erwerben, um sich so möglichst gute Startchancen im Berufsleben zu erarbeiten. Es ist eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung, der man sich als einzelne Institution oder als einzelne:r Forscher:in nicht

entziehen kann und der man sich womöglich auch gar nicht entziehen will.

Eine Konsequenz ist, dass Studierende in musikbezogenen Studiengängen in Gesprächen, Evaluierungen oder Gremiensitzungen regelmäßig den Praxis- und Gegenwartsbezug als Studieninhalt einfordern. Die traditionellen Lerninhalte und Formate (z.B. Tonsatz und Musikgeschichte in klassischen Seminaren und Vorlesungen) hätten – so der Vorwurf – mit der beruflichen Realität der meisten Absolvent:innen wenig zu tun. Insbesondere das Fach Musikwissenschaft, das an den meisten Standorten stark von einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive geprägt ist, scheint sich vielerorts nicht leicht zu tun mit der Forderung nach mehr Praxisbezug. Das schlug sich in den vergangenen Jahren auch auf die Studierendenzahlen nieder: Hier ist seit etwa der Jahrtausendwende ein massiver Rückgang zu verzeichnen.¹ Einige Kolleg:innen aus der Musikwissenschaft haben das Problem erkannt, und so gibt es an verschiedenen Standorten inzwischen immer wieder praxisnahe Lehrangebote. Dabei wird unter anderem mit den großen lokalen Kulturinstitutionen kooperiert, die nicht nur projektbezogene Synergieeffekte nutzen, sondern auch ein intrinsisches

Interesse an der Aus- und Weiterbildung potenzieller zukünftiger Angestellter haben.

Im Licht der von Studierendenseite oft so vehement artikulierten Forderung nach mehr Berufsorientierung überrascht es doch, dass die bestehenden Angebote dann häufig nicht in dem Maß nachgefragt werden, wie man es erwarten würde. Tatsächlich muss mitunter um jede:n Teilnehmer:in gekämpft werden. Die Ursachen sind vielfältig. Einige Studierende scheuen sicherlich den kurzfristig erhöhten Zeitaufwand oder den größeren Leistungsdruck – wenn zum Beispiel Programmhefttexte erstellt oder Konzerteinführungen gehalten werden sollen. Der Hauptgrund ist aber aus unserer Sicht, dass sich – zumindest in den Geisteswissenschaften – die Lebensrealität vieler Studierenden weg vom Vollzeit- hin zu einem Teilzeitstudium entwickelt hat. Für viele Studierende wäre die Finanzierung ihres Studiums anders gar nicht denkbar. Während Seminare, die regelmäßig wochentags stattfinden, gut mit einem Werkstudierendenjob oder der Tätigkeit in der Gastronomie vereinbar sind,

wird die Flexibilität, die projektbezogene Praxisseminare erfordern, für Viele zum Problem. Selbst wenn es keine Anwesenheitspflicht gibt: nicht selten zeigen Dozierende kein Verständnis für Abwesenheiten, die sich aus Projektarbeiten begründen. Die organisatorische Ausgestaltung der Studiengänge nach den Bologna-Reformen hinsichtlich Workload, Fristen und Ablauf des Curriculums trägt das ihre dazu bei, dass quer zum Studienbetrieb liegende praxisnahe Veranstaltungen Konfliktpotenziale bergen. Last but not least wird die Länge der Semesterferien, insbesondere der Ferien im Frühjahr, zum Problem, da diese sich kaum mit den Arbeitsabläufen im Kulturbereich vereinbaren lassen, von Studierenden aber durchaus als ‚freie‘ Zeit betrachtet werden.

Musikwissenschaft und die zeitgenössische Musik

Ob an Hochschulen oder an Universitäten – der Inhalt großer Teile der musikbezogenen



Studiengänge wird bestimmt vom klassischen kanonischen Repertoire. Zwar haben sich Alte und Neue Musik in den vergangenen Jahrzehnten auch in der praktischen Musikausbildung ein gewisses Standing erarbeitet – im Zentrum der meisten musikpraktischen und musiktheoretischen bzw. musikhistorischen Studiengänge steht aber weiterhin das etablierte Repertoire des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Freilich: An einzelnen Standorten mag es hier Ausnahmen geben; die These, dass die zeitgenössische Musik nicht nur in der Musikwissenschaft, sondern auch in der Musikausbildung

Zu wenig Raum bleibt für das Nachdenken über die historischen oder zeitgenössischen Strukturen, in denen Musik entstanden ist und noch entsteht.

dung eine untergeordnete Rolle spielt, dürfte aber trotzdem nicht allzu kontrovers sein. Man mag das mit Blick auf das Argument des Praxisbezugs sogar als richtige Schwerpunktsetzung betrachten, denn schließlich bestimmen die großen, weißen, männlichen Komponisten bis heute auch die Spielpläne der Konzerthäuser. In der inneruniversitären Debatte steht dieser Aspekt aber wohl nicht allein im Vordergrund: Ganz im Glauben an eine natürliche Auslese wird gerne postuliert, Musik müsse ein gewisses Alter erreichen, um ihre Geschichtsfähigkeit unter Beweis zu stellen. Für den Bereich der Musikwissenschaft wagen wir zu behaupten, dass die Folge dieser Haltung ist, dass die Kenntnisse der meisten Studierenden im Bereich der zeitgenössischen ‚Kunstmusik‘ unterdurchschnittlich gut ausgeprägt sind. Diejenigen, die sich für diesen Bereich interessieren, sind häufig auf Eigeninitiative angewiesen. Dass die Motivation, sich eigenständig in die Musik der Gegenwart einzuarbeiten, bei vielen Studierenden im Bereich der Popmusik größer ist als bei anderen Musikformen, dürfte nicht überraschen.

Musikwissenschaft und das Wissen über die Praxis

Immer wieder ist in den letzten Jahren von der »kulturwissenschaftlichen Wende« in den Geisteswissenschaften die Rede.² Für das Nachdenken über Musik bedeutet dieser Wandel, dass sowohl von Historiker:innen als auch von Kulturwissenschaftler:innen nicht mehr notwendigerweise das Werk oder das musikalische Ereignis in den Vordergrund gestellt wird, sondern auch die Produktionsbedingungen von Musik (z.B. Verlagswesen,

Instrumentenbau, Vermarktung etc.) in den Blick genommen werden. Nur langsam setzt sich dieser Wandel, der in der Forschung bemerkenswert fortgeschritten ist, auch in der Lehre durch. Es gibt zwar gute Gründe, die propädeutische Ausbildung auch auf die ‚klassische‘ Werkbetrachtung auszurichten. Die Gefahr besteht aber – gerade im dicht gedrängten Bachelorstudium –, dass zu wenig Raum bleibt für das Nachdenken über die historischen oder zeitgenössischen Strukturen, in denen Musik entstanden ist und noch entsteht. Provokant könnte man formulieren, dass es an deutschen Universitäten möglich ist, einen Musikwissenschafts-Abschluss zu erwerben, ohne zu wissen, was Abkürzungen wie KBB oder NV-Solo bedeuten. Wenn Studierende die Funktionsweisen des Musikbetriebs kennenlernen, dann geschieht das in der Regel im Rahmen von Praktika oder in nicht verpflichtenden Kursen, die dann meist von Lehrbeauftragten aus der Praxis oder wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen angeboten werden und eben nicht von Professor:innen. Solches Wissen wird schlicht nicht als Kern des Fachs



verstanden, sondern als Plus, als ein »nice to have«. Diese beiden Lücken, die mangelnde Behandlung von Wissen über die Produktionsbedingungen und die Unterrepräsentiertheit zeitgenössischer Inhalte, laufen freilich genau an dem Punkt zusammen, an dem das Studium der Musikwissenschaft potenziell berufsqualifizierend sein könnte.

Alle diese Beobachtungen formulieren aus unserer Sicht einen Arbeitsauftrag an Dozierende in musikbezogenen Studiengängen an Hochschulen und Universitäten. Es gilt mehr ›Heute‹ und mehr Praxis in die Lehre miteinzubeziehen. Dabei muss Altes und Liebgewordenes im Curriculum, wie wir im Folgenden zeigen werden, gar nicht aufgegeben werden.

Toshio Hosokawas Oper *Matsukaze*

Die Oper *Matsukaze* von Toshio Hosokawa, deren Libretto von Hannah Dübgen in deutscher Sprache nach dem gleichnamigen Nō-Spiel des japanischen Dichters und Nō-Meisters Zeami (1363–1443) verfasst wurde,

entführt das Publikum ins vormoderne Japan. Die Handlung des Spiels lässt sich schnell zusammenfassen: Ein Mönch auf Pilgerreise besucht die entlegene Bucht von Suma, wo er des Nachts zwei jungen Salzsammlerinnen, den Schwestern Matsukaze und Murasame, begegnet. Sie erzählen ihm von ihrem gemeinsamen Liebhaber, der sie vor Jahrhunderten verlassen hatte, aber versprach, zurückzukehren. Seither warten die Schwestern auf ihn – bis über den Tod hinaus. Dem Mönch wird klar, dass er hier mit zwei Geistern spricht. Während die jüngere Schwester Murasame den Mönch um Erlösung durch ein Gebet bittet, wählt Matsukaze den Wahnsinn: In einer einzelnen Kiefer meint sie den Geliebten zu erkennen und beginnt einen ekstatischen Tanz um den Baum herum, in den sie schlussendlich auch ihre Schwester hineinzieht. Als der Morgen graut, erwacht der Mönch plötzlich aus dem Schlaf: von den Schwestern keine Spur. War das Erlebte real? Oder doch nur ein Traum? Der Mönch zieht weiter, nur die Kiefer bleibt zurück.

Matsukaze wurde im Brüsseler Théâtre de la Monnaie am 3. Mai 2011 uraufgeführt. Die Oper wurde seither in einer Reihe von Produktionen in Europa und Asien auf die Bühne gebracht. An der Bayerischen Staatsoper lief das Stück im Rahmen des Ja, Mai-Festivals für frühes und zeitgenössisches Musiktheater, das sich seit 2022 der »Verortung von Musiktheater in der Gegenwart«³ widmet. Schon 2023 war Hosokawas Schaffen ein Schwerpunkt des Festivals. So wurde unter anderem seine Oper *Hanjo* auf die Bühne gebracht. 2025 wurde der Japan-Schwerpunkt weitergeführt: Neben Hosokawas *Matsukaze* erklang Thomas Larchers Oper *Das Jagdgewehr*, die die deutsche Übersetzung einer Novelle von Yasushi Inoue (1949) vertont. Die Veranstaltungen des Festivals finden – anders als ein Großteil der Veranstaltungen der Oper – nicht im Nationaltheater statt, sondern in alternativen Räumen, wie dem Cuvilliés-Theater oder der UTOPIA-Halle, in der auch *Matsukaze* gespielt wurde.

Beim UTOPIA handelt es sich um eine alte Exerzierhalle aus dem späten 19. Jahrhundert, die sich nahe des Kreativquartiers räumlich etwas abseits der etablierten Münchner Musikinstitutionen befindet und seit 1994 als Kulturraum genutzt wird. Aufgrund ihrer offenen Bauweise, ohne Säulen oder andere tragende Elemente, ist sie flexibel verwendbar. Bei *Matsukaze* wurde diese Offenheit zum zentralen Element der Raumgestaltung. Es gab keine feste Bestuhlung, nur einzelne Stühle, Hocker und Sitzkissen. Das Publikum bewegte sich notwendigerweise frei durch den Raum. Dieser wurde einerseits von Orchester und Chor im Zentrum und von der Installation der Künstlerin Alicja Kwade gestaltet. Große Spiegel, Flächen mit Wasser und strahlend weißem Salz, gerahmt von kalten schwarzen Stahlrahmen, strukturierten die Bewegung von Performer:innen und Publikum gleichermaßen. Die Besucher:innen hatten in einem ausgedehnten ersten Teil, der der eigentlichen Oper vorgeschaltet war, die Gelegenheit, sich an den Raum zu gewöhnen. Während der Soundinstallation, die von der Klangkünstlerin Mieko Susiki musikalisch entwickelt wurde, blickten die Performer:innen mit einzelnen Tanz-, Bild- und Klangfragmenten aus dem späteren Geschehen auf das eigentliche Stück voraus. Ausdrückliches Ziel des Regieduos Lotte van den Berg und Tobias Staab war es, die traditionelle ›Guckkastenbühne‹ des Theaters zu Gunsten eines immersiven und installativen Ansatzes, bei dem es keine vierte Wand, also keine Trennung zwischen Publikum und Bühnengeschehen gibt, aufzulösen. Man war als Besucher:in gezwungen, sich aktiv zu entscheiden, welchem Teil der Performance man gerade folgen wollte. Es war Teil des Raumkonzeptes, dass man gar nicht alles sehen, nicht alles hören, nicht alles erleben konnte. Sänger:innen, Schauspieler:innen und Tänzer:innen – die Rollen der Schwestern und des Mönchs werden sowohl von einer:m Sänger:in als auch von einer:m Performer:in verkörpert – bewegten

sich unabhängig von einem Ende des Raums zum anderen. Überall passierte etwas. Teile des Publikums folgten den Performer:innen, andere suchten die Nähe zu den Sänger:innen, wieder andere lauschten dem Orchester. Jede:r Besucher:in erlebte seine oder ihre ganz persönliche Operninstallation. Die Produktion *Matsukaze* macht die Fiktion einer Gattung Theater, in der alle dasselbe sehen, bereits in der Anlage unmöglich.

In seinem Beitrag zum Programmbuch zur Produktion charakterisiert der Musikwissenschaftler Walter-Wolfgang Sparrer die Oper als »luxuriös, lockend-opulent, doch stets melancholisches Musikdrama, das [...] in großem Atem einen übergreifenden Sog entfaltet«. Tatsächlich erzeugt Hosokawa eine besondere Immersivität, die sie keineswegs nur der bemerkenswert klaren Textdeklamation in den Gesangsstimmen verdankt, sondern auch einer flächigen, fast meditativen Anlage der Partitur, die deshalb aber nicht an Kontrastschärfe verliert. Hosokawas Musik schreckt nicht vor Momenten klassischer Schönheit zurück und sie erzeugt Wiedererkennungseffekte – Sparrer spricht von einer auf das Nō-Theater zurückverweisenden »Leitinstrumentation«. Zum Erklingen brachten die Partitur Sänger:innen des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper, das auf Neue Musik spezialisierte Münchner Kammerorchester und dem eigens für diesen Anlass zusammengestellten Chor VOCES Stuttgart. Die musikalische Leitung übernahm Alexandre Bloch, ein Experte für Neue Musik.

Outside Eyes – Offene Türen für den Nachwuchs an der Bayerischen Staatsoper

von Saskia Kruse (Dramaturgie) und Catherine Leiter (Leitung Kind & Co / Community)

Die Oper hat ein Nachwuchsproblem. Eine Feststellung, die immer wieder im Kontext der Opernhäuser im deutschsprachigen Raum zu hören ist. Meist bezieht sich das auf den Blick ins Publikum: Wo sind die jungen Menschen? Doch was sich dort abzeichnet, setzt sich intern in den Abteilungen fort: Immer weniger junge Menschen bewerben sich auf Arbeitsplätze am Theater. Insbesondere der allgemeine Fachkräftemangel in handwerklichen Berufen macht sich in den Opernhäusern bemerkbar. Doch auch die künstlerischen Berufe sehen einen Rücklauf an Bewerbungen – besonders junger Menschen. Die Gründe sind vielfältig: Die Verträge sind zu unsicher, das Pensum zu hoch, die Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben nicht immer gegeben. Und doch: all diejenigen, die Theaterluft geschnuppert haben, lässt dieses Berufsfeld selten wieder los. Hier wird Leidenschaft zum Beruf gemacht – und wer verdient nicht gern Geld mit dem, was er oder sie liebt? Es gilt, diese Leidenschaft zu entfachen; junge Menschen für die Oper zu begeistern – auch für den Arbeitsplatz – und zu zeigen, dass diese jahrhundertealte Kunstform auch heute noch mehr mit ihnen zu tun hat, als man auf dem ersten Blick meinen könnte.

Die Bayerische Staatsoper verfolgt eine ganze Reihe an Öffnungsstrategien und Projekten der Kulturellen Bildung, die sich an diverse Gruppen richtet: Dabei gibt es ein breites Programm für Kinder und Jugendliche, erwachsene Liebhaber:innen und Lehrkräfte – von Kinderopern und -konzerten über Workshops, Lehrkraftfortbildungen

bis hin zu Formaten der eigenen künstlerischen Entfaltung und Teilhabe; außerdem das UniCredit Eröffnungsfest zu Beginn der Spielzeit, die Oper für Alle-Übertragung in München und online, das Oper für Alle-Konzert an wechselnden Orten in Bayern, und das Community Projekt in Freiham. Unsere Apollon-Initiative denkt diese Impulse noch breiter weiter: Sie schafft neue Räume für Kunst und Begegnung und spricht ein Publikum weit über den klassischen Opernbetrieb hinaus an. Formate wie das Printmagazin Apollon Dossier, das gesellschaftsrelevante Themen aus dem Opernspielplan in einen aktuellen Kontext stellt, und die Apollon Stufenbar – die sommerliche Piazza auf den Stufen des Nationaltheaters, die zum Verweilen, Austausch und Genießen einlädt – und ab 2026 auch den Dritten Ort Apollon Foyers im Vorderhaus des Nationaltheaters – Projekte, mit denen wir nicht nur unsere Impulse in den urbanen Raum tragen und so die Kultur mit der Stadt verknüpfen, sondern auch Menschen ansprechen wollen, die von sich aus vielleicht nicht den Weg in die Oper gesucht hätten. Für Studierende ist bisher das <30-Programm die Hauptanlaufstelle – hier können vergünstigte Karten für ausgewählte Vorstellungen erworben, ein Einblick in die Proben der Neuproduktionen vor den Premieren gewonnen, mit den Künstler:innen in Austausch getreten und sich innerhalb der Community vernetzt werden. Viele Bereiche der kulturellen Bildung und Teilhabe werden von uns stetig ausgebaut – so auch das Angebot für Studierende aus inhaltlich der Oper nahestehenden Fächern.

Der erste Impuls für eine Zusammenarbeit mit Studierenden bei der Neuproduktion *Matsukaze* entwuchs aus dem Wunsch des Regieduos (Lotte van den Berg und Tobias Staab), schon früh Outside Eyes und ein Testpublikum in den Probenprozess zu integrieren – aufgrund der unkonventionellen Inszenierungsidee auch quasi eine Notwendigkeit. Da war es naheliegend, eine feste Gruppe an jungen Menschen zu suchen, die uns auf dem



Weg zur Premiere begleiten, die Schritte der Entwicklung mit frischen Augen sehen und uns ihre Eindrücke schildern. Gleichzeitig können die Studierenden erste Einblicke in die Abläufe und Arbeitsweisen einer solchen Produktion gewinnen – insbesondere in Proben, zu denen wir sonst aus organisatorischen oder schlicht versicherungstechnischen Gründen kein betriebsfremdes Publikum zulassen können. Dadurch, dass *Matsukaze* nicht im Nationaltheater, sondern in der UTOPIA-Halle stattfand, fielen diese Einschränkungen größtenteils weg.

Damit bewegt sich diese Art der Probenbegleitung in unserem Programm genau zwischen dem <30-Open-Table-Format, wo eine Endprobe besucht wird und erste Infos zum Stück erhalten werden können, und den Regiehospitanzten, wo als Praktikant:in bei den Spielleiter:innen eine ganze Probenphase bis ins Detail begleitet wird und die zumeist von all denjenigen in Anspruch genommen werden, die bereits ein klares Berufsziel im Theater verfolgen – deren Interesse und Leidenschaft für die Kunstform und den Betrieb also bereits geweckt sind.

Die Probenbegleitung durch Studierende unterschiedlicher künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Richtungen war eine große Bereicherung für den Entstehungsprozess der Produktion: Sie gaben aus ihren ganz individuellen Positionen heraus freies Feedback – frei, da frei von Erwartungshaltungen, eigenen Intentionen oder äußereren Zwängen. Mit jeder besuchten Probe wurde klarer differenziert zwischen persönlichem Geschmack und reiner Beobachtung und Beschreibung des Gesehenen. Bei intensiven Probenarbeiten ist es normal, dass die Beteiligten ab einem bestimmten Punkt produktionsblind werden – die eigene künstlerische Arbeit nicht mehr neutral und von außen betrachten und bewerten können. Die Studierenden konnten dieses Defizit durch ihr frisches Feedback ausgleichen, das uns auch auf kleine Veränderungen der Inszenierung aufmerksam gemacht hat. Zugleich war es

spannend zu beobachten, wie sie von Probe zu Probe mehr Fragen zum Prozess stellten – was ist seit letzter Woche passiert? Was sind Beleuchtungsproben? Was genau passiert beim Soundcheck? Was passiert während der Proben im Rest des Theaters? Man kann – vielleicht vorsichtig – behaupten: Diese Studierenden sind mit unterschiedlichem Wissen über Theater in dieses Projekt hineingestartet und mit einem gesteigerten Interesse am Theaterbetrieb und Neuer Musik sowie unkonventionellen Aufführungsformen hinausgegangen. Eine Erkenntnis, die uns dazu ermutigt, solches Zusammenarbeiten auch zukünftig anzustreben.

Begleitung des Probenprozesses im Bereich des Musiktheaters

Die studentische Gruppe, die den Probenprozess von *Matsukaze* begleitete, setzte sich aus vier Teilgruppen zusammen. Den Kern bildeten etwa zehn Musikwissenschaftsstudierende der Universität München und ebenso viele Studierende der Universität Augsburg, die aus unterschiedlichen Studiengängen (musikpraktisch und kunstwissenschaftlich) rekrutiert wurden. Hinzu kamen immer wieder Studierende der Münchener Theaterwissenschaft und Interessierte aus dem <30-Programm der Staatsoper. Die Studierenden besuchten in einem Zeitraum von etwa drei Wochen insgesamt fünf Proben. Vor jeder Probe gab es ein Vorgespräch, das von uns Dozierenden sowie von der Dramaturgin Saskia Kruse geleitet wurde. Hier wurden nicht nur die Eindrücke aus vorhergehenden Proben diskutiert, sondern auch Literatur (z.B. ein Einführungstext zum japanischen Nō-Theater) besprochen.⁴ Obwohl die Gruppe schon bei der ersten Probe mit einem Durchlauf konfrontiert wurde, war der unfertige Charakter der Arbeit – etwa aufgrund der noch nicht vorgenommenen Mikrofonierung, der Klavierbegleitung statt Orchester und des unfertigen Lichts – plastisch greifbar.

Während die ersten Proben vorwiegend noch von unserem Kreis aus 30 bis 50 Personen besucht wurden, vergrößerte sich die Anzahl der Besucher:innen dann über die Klavierhauptprobe, die Orchesterhauptprobe und die Generalprobe durch die Hinzunahme von immer mehr Interessierten auf insgesamt etwa 300 Personen.

Im Anschluss an die ersten vier Proben baten die Regisseur:innen Lotte van den Berg und Tobias Staab das anwesende Testpublikum zu Nachgesprächen, an denen sich die Studierenden, aber auch die Sänger:innen und Performer:innen aktiv beteiligten. Moderiert von der Regisseurin selbst schilderten die Teilnehmer:innen unmittelbar im Anschluss an die jeweiligen Durchlaufproben ihre Eindrücke. Dabei wurde die Heterogenität der Gruppe in einer Vielzahl von Perspektiven fruchtbar.

Über diese Gesprächsrunde hinaus waren die Studierenden dazu angehalten, nach jeder Probe eine kurze schriftliche Reflexion des Gesehenen zu verfassen. Die symbolische Vorgabe, eine Länge von drei Sätzen nicht zu überschreiten, sorgte dafür, dass die Studie-

renden dazu gezwungen wurden, sich auf einzelne konkrete Eindrücke zu fokussieren und nicht in Allgemeines auszuweichen. Die Rücklaufquote nach den Proben war bemerkenswert hoch und nahm im Verlauf der Probenphase kaum ab. Man hatte im Gegenteil den Eindruck, dass die Studierenden Freude daran entwickelten, die Veränderungen von Mal zu Mal aus ihrer eigenen Perspektive zu dokumentieren. Die Kurzstatements wurden von uns anonymisiert an das Regieteam weitergeleitet. Für unsere Evaluierung des Lernprozesses sind sie von unschätzbarem Wert.

Der Blick in die Reflexionen zur ersten Proben Erfahrung verrät bei vielen Studierenden ein Gefühl der »Überwältigung« und »Überforderung«. Viele betonten, dass dieses Format sehr anders sei als ihre bisherigen Theatererfahrungen. Bei der Probe handelte es sich zwar um einen Durchlauf, der jedoch im Probenlicht, ohne Kostüm und Maske und ohne Orchester und Chor stattfand, aber gerade diese Reduziertheit konzentrierte den Blick des Publikums auf die Sänger:innen und Performer:innen. Sie holten das kleine Testpublikum durch direkte Interak-



tion, insbesondere über Blickkontakte, aus der Komfortzone hinein in die Performance. Die meisten Studierenden machten sich von Anfang an Gedanken über die Implikationen des installativen Formats, nicht nur aus einer persönlichen Perspektive, sondern auch darüber hinaus: »Es entsteht dadurch ein Gefühl von Gleichheit«. Ein »Wohlfühlabend« sei es nicht, aber man werde zum »Regisseur des eigenen inneren Films«.

Die Abschlussreflexionen sind Ausdruck eines Erfahrungs- und Erkenntnisprozesses, den man vermutlich in einer ›normalen‹ Lernsituation nicht hätte erzeugen können.

Die Kurztexte zu den folgenden Proben sind dann vom Nebeneinander zweier Reflexionsebenen geprägt: Einerseits beobachten die Studierenden die Veränderungen in der Performance selbst – etwa die Hinzunahme des Chors in der zweiten Probe und die damit verbundenen klanglichen und szenischen Auswirkungen. Während im Feedback zur ersten Probe kaum negative Perspektiven artikuliert wurden, begannen die Studierenden nun vor der Kontrastfolie des ›Davor‹ einige Veränderungen zu kritisieren. Andererseits begannen die Studierenden über ihre eigene Wahrnehmung nachzudenken. Wie man eine Szene miterlebe, sei auch einfach ein wenig vom »Glück« abhängig.

Die Klavierhauptprobe war die dritte Probe, die von den Studierenden besucht wurde. Hier war nicht nur erstmals das Orchester beteiligt und ein erstes Lichtdesign programmiert, es wurden auch beträchtlich mehr Zuschauer:innen eingelassen. Das beschäftigte die Studierenden, wenig überraschend, in ihren Reflexionen: Einige artikulierten, dass sie die Freiheit der ersten Proben vermissen würden, sich überall hinbewegen zu können. Andere begannen sich Gedanken über die vielen Menschen im Raum zu machen: Wie wird die Menschenmenge geleitet, wenn sich die Zuschauer:innenzahl

noch weiter vergrößert, ohne dass die »Vision eines offenen Raumes und eines fluiden Bewegens« verloren geht?

Die Reflexionen zur Orchesterhauptprobe zeigen dann bereits eine bemerkenswerte Routine, ein Bewusstsein für den Prozess. Einige Studierende artikulieren in ihren Texten ein wachsendes Verständnis über die Funktionsweisen der Produktion, etwa über die Aushandlungsprozesse zwischen

verschiedenen Gewerken. Die Studierenden machen nicht mehr nur das »Bühnengeschehen« und sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung, sondern nun in verstärkter Weise die neu dazukommenden Besucher:innen und deren Verhältnis zum Bühnengeschehen; sie nehmen also eine Zwischenposition ein.

Nach Abschluss des Projekts und dem Besuch der Generalprobe, in der schließlich die maximale Anzahl an Zuschauer:innen anwesend war, ging es für die Studierenden an das Verfassen einer Abschlussreflexion, in der sie ihren Weg durch das Projekt beschreiben sollten. Für diesen etwas längeren Text machten wir die Vorgabe, dass am Anfang eine Reflexion des eigenen Musiktheater-Vorwissens stehen solle. Wir wollten verhindern, dass die Schlussbetrachtungen zu Zusammenfassungen der verschiedenen Vor- und Nachgespräche werden. Tatsächlich stellen die Texte in bemerkenswerter Weise die sehr individuelle Reise der Studierenden durch den Probenprozess dar. Die Abschlussreflexionen sind Ausdruck eines Erfahrungs- und Erkenntnisprozesses, den man vermutlich in einer ›normalen‹ Lernsituation nicht hätte erzeugen können.

Zur ersten Probe

Wahrzunehmen, dass nicht die Sänger*innen im Zentrum einer Oper stehen, war besonders: dadurch, dass der Fokus auf den »stummen« Darstellenden war, konnte die Musik ein neues Gewicht entwickeln. Auf mich wirkte die Art, mit der der Gesang eingesetzt wurde, sehr bescheiden und unegozentrisch, bewusst nicht zur Schau stellend – das gibt der Musik den Raum, eine tiefere und authentischere Bedeutung zu entfalten. – GUNDA GUGGENMOOS

Zur zweiten Probe

Der Sound im Raum wandert von Ecke zu Ecke, wodurch er auch unsere Bewegungen beeinflusst und die Beweglichkeit des Raums erweckt. Die traubenförmigen Zuschauerkreise wirken aufmerksamkeitsraubend, da die Emotionen der Performenden in der Neutralität des Publikums zerfließen und schwer zu erkennen und gar zu deuten sind. Bin ich da, wo die »Musik spielt« oder verpasse ich gerade etwas Fundamentales, das ich vielleicht nur durch den an die Wand projektierten Text erahnen kann? – ELMO HÜLLER

Zur dritten Probe

In dieser Probe hat sich meine Perspektive auf das Geschehen verändert, weil ich bewusst andere Positionen gewählt habe. Dadurch konnte ich einerseits Löcher in der Handlung auffüllen und andererseits eine neue Wahrnehmung für die Bewegung der Masse/des Publikums entwickeln. Dass der Raum sich nach und nach füllt, macht beobachtbar, wie Menschen in ihrer Bewegung der Handlung folgen, wie die Musik beeinflusst, wie schnell oder langsam sich Menschen bewegen. In Momenten der Ruhe fand auch das Publikum zur Ruhe und »schwappete« dann wie Wasser in die Richtung, in die sich die Handlung bewegte. – GUNDA GUGGENMOOS

Zur vierten Probe

Das Orchester hat eine völlig andere Atmosphäre geschaffen. Das positive unangenehme Gefühl wurde weiterhin vermittelt, aber statt einer »klirrenden« Wirkung war es eine »tiefen« und »schwere«; es ist sehr gelungen. Zwar ist die Nachahmung der Flöte mit westlichen Instrumenten eine gute Substitution, doch persönlich wünschte ich, es würden auch japanische Instrumente verwendet werden. – SIMON KIESEWETTER

Zur fünften Probe

Ich hatte heute das Glück, dass ich zufälligerweise immer so saß oder stand, dass die Szenerie zu mir kam. So konnte ich vor allem die Szene, in der der Mönch gewaschen und die Schwestern über ihr Schicksal singen, sehr gut beobachten. Ich habe mich auch wieder wohler damit gefühlt, näher an die Darstellenden heranzutreten. Letztes Mal hatte ich nämlich das Gefühl, dass die Zuschauenden sich an den Rand zurückziehen und dadurch selbst Bühnen für die Sänger*innen schaffen, obwohl ich das Konzept so verstanden hatte, dass Bühne und Zuschauerraum verschmelzen sollen. Deswegen fand ich es heute super, dass beim Einlass nochmal gesagt wurde, dass man herumgehen darf und auch durch den Gang zwischen dem Schlagwerk und dem Rest des Orchesters laufen darf. – ANONYM

Fazit: Eine ganze Fülle von Synergieeffekten

Zusammenfassend wollen wir sieben Ebenen festhalten, auf denen das Projekt aus unserer Sicht für universitäre Lehre gewinnbringend war.

Erstens: Der Alltag des Hörsaals wird durchbrochen. Die abendlichen Proben- und Feedbackzeiten, der ungewohnte Raum außerhalb der Universität, die vielen neuen Eindrücke – all das motiviert die Studierenden in besonderer Weise und sorgt für bleibende Eindrücke, die sich vom üblichen Studienprogramm stark unterscheiden, ohne dass dessen Inhalte obsolet werden, im Gegenteil: Der Anwendungsfall von Wissen und Kompetenzen wird vor Ort viel konkreter greifbar.

Zweitens: Mit *Matsukaze* lernen Studierende nicht nur ein Stück und den Produktionsrahmen des zeitgenössischen, europäisch geprägten Musiktheaters kennen. Mit der zugrundeliegenden Nō-Theater-Tradition ergeben sich gleichzeitig Einblicke in eine japanische Kulturpraxis, die selten so intensiv im Zentrum von universitären Lehrveranstaltungen steht.

Drittens: Das Stück erleben als lebendiges, offenes Werk. Studierende sind es gewohnt,

einen ‚fertigen Gegenstand‘ zu betrachten, zu beschreiben und zu interpretieren. Das verleitet dazu, Werke als statisch und abgeschlossen wahrzunehmen. Proben sind dynamische Prozesse, sie leisten viel mehr und auch anderes als nur die Vorbereitung eines Endproduktes. Das reflektierte Begleiten eben dieses Prozesses zeigt nicht nur die Kontingenz ästhetischer Entscheidungen. Die Wahrnehmung jeder Situation als potenziell gestaltbar – es wird ja noch geprobt – zwingt dazu, sich zu jeder dieser Situationen zu verhalten. Das heißt, das Tun der Bühne nachzuvollziehen, mit dem eigenen Empfinden abzugleichen, gegebenenfalls Alternativen zu durchdenken und das Interpretationsspektrum laufend zu hinterfragen und zu erweitern. Die jedem Text eingeschriebene Vielgestaltigkeit der Lesarten wird so unmittelbar erfahrbar.

Damit einher gehen viertens eine Aktivierung und Intensivierung, welche ein Seminar kaum leisten kann: die Wiederholung im Probeprozess über den Zeitraum von ein paar Wochen lässt den Stoff für die gesamte Gruppe präsent erscheinen. Dadurch ist ein tieferes Verständnis für alle verfügbar, nicht etwa nur für Referierende.

Fünftens: Die regelmäßige Austauschrunde der persönlichen Eindrücke und Fragen wurde unabhängig von Vorerfahrung,

Studienjahr oder Studienrichtung gleichberechtigt und wertschätzend gestaltet, jede:r wurde zur Teilnahme ermutigt. Die Motivation zur Diskussion bleibt damit für alle hoch. Eine offene Diskussion lässt Unerfahrene den Nutzen der fundierten Perspektive erleben, Fortgeschrittene ihren Bias hinterfragen und alle über den Tellerrand des eigenen Fachbereichs hinaus lernen.

Das führt uns direkt zu Sechstens, dem Kennenlernen einer vielseitigen Arbeitgeberin: Die Bayerische Staatsoper bietet auf und hinter der Bühne ein ganzes Spektrum von Berufsfeldern. Unschätzbar wichtig ist es, in dieses heterogene Setting hineinzuspüren und im Rahmen des Projektes die Schwelle zu einer solchen Institution schon einmal überwunden zu haben, zumal sich dabei für Studierende known und unknown Unknowns gleichermaßen erschließen.

Und schließlich siebtens: Das wiederholte Besuchen der Proben im Regie-Konzept ohne feste Plätze für das Publikum sorgte dafür, dass man endlich das tun konnte, was sonst in einer Vorstellung nicht möglich ist: Seiner wissenschaftlichen Neugier freien Lauf lassen. Dann zum Orchester gehen, wenn man den Spielenden immer schon mal auf die Finger schauen wollte. Dort die Darstellenden aus nächster Nähe sehen, wo es auf feine Nuancen ankommt. Da nur das Libretto an der Wand mitlesen, wo man Distanz vom Bühnengeschehen suchen will. Und genauso immer das Verhalten und die Reaktionen des übrigen Publikums beobachten, »mitlesen« können. Kaum ein Setting macht die individuelle Entscheidung beim Erleben eines Stücks so frei, so wichtig und so vielgestaltig. Und genau diese vielgestaltigen Perspektiven wohnen der musikwissenschaftlichen Annäherung an ihre Gegenstände inne. Nur das hier die Partitur quasi begehbar wird. Besser lässt sich eine aktive, neugierige Rolle gegenüber seinem Gegenstand eigentlich nicht erfahren. ■

Jan Golch ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. In seinen Lehrveranstaltungen setzt Münchner Philharmonikern, der Bayerischen Staatsoper oder der Bayerischen Staatsbibliothek.

Dr. Moritz Kelber ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Arbeitsbereich Musikwissenschaft an der Universität Augsburg und bei der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Sozialgeschichte der Musik der Vormoderne, Aufführungspraxis, Wissenschaftsgeschichte & Wissenschaftsforschung, Digital Musicology und Populärmusik.

- 1 Vgl. Moritz Kelber & Sebastian Bolz, »Anforderungen an die Musikwissenschaft in Zeiten sinkender Studierendenzahlen – Vier Provokationen«, in: *kontrovers – Debatten zur Musikwissenschaft*, veröffentlicht am 19.12.2022, doi.org/10.58079/11n85; Moritz Kelber & Sebastian Bolz, »Studierendenzahlen: Alles kein Problem? oder: Don't look up!«, in: *kontrovers – Debatten zur Musikwissenschaft*, veröffentlicht am 08.05.2024, doi.org/10.58079/11nnw
- 2 Z. B. Tobias Janz, »Musikhistoriographie und Moderne«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/4 (2009), S. 312–330
- 3 Website: www.staatsoper.de/ja-mai-2025
- 4 Vgl. Shinko Kagaya und Miura Hiroko, »Noh and Muromachi culture«, in: *A History of Japanese Theatre*, hrsg. von Jonah Salz, Cambridge 2016, S. 24–61