

DIE deutsche BÜHNE

EIN THEMENHEFT

in Zusammenarbeit mit dem Staatstheater Kassel

Juni 2025

HERZLICH WILLKOMMEN ZUR
AKTIONÄRSVERSAMMLUNG



NEUE
FORMATE
NEUE
RÄUME
NEUES
PUBLIKUM

Innovative Dramaturgien sind ein Markenzeichen des Staatstheaters Kassel. Der sanierungsbedingte Umzug in ein „modulares Theater“ öffnet dafür neue Perspektiven



DAS KÜNSTLERISCHE LEITUNGSTEAM DES STAATSTHEATERS KASSEL

V. l. n. r.: Florian Lutz (Intendant), Kornelius Paede (Chefdramaturg Musiktheater), Barbara Frazier (Leiterin *Junges Staatstheater**, oben), Ann-Kathrin Franke (Künstlerische Produktionsleiterin Musiktheater, unten), Thorsten Teubl (Tanzdirektor), Patricia Nickel-Dönicke (Schauspieldirektorin), Tobias Geismann (Orchestermanager und Konzertdramaturg)

OFFENES THEATER – OFFENE GESELLSCHAFT

Timon Gremmels, Hessischer Minister für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur über das Staatstheater Kassel in der Intendanz von Florian Lutz: „Kassel kann, was Theater heute muss: vielfältige Angebote machen, zeitgenössisch sein, künstlerische Spitzenklasse liefern...“
Ab Oktober tut es das in einer Interimsspielstätte nahe der Karlsaue

VON TIMON GREMMELS

Das Staatstheater Kassel, mit einem der ältesten Orchester Deutschlands, ist etwas ganz Besonderes. Als heimischer Besucher bin ich gerne Teil des Publikums, das sich von den vielfältigen und qualitativ ausgezeichneten Produktionen dieses Hauses begeistern lässt. Als zuständiger Kulturminister trage ich die Verantwortung dafür, dass die Rahmenbedingungen stimmen, damit das Fünfspartenhaus am Friedrichsplatz weiter kulturelle Spitzenproduktionen auf die Bühne bringen kann.

Mit neuen Kunstformen Menschen anzusprechen, die bislang nicht zum Publikum gehören, ist erklärtes Ziel des Hauses. Die Kreativität des Ensembles, der Wille, neue Räume zu erschließen und neue Zuschauergruppen zu gewinnen, und die Offenheit für neue Formate und für neue künstlerische Inhalte und Ausdrucksformen sichern seine Zukunft. Mit der Vermittlungsarbeit des Jungen Staatstheaters, mit Kooperationsschulprogrammen und mit neuen Erfahrungs-

räumen auf und abseits der Bühne öffnet sich das Theater. Die Schauspielsparte ist in Clubs, Bars, auf Bustouren zu finden. Die Konzertsparte engagiert sich mit Demenz- und Kinderkonzerten. Die Tanzsarte öffnet sich zur internationalen zeitgenössischen Kunst. Der innovative Kasseler Umgang mit Theaterräumen, der vor allem in der Erschaffung der sogenannten „Raumbühne“ zum Ausdruck kommt, hat Maßstäbe in der Musiktheatersparte gesetzt.

Kassel kann, was Theater heute muss: vielfältige Angebote machen, zeitgenössisch sein, künstlerische Spitzenklasse liefern, verwöhnen und offen sein für Menschen verschiedener Herkunft und Identitäten. Kreativ, zugänglich, attraktiv, international. Und beweglich: Die Oper wird ihre Spielstätte am Friedrichsplatz aufgrund von Sanierungsarbeiten für einige Jahre verlassen und in der Spielzeit 2025/26 in einer temporären neuen Spielstätte in der Kasseler Südstadt, die gerade mit großer finanzieller Beteiligung des Landes entsteht, ein gutes, modernes

Zuhause finden. Mit der von Stadt und Land auf den Weg gebrachten Interimsspielstätte zeigen wir, was Theatergebäude heute können müssen. Die Interimsspielstätte ist auch ein klares Bekenntnis zum Theaterstandort Kassel und eine Chance, das angestammte Publikum in neuen Räumen zu begeistern und gleichzeitig neue Zuschauer zu gewinnen. So bietet das Staatstheater Kassel der offenen, pluralen und sich wandelnden Gesellschaft eine Bühne. Vorhang auf! ■



UNSER AUTOR

Timon Gremmels
ist Hessischer Minister für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur.



KAPITEL 1

ÖFFNUNG IN FÜNF SPARTEN

10 OPER

Warum die Oper am Staatstheater Kassel eine Zukunftswerkstatt im allerbesten Sinn ist

15 DIGITALTHEATER

Kunst für die Gamer:innen-Community: Regisseur Michael v. zur Mühlen über virtuelle Opernerlebnisse

18 SCHAUSPIEL

Wie das Schauspiel Menschen jenseits des traditionellen Bildungsbürgertums anspricht

24 ORTSSPEZIFISCH

Wenn die ganze Stadt zur Bühne wird: Franziska Niehaus, Künstlerische Produktionsleiterin Schauspiel, über Performances an besonderen Orten

26 TANZ

TANZ_KASSEL setzt auf unterschiedliche Choreograf:innen. Ein guter Weg, auch um neue Zuschauer:innen zu gewinnen, findet Tanzpädagogik-Expertin Verena Freytag

28 JUST+

Mischt euch ein! Und mischt mit! Sabine Koller und Marcus Kauer über das *Junge Staatstheater** als Motor der kulturellen Bildung

31 KONZERT

Heute spielen wir im Wald, morgen im Krankenhaus: Musikvermittlerin Laura Wikert über die außergewöhnlichen Angebote des Staatsorchesters Kassel

34 KÜNSTLERSTIMMEN

Gastregisseur:innen erzählen, welche Impulse in Richtung Stadtgesellschaft und Publikum sie mit ihren Arbeiten in Kassel setzen wollten

KAPITEL 2

DIE RAUMBÜHNEN

44 OPERNERLEBNIS

Opernchefdramaturg Kornelius Paede beschreibt die Raumbühne *ANTIPOLIS* als innovativen Ort für neue gesellschaftliche Realitäten

48 MEINE RAUMBÜHNEN

Von *HETEROTOPIA* bis *ANTIPOLIS*: Hausszenograf Sebastian Hannak über seine einzigartigen Bühnenswelten

56 RICHTUNGSSTREIT

Bedroht das szenisch avancierte Musiktheater die deutsche Orchesterkultur? Die Sorge in Kassel und auch bei einigen Journalist:innen war groß, ist aber unbegründet, findet Detlef Brandenburg

60 ZUSCHAUERSTIMMEN

Weg mit der „vierten Wand“! Was halten die Zuschauer:innen eigentlich davon, am Geschehen auf der Bühne zu partizipieren?

66 TECHNO IN ANTIPOLIS

Von Partys und Theaterbällen: Wie die Idee vom Theater als Ort für alle in Kassel mit Leben gefüllt wird, erzählt *JUST**-Leiterin Barbara Frazier

06

EINLEITUNG

Theater ohne Portal: Wie lassen sich am Staatstheater Kassel künftig neue Publikumsschichten gewinnen?

83

SPIELPLAN

Was läuft in der Spielzeit 2025/26 im *INTERIM*? Alle Produktionen auf einen Blick

84

AUTOR:INNEN

Wer schreibt hier? Ein Überblick über alle Autorinnen und Autoren dieses Heftes

86

IMPRESSUM

KAPITEL 3

MODULARES THEATER

68 ZUKUNFTSTHEATER

Warum mit dem Umzug ins *INTERIM* für Intendant Florian Lutz und sein Team ein Traum in Erfüllung geht

72 STADTENTWICKLUNG

Wie gut Kassel innovatives Theater kann, hat die Stadt schon vor über 400 Jahren bewiesen. Oberbürgermeister Sven Schoeller freut sich, mit der neuen Spielstätte daran anknüpfen zu können

74 DAS BAUWERK

So ein Theater hat es in Deutschland noch nirgends gegeben: Einblicke ins *INTERIM* vom Technischen Direktor des Staatstheaters, Mario Schomberg

80 NACHHALTIG

Gekommen, um irgendwann weiterzuziehen: Was die Spielstätte *INTERIM* so besonders nachhaltig macht, erklärt GWG-Geschäftsführer Uwe Gabriel

THEATER OHNE PORTAL

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg war Theater zu einem Ritual für gebildete Bürger geworden, die auf der Bühne die Bestätigung ihrer ästhetischen Kompetenz erwarteten. Diese gründete sich vor allem auf die Kenntnis des gespielten Werkkanons. Doch dieses Bildungsbürgertum hat seine gesellschaftliche Dominanz verloren. Und Theater wie in Kassel stehen vor der Frage, welche ästhetischen Mittel und Qualitäten in Zukunft die Verbindung mit neuen Publikumsschichten herstellen können

VON DETLEF BRANDENBURG

Wie schön ist es, in einen Käse zu beißen und gleichzeitig Opern zu zerreißen!“ Es war der virtuose Klavierkabarettist Georg Kreisler, der diesen Ausruf dem Pausentalk eines imaginären Opernpublikums ablaschte. Und natürlich hatte jeder, der in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts seinen „Opernboogie“ hörte, sofort die altehrwürdige Staatsoper seiner Heimatstadt Wien vor Augen, wo zweifellos auch Kreislers trauriger Triangelspieler allabendlich im Orchestergraben immer nur sein zartes „Bing“ machen durfte. Dokumentarischen Wert beanspruchte das parodistische Pausengeplauder wohl kaum. Und doch dokumentiert es in seiner Mischung aus Kunstbeflissenheit und Tratsch beißend deutlich die Haltung jener saturierten Wiener Hautevolee in all ihrer präventösen Kunstkennerchaft, die aus dem Bewusstsein kam, dass man sich auskenne mit den großen Werken und deswegen die künstlerische Darbietung des Abends auf höchstem Niveau beurteilen könne.

Davon, dass „das Werk“ einen verbürgten Standard repräsentiere, nach dem die aktuelle Aufführung zu beurteilen sei, dürfte aber durchaus auch Georg Kreisler überzeugt gewesen sein. Und natürlich: Wer die Aida singen will, sollte mit dem hohen „Nil-C“ schon klarkommen; und der Dirigent sollte den Laden zusammenhalten und eine interpretatorische Absicht erkennen lassen. Aber das sind eher allgemeine Standards professioneller Kompetenz als solche des individuellen Werks. Die Vorstellung jedoch, dass das erhabene Artefakt des „Werks“ die Kette seiner Aufführungen als letztgültiger Maßstab präformiert: Die ist in der Geschichte des Theaters keineswegs so selbstverständlich – wenn auch heute noch immer weit verbreitet. Denn in der darstellenden Kunst tritt „das Werk“ ja quasi per definitionem erst auf der Bühne wirklich in Erscheinung.

Das einzige reale Korrelat, auf das sich die Vorstellung des „Werks“ jenseits der Aufführungen berufen kann, ist dessen

„IN DER DARSTELLENDE KUNST TRITT ‚DAS WERK‘ JA QUASI PER DEFINITIONEM ERST AUF DER BÜHNE WIRKLICH IN ERSCHEINUNG.“

schriftliche Fixierung im Text oder der Partitur. Über Jahrhunderte jedoch haben die Theaterdirektoren und sogar die Theaterautoren selbst, seien sie Komponisten oder Literaten, diese „Textbücher“ in dem Bewusstsein verfasst und benutzt, dass die Wahrheit des Werkes auf der Bühne liegt. Entsprechend locker sind sie, teils sogar als Regisseure eigener Werke, mit diesen Textbüchern umgegangen: haben deren Teile nach den Erfordernissen der aktuellen Aufführung neu zusammengestöpselt, haben die Aufführung eines Werkes mit Interludien anderer Provenienz unterbrochen, haben in der Oper die Stimmen transponiert, Arien umgestellt, rausgeschmissen oder neu eingesetzt, ganz so, wie es für den jeweiligen Anlass und dessen Ensemble gepasst hat. Die Vorstellung, dass das eigentliche Kunstwerk im Text niedergelegt sei, an dem folglich in der Aufführung nichts zu verändern sei, ist erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden. Sie resultierte aus der bürgerlichen Genieästhetik, wonach das Werk des genialen dramatischen Künstlers möglichst unversehrt an die Zuschauer weiterzugeben sei, und führte in die bildungsbürgerliche Ideologie einer Kunst, die uns „überliefert“ ist und in ihrer Integrität zu „bewahren“ – und keinesfalls der Gegenwart anzuverwandeln! – sei.

Mit der abnehmenden Verbindlichkeit solcher bildungsbürgerlichen Ideale verblasste aber auch diese Vorstellung, was sich in den Sparten mit unterschiedlicher Intensität bemerkbar machte. Im Tanz ist es inzwischen nahezu unstrittig, dass der entscheidende künstlerische Parameter

für das, was auf der Bühne gezeigt wird, die jeweilige Bühnenrealisation selbst ist: die aktuelle Choreografie nämlich, auch wenn nach einer Musik von Tschaikowsky oder Delibes getanzt wird. Im Schauspiel steht zwar „das Werk“ als der Inszenierung vorgängige Größe immer noch im Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung. Das resultiert aber auch aus der Funktion, die dem Werk in der dramatischen Kunst ja tatsächlich nach wie vor zukommt: Es benennt das Korrelat, das eine Kohärenz stiftet zwischen unterschiedlichen Inszenierungen derselben Textvorlage. An weitestgehende Überformungen des Werkes in der aktuellen Praxis hat man sich im Schauspiel aber längst gewöhnt, bis hin zu Neudichtungen, die lediglich noch für sich beanspruchen, beispielsweise „nach Shakespeares ‚Hamlet‘“ entstanden zu sein. In der Oper dagegen, nicht zuletzt aufgrund des besonderen Status, den die Musik gegenüber dem Text einnimmt, konnte sich bis in die 70er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein, vielerorts aber auch bis heute, fast ungebrochen die Vorstellung erhalten, dass das Werk den Maßstab setzt für das, was die Inszenierung darf und was nicht. Das Verdikt gegen eine Inszenierung, sie sei „nicht werkgerecht“, trifft hier noch immer.

Kein Wunder also, dass Kreisler gerade das Opernritual mit seinem „Opernboogie“ auf die Schippe genommen hat: Das Publikum strömt ins Opernhaus, idealerweise ein prächtiger Kunsttempel aus dem 19. Jahrhundert, in dem in der Tat fast ausschließlich schöne alte, eben „überlieferte“ Werke gespielt werden

„ES GEHT DARUM, DEM THEATER EINE NEUE ERLEBNISQUALITÄT ZU VERSCHAFFEN, DER SICH AUCH EIN PUBLIKUM JENSEITS BÜRGERLICHER ENKULTURATIONSTRADITIONEN NICHT ENTZIEHEN KANN.“

(der Anteil an zeitgenössischer Musik in der Opernsparte lag in den vergangenen Jahren um die 15 Prozent, erreicht wurden damit nicht einmal 2 Prozent der Zuschauer). Der ästhetische Genuss der dort gebotenen Aufführung besteht also nicht darin, dass das Publikum etwas Neues kennenlernt. Er besteht vielmehr darin, dass das treue Opernpublikum dieses Werk von früheren Inszenierungen her kennt und die aktuelle Aufführung vor diesem Hintergrund beurteilen kann. Wobei man hier bereits sieht, dass der bildungsbürgerliche Werkbegriff auf schwankenden Füßen steht. Denn was konservative Opernfreunde für „das Werk“ halten, ist meistens nur die Art und Weise, in der sie es in ihrer kulturellen Adoleszenzphase auf der Bühne kennengelernt haben.

Nun ist gegen diese bildungsbürgerliche Praxis des Theatergenusses, sei es in der Oper oder im Schauspiel, per se gar nichts einzuwenden. Kaum jemand wird leugnen, dass eine gewisse Kenntnis der Textvorlage und auch der kritische Vergleich aktuellen Erlebens mit den Eindrücken früherer Aufführungen selbst bei krassen Abweichungen, vielleicht sogar gerade dann, das Verständnis und die Erlebnisqualität in der aktuellen Aufführung steigern können. Das ist so, eben *weil* es zum Wesen der Bühnenkunst gehört, dass das Potenzial eines Werkes erst in der Varianz seiner Bühnenrealisationen definiert wird – und zwar niemals ganz, denn dieser Prozess ist potenziell unendlich. Insofern steht hinter (fast) jeder Aufführung, das ist die eigentümliche Seinsform darstellender Kunst, tatsächlich „das Werk“. Aber es steht dort nicht im Sinne eines unhintergehbaren Modells für die aktuelle Auf-

führung, sondern lediglich im Sinne einer *Identitätsstiftung* zwischen verschiedenen Aufführungen. Und deshalb ist das bildungsbürgerliche Rezeptionsmodell auch keineswegs das einzig mögliche.

Heutzutage muss man wohl sagen: Es ist ein gefährdetes, ja, aussterbendes Modell. Das an tradierter „Hochkultur“ orientierte Bürgertum, auf das der Repertoirebetrieb insbesondere der Oper angewiesen war und ist – es befindet sich auf dem Rückzug, seine sozialen Milieus nehmen ab, seine Enkulturationsformen verlieren an Verbindlichkeit. Weshalb übrigens die Besucherzahlen der Opernhäuser in den letzten Jahrzehnten auch tatsächlich schleichend, aber kontinuierlich rückläufig waren. Insbesondere die gesellschaftlichen Oberschichten wachsen inzwischen in gänzlich anderen Prägungsumfeldern auf, die durch digitale Kommunikationsformen bestimmt werden. Anders formuliert: Die Kunstform *Theater* spielt in der Enkulturation junger Menschen Anno Domini 2025 in Deutschland nur noch eine untergeordnete Rolle. Und deswegen kommt insbesondere den Opernhäusern mit ihrem veralteten Repertoire zunehmend auch das alternde Publikum abhanden, das die nötige Vorbildung für dieses Repertoire besitzt.

Was also tun? Eine sicher sinnvolle Möglichkeit wäre, stattdessen neue Werke zu spielen, die sich bereits in ihrer Substanz (und nicht erst kraft einer aktualisierenden Inszenierung) in der Nähe aktueller Themen und Kraftfelder bewegen. Tatsächlich zeigt das Schauspiel inzwischen zu einem erheblichen Teil zeitgenössische Werke, die in ihrer ästhetischen

Komplexität teils allerdings immer noch auf bestimmten „Bildungsvoraussetzungen“ aufsetzen. Die sind zwar keineswegs mehr identisch mit bildungsbürgerlichen Werkvorstellungen. Gleichwohl kann man auch die für einen komplexen zeitgenössischen Schauspielabend nötigen Vorkenntnisse keineswegs in breiten Bevölkerungsschichten voraussetzen. In dieser Situation aber – und damit kommen wir auf die eingangs aufgeworfene Frage zurück – wäre es vermutlich äußerst ratsam für die Theater, dort anzusetzen, wo die „Wahrheit“ des Werkes sich konkret realisiert: auf der Bühne.

Es müsste also in der aktuellen Situation des Theaters darum gehen, Darstellungsformen zu finden, die nicht allein darauf angelegt sind, dass sie von einem kundigen Publikum nach Maßgabe erlernter Vorkenntnisse entziffert werden, sondern die vor dem Hintergrund aktueller Kommunikationsformate (vom Fernsehen über Popshows bis zu Videogames oder TikTok-Clips) *spontan* erlebt werden können. Dabei geht es natürlich nicht darum, solche kommerziellen Formate unkritisch zu imitieren. Es geht lediglich darum, ihre Codes zu nutzen, statt sich hinter einer exklusiven Vorbildung oder hinter traditionellen Ritualen zu verschanzen. Und es geht vielleicht sogar in erster Linie darum, die *Präsenz* des Bühnenerlebnisses so zu nutzen, dass sie eine unmittelbare Empathie bekommt. Gerade in Hinsicht auf diese Empathie nämlich hat das Theater eine unschlagbare Ressource: das direkte, durch kein Medium vermittelte leibhafte Beieinandersein von Zuschauern und Akteuren im selben Raum. Wenn man diese Ressource in Zukunft stärker zur Geltung bringen will, dann ist es im wahrsten Sinne des Wortes naheliegend, die Distanz zwischen den Akteuren und den Zuschauenden abzubauen.

Das Stein gewordene Monument dieser Distanz ist das Theaterportal. Unter diesem Portal spannt sich die „vierte Wand“ der Bühne: Sie ist imaginär, eine ästhetische Konvention, die die dargestellte Handlung auf der Bühne von den diese

Handlung kontemplativ wahrnehmenden Zuschauern trennt. Vieles spricht dafür, dass diese Trennung und die damit verordnete Passivität des Publikums die Empathiepotenziale des Theaters nicht wirklich ausschöpft. Es ist ja auch bezeichnend, dass das Portaltheater eine relativ späte Erfindung in der Theatergeschichte ist. Erst im barocken Hoftheater, einer repräsentativen Theaterform für eine gebildete adelige Oberschicht, wurde es zum Standard, davor und daneben gab es unzählige Theaterformen, die auf dieses Distanzmonument verzichteten. Die antike Tragödie beispielsweise kannte kein Portal, sie trat direkt vor die in der Arena versammelte Polis. Vielleicht müsste man sich in der geschilderten aktuellen Situation wieder auf solche direkten Kommunikationsformen besinnen – müsste sie neu formatieren und intensivieren?

Diese Überwindung der Distanz zwischen Zuschauern und Akteuren kann sowohl räumlich als auch funktional ins Werk gesetzt werden: durch unmittelbare räumliche Nähe, aber auch dadurch, dass die Besucher von den professionellen Akteuren des Hauses in die Aktion einbezogen werden. Damit kann das Theatererlebnis mit einer neuen Qualität aufgeladen werden, die auch Menschen spontan erreicht, die ohne jede Vorkenntnisse in eine Vorstellung kommen. Und dazu eignen sich sogar jene alten „Textvorlagen“, die für viele Zuschauer ja noch immer eine Aura des Vertrauten oder auch des Wertvollen haben und die sogar weniger traditionell vorgebildete Besucher zumindest mit dem Charme einer gewissen Exotik bezaubern können. Gerade die alten Opernwerke mit ihrem opulenten musikalischen Apparat und dem Medium des empathischen Sologesangs hätten, so formatiert, ein enormes ästhetisches Potenzial – was auch bedeutet, dass die Opernhäuser ihre bereits vorhandenen Ressourcen und erlernten Kompetenzen weiterhin wirkungsvoll nutzen könnten.

Man sieht leicht, worauf hier, wo das Staatstheater Kassel seit Beginn der Intendanz von Florian Lutz im Fokus steht, diese Vision eines Theaters jenseits bürger-

licher Rezeptionsrituale zielt: auf genau jene Raumbühnenformate von Sebastian Hannak, die die Trennung zwischen den professionellen Akteuren und Besuchern aufheben und einen gemeinsamen Spiel- und Erlebnisraum schaffen. Das heißt nicht, dass Oper oder Schauspiel jederzeit so aussehen müssen. Es geht nicht um einen Einheitsstil des Theaters, Hannaks Bühnen erlauben ja auch die distanzierte Rezeption der Zuschauer, die hilfreich sein kann, um während der Aufführung Reflexion zu stimulieren. Es geht darum, dem Theater eine neue Erlebnisqualität zu verschaffen, der sich auch ein Publikum jenseits bürgerlicher Enkulturations-traditionen nicht entziehen kann.

Wenn das Staatstheater Kassel jetzt, während der bevorstehenden Sanierungsjahre, in ein *modulares Theater* als Ausweichspielstätte einziehen will, in dem ein trennendes Portal auch architektonisch gar nicht mehr vorgegeben ist, dann bekommt die Vorstellung eines Raumbühnentheaters eine neue Dynamik. Und das Theater hat die großartige Chance, hier ein neues *Theater der Erlebnisse* zu etablieren, das geeignet ist, am Rande der Karlsaue und der Stadt neue Zuschauerschichten in eine moderne, offene Architektur jenseits aller Kunsttempel-Exklusivität zu locken. Man darf gespannt sein, wie dieses in wenigen Monaten beginnende Experiment ausgeht.

Denen aber, die sich noch immer Sorgen um die Werke machen, die dabei „entstellt“ werden könnten, sei zum Trost gesagt: Keine Panik! Jeder kann sich jederzeit den entsprechenden Band der Neuen Weimarer Ausgabe zur Hand

„WAS, WENN DIE ZUSCHAUER EINES TAGES WEGBLIEBEN? DEM DURCH DIE DISKUSSION UND ERPROBUNG NEUER THEATERFORMEN ENTGEGENZUARBEITEN: DAS IST AUCH ZIEL DES VORLIEGENDEN HEFTES.“

nehmen und sich davon überzeugen, dass die Buchstaben beim „Faust“ noch alle an der richtigen Stelle stehen. Oder auf *ARTE Concert* die passende Operneinspielung streamen, wo jede Note und jede Gesangslinie noch an ihrem Platz ist. Es sei noch einmal gesagt: Die Entwicklung solcher partizipativen oder immersiven Formate ist weit mehr als eine Laune übermütiger Regisseure oder Bühnenbildner. Angesichts der rapiden Kultur- und auch Migrationsverschiebungen im sozialen Miteinander der Menschen in Deutschland und Europa ist es eine Existenzfrage des Theaters, dass es seine genuine Ressource des empathischen Miteinanders von Besuchern und Darstellern stärker zu Geltung bringt.

Denn eines würde die „Werke“ wirklich gefährden: wenn die Zuschauer, die sie sehen könnten (und auch *müssten*, damit rechtens von „Theater“ die Rede sein kann), eines Tages wegblieben. Dem durch die Diskussion und Erprobung neuer Theaterformen entgegenzuarbeiten: Das ist auch Ziel des vorliegenden Heftes. ■



UNSER AUTOR

Detlef Brandenburg

war von 1996 bis 2022 Chefredakteur des Theatermagazins DIE DEUTSCHE BÜHNE mit Sitz in Köln. Seit seiner Pensionierung arbeitet er weiterhin als freier Redakteur für die Zeitschrift.

KAPITEL

**ÖFFNUNG
IN FÜNF
SPARTEN**

DIE OFFENE OPER

Am Staatstheater Kassel wird die viel beschworene Zivilgesellschaft zum ästhetischen Ereignis – durch intelligent zeitgenössische Operninszenierungen und durch die faszinierenden Raumbühnen von Sebastian Hannak, in denen diese Opern gespielt werden

VON BERTHOLD SELIGER

Ein Paketbote in einer braunen, an UPS erinnernden Kunststoffuniform und in kurzen Hosen hetzt auf der Bühne durchs Leben, einer der vielen Dienstboten, die die Mittelschichtsgesellschaft unserer Zeit am Laufen halten. Dieser Wozzeck lebt prekär, immer wieder hören wir das Hauptmotiv der Oper von Alban Berg, das persönliche Leit- und Leidmotiv Wozzecks, aber auch das Leitmotiv der sozialen Verhältnisse, das „Proletariermotiv“: „Wir arme Leut!“, vier Töne eines Moll-Septakkords, drei abwärts gesungen, dann eine kleine Terz aufwärts. Dagegen der Hauptmann, der eine politische Agenda verfolgt, die uns sattem bekannt vorkommt: Man solle als ein „guter Mensch“ leben, und das heißt, „eine Moral“ zu haben: „Moral: das ist, wenn man moralisch ist!“, singt er, nachdem er sich in Positur gesetzt hat, „mit viel Würde“, wie die Partitur vorschreibt, aber in lächerlichem Falsett endend. Dem Wozzeck hält er vor, „ein Kind ohne Segen der Kirche“ zu haben. Vor allem aber solle er sich nicht hetzen, sondern seine Arbeit immer ruhig und ordentlich ausführen.

Wozzeck durchschaut das Spiel, das leider keines ist, sondern eben die Realität: Einige wenige, die „einen Hut“ haben, können „vornehm reden“ und sich wichtig tun. Die anderen aber müssen herumhetzen und mehreren Jobs gleichzeitig nachgehen, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können: Dieser Wozzeck ist ein „Aufstocker“, er arbeitet als Paketbote, zusätzlich in seinem ursprünglichen Beruf als Barbier, und er stellt sich gegen geringes Honorar für ein Experiment des Doktors zur Verfügung, der an ihm eine Diät aus Bohnen und Hammelfleisch ausprobiert, die dem Staat Geld bei der Verpflegung des Militärs sparen und dem Doktor zu Ruhm und Ehre verhelfen soll.

Einmal zeigt Wozzeck, dass es ihm an Klassenbewusstsein durchaus nicht mangelt: „Ja, wenn ich ein Herr wär, und hätt' einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt' vornehm reden, ich wollt' schon tugendhaft sein! Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl! Unsereins ist doch einmal unselig in dieser und der andern Welt! Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen,

so müssten wir donnern helfen!“ Gleichwohl, der sich aufrichtende Wozzeck hat etwas Bedrohliches an sich, der Hauptmann spürt die drohenden Untertöne, in denen sich die heimlich konzentrierte Wut der Misshandelten andeutet. Das Herrschaftssystem steht auf just dem schwankenden Boden, den Wozzeck später in seinem Wahnsinn konstatiert.

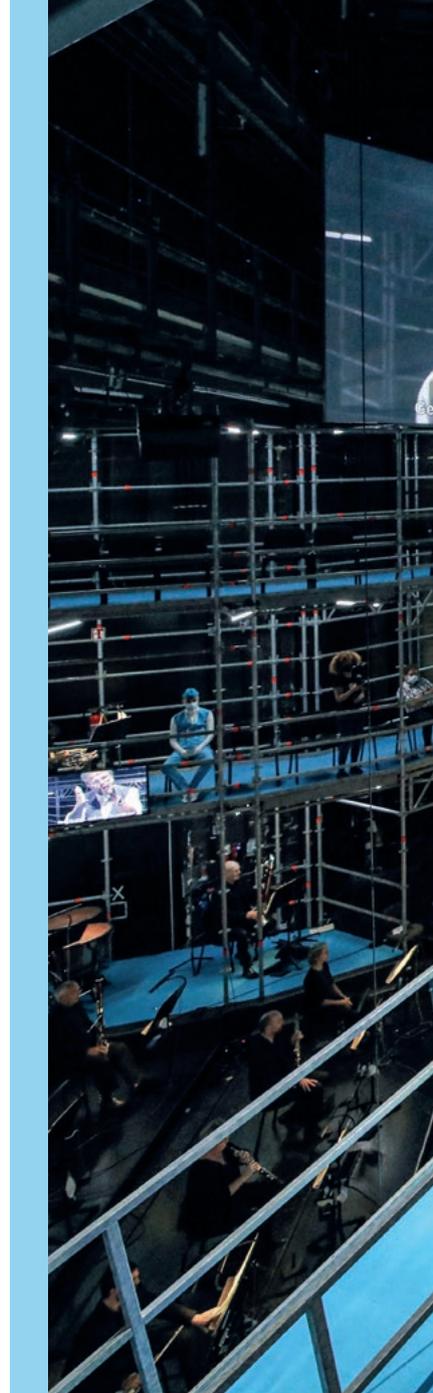
In der Kasseler Inszenierung von Alban Bergs Oper „Wozzeck“ nach dem Dramenfragment von Georg Büchner legt Intendant Florian Lutz eine bemerkenswerte Deutung einer der herausragenden Opern des 20. Jahrhunderts vor. Lutz hält uns vor Augen, wie zeitgemäß dieser Stoff ist – leider, muss man hinzufügen, denn wie schön wäre es, wenn die Klassengegensätze verschwunden und nur noch historisch zu betrachten wären, mit einem wohligen Schauer, den vergangene, ungerechte Zeiten verursachen können. Die Umdeutung des armen Proletariats Wozzeck zu einem Paketboten unserer Tage, der auch mit mehreren Jobs kaum wirtschaftlich überleben kann, ist eine plausible Idee – für einmal gerät die Aktualisierung eines historischen Stoffs hier nicht zu billigem Klamauf, wie man ihn auf Opernbühnen allzu häufig sieht, sondern ist kongruent und begründet und verstärkt die Wirkung der Oper noch.

Doch die Kasseler Inszenierung geht noch einige Schritte weiter, aktualisiert alte und eröffnet neue Diskurse: Der Hersteller des Flüssignahrungsgetränks „BioFuel“ (die eigens für diesen „Wozzeck“ designten und angefertigten gelben, grünen oder blauen Dosen mit Mineralwasser dürfen die Besucher nach der Vorstellung mitnehmen) kooperiert mit einem aufstrebenden Politiker, es geht um ein Programm neoliberalen Zuschnitts: „Entfesselung der Märkte, Abbau des Sozialstaats. Gewinne privatisieren, Verluste vergesellschaften. Und: auf das Privatleben der Arbeiter:innen zugreifen“, wie Dramaturg Kornelius Paede im Programmheft zur Aufführung schreibt. Menschen mit geringem Einkommen oder Hartz-IV-Empfänger:innen, eben „die armen Leut“, stehen

heute unter starkem gesellschaftlichen Druck, ihnen werden wie einst Wozzeck „amoralische Lebensführung, ungesunde Ernährung, sorgloses In-die-Welt-Setzen von Kindern“ vorgeworfen.

Und wenn sich der Tambourmajor vor der Kamera produziert, gibt er nicht einen soldatisch hypermännlichen Macho, sondern eine schillernde queere Gestalt, deren Männlichkeit in aller zur Schau gestellten Übertreibung eher lächerlich wirkt. Das Publikum merkt: Er agiert ebenso übertrieben wie die eher ungeschickt aufgedonnerte Marie, die hier das Trash-TV des sogenannten „Unterschichtfernsehens“ repräsentiert; die Figuren produzieren sich, agieren dabei künstlich und komplexbeladen, die Kamera produziert wertende Bilder. Wenn diese Menschen dann später in Mariens Stube unter sich sind, benehmen sie sich völlig „normal“, bestellen Pizza, albern herum, das Kind spielt ein Videospiele. Bemerkenswert an dem Kasseler „Wozzeck“ ist, dass wir ein interessantes Stück erleben, das einer Netflix-Serie an Spannung kaum unterlegen, an Vielschichtigkeit und Doppelbödigkeit aber um ein Vielfaches überlegen ist. Wir erleben ein „Musiktheater des Erlebnisses“ (Florian Lutz).

Dazu trägt wesentlich das vom Kasseler Hausszenografen Sebastian Hannak aus der Not der Corona-Ära mit ihren eingeschränkten Publikumszahlen und den verpflichtenden Abstandsregeln heraus entwickelte *PANDAEMONIUM* bei: eine spektakuläre 360-Grad-Rauminstallation, mit dem Deutschen Bühnenbildpreis *OPUS 2023* ausgezeichnet. Mehr als sechzig Tonnen Stahl wurden verbaut, um ein modernes dreistöckiges Logentheater um die Seitenbühnen und die Hauptbühne des Staatstheaters herum zu errichten. Das Orchester wird auf der Hauptbühne postiert, rückt also ins Zentrum des Geschehens, was gerade einer Oper wie Alban Bergs „Wozzeck“ sehr zugutekommt. Die Musik findet sich für einmal in der Mitte der Aufführung, die Zuhörer:innen sitzen auf am Boden festgeschraubten, unbeweglichen Stühlen im Stahlgerüst auf mehreren Ebenen um das Orchester



Das Staatsorchester unter der Leitung von Francesco Angelico im Zentrum des Geschehens: Szene aus Alban Bergs Oper „Wozzeck“ mit Arnold Bezuyen als Hauptmann, inszeniert von Florian Lutz, gespielt auf Sebastian Hannaks Raumbühne *PANDAEMONIUM*



herum und machen eine geradezu körperliche Erfahrung beim Erleben der Musik: Die Musik kommt nicht mehr „aus dem Graben“, sondern sie ist überall! Und wenn das Orchester in den Einleitungen, Zwischen- oder Nachspielen alleine agiert, wird die Bühne sogar hell erleuchtet, und die sehnsuchtsvolle, komplexe, raffinierte Musik Alban Bergs kann nicht nur akustisch, sondern auch optisch erstrahlen, sie wird regelrecht greifbar.

In seinem „Brief an d’Alembert über das Schauspiel“ äußert sich Jean-Jacques Rousseau abschätzig über die „sich ab-

schließenden Schauspiele (...), bei denen eine kleine Anzahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübsinnig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend“. Rousseau kritisiert also gewissermaßen die „antisozialen Züge der repräsentativen Bühne“ (Jacques Rancière) und setzt dieser elitären Abschottung und passiven Konsumhaltung das Feiern eines Fests entgegen, an dem alle teilnehmen können und sollen. Bezieht man Rousseaus Forderung auf Operaufführungen, könnte man das als frühes, entschiedenes Plädoyer für eine *Offene Oper* bezeichnen.

Der bis heute allüberall vorherrschenden Guckkastenbühne mit dem zur Passivität, zur „Untätigkeit“, zum bloßen Kunstkonsum verurteilten Publikum setzt das Staatstheater Kassel mit seiner Raumbühne *ANTIPOLIS*, die aus dem *PAN-DAEMONIUM* wuchs, eine neue Opernarchitektur entgegen. *ANTIPOLIS* lässt Publikum, Sänger:innen und Musiker:innen zusammenrücken, sie bilden eine neue, geradezu utopische Gemeinschaft im Opernhaus. Die Oper wird zu einem „offenen Raum der Stadt, in dem es um Partizipation geht“, wie der „Wozzeck“-Dirigent Francesco Angelico formuliert.

„DIE OFFENE OPER IST EINE UTOPIE, AN DER TEILZUHABEN ALLE EINGELADEN SIND. EINE ZUKUNFTSWERKSTATT IM ALLERBESTEN SINN.“

Eine ganze Stadt wird im Opernraum errichtet, eine „Gegenstadt“ mit ungeahnten Möglichkeiten, eine urbane Vision. Hans G Helms hat mal darauf hingewiesen, dass die Musik im Gegensatz zur Literatur praktisch nie die Rolle der Avantgarde gespielt hat, was das Artikulieren der Perspektiven der jeweils fortschrittlichen Klasse angeht, sondern eher die der Arrièregarde, also der Nachhut, insbesondere natürlich in Deutschland. Mit der Kasseler *ANTIPOLIS* und den in dieser utopischen Gegenstadt entstehenden Aufführungen entwickelt die Oper aus sich heraus eine avantgardistische Utopie, in der alle Menschen der Stadt in ihrer Vielheit einbezogen werden.

„Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern“, heißt es in der am Staatstheater Kassel aufgeführten „Hamletmaschine“, dem Musiktheater von Wolfgang Rihm mit einem Text von Heiner Müller. Man könnte paraphrasieren: Der Opernaufstand, die Vision der „Offenen Oper“ beginnt als Vergnügen. Gegen die repräsentative Logik, während der Aufführung. Die Oper gehört den Menschen, die sie besuchen, und den Menschen, die in und an ihr arbeiten.

Bei kaum einer Opernaufführung, die ich in meinem Leben bisher besucht habe, war das derart lustvoll zu erleben wie bei der Kasseler „Carmen“. Wir saßen, in obligatorische Blaumänner gekleidet, auf der Bühne inmitten schwer schuftender Arbeiterinnen in einer Zigarettenfabrik. Ihre Arbeit war monoton, sie arbeiteten unter der strengen Aufsicht von Wachen,

einer Art Staatspolizei. Doch sie träumten, wie Dramaturg Kornelius Paede im Programmheft betonte, von einem freien Leben, einem berausenden utopischen Ideal abseits bürgerlicher Arbeitsethik, Staatsgewalt und Moral – und natürlich jenseits von Ausbeutung in der industriellen Gesellschaft: „Et surtout la chose enivrante. La liberté!“ („Und vor allem das Berausende: Freiheit!“) Und einer gewissen Carmen, einer sogenannten Gitana, war es ein Leichtes, die Arbeiterinnen (und uns Zuschauer:innen) für den Aufstand zu begeistern.

Und welch äußerst vergnügliche Rebellion war das! Zündende Musik, betörender Gesang, Wildheit, Party, Anarchie! Die sympathischen Anarchistinnen hatten uns längst betört, noch bevor sie uns vehement aufgefordert hatten, mit ihnen auf der Bühne zu tanzen. Es war ein rauschendes Fest, eine wilde Feier der politischen Bohème, bei der Carmen mit ihren Gefährt:innen Umsturzpläne schmiedete. Und als wir dann wieder an unseren Tischen in der zur Taverne mutierten Fabrik saßen, öffneten die Arbeiterinnen eine Flasche Sekt, die sie mit uns teilten, und es gab Gebäck und Süßigkeiten. Das süße Leben der Bohème – nein, das süße Leben des Publikums, das ganz im Sinne Rousseaus zu einem wilden Opernfest gebeten wurde: „Stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, dass ein jeder sich im andern erkennt und liebt, dass alle besser miteinander verbunden sind.“

Am Staatstheater Kassel, diesem großartigen Experimentierraum, wird an der Zukunft der Oper gebastelt. Hier steht

weder eine von oben verordnete „Niedrigschwelligkeit“ im Zentrum der Bemühungen, ein „neues Publikum“ zu gewinnen, noch eine sich unangenehm anbietende Kommunikationsstrategie. Vielmehr wird in Kassel an einer neuen ästhetischen Logik gearbeitet, die sich ganz an Friedrich Schillers Forderung orientiert, wonach man „durch das Ästhetische den Weg nehmen“ muss, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert“. Im Grunde fußt die von Schiller geforderte, von Hegel, Schelling und Hölderlin aufgegriffene und weiterentwickelte ästhetische Revolution auf dem Gedanken, „dass es eine sinnliche Konstitution der Gemeinschaft gibt“, im Gegensatz zu ihrer staatlichen, legislativen Organisation, wie Rancière anmerkt. Das Publikum spürt, wie wertvoll diese Utopie ist, und kommt in Kassel zuhauf, quer durch die Generationen (und hoffentlich auch quer durch die Schichten). Die *Offene Oper* ist eine Utopie, an der teilzuhaben alle eingeladen sind. Eine Zukunftswerkstatt im allerbesten Sinn.

In Sonntagsreden werden sie gerne beschworen: die „Zivilgesellschaft“, die „Kultur für alle“ und ihre Wichtigkeit. Am Staatstheater Kassel werden sie im besten Sinn Ereignis, und zwar in größter Selbstverständlichkeit, als integraler Bestandteil des öffentlichen Lebens. ■



UNSER AUTOR

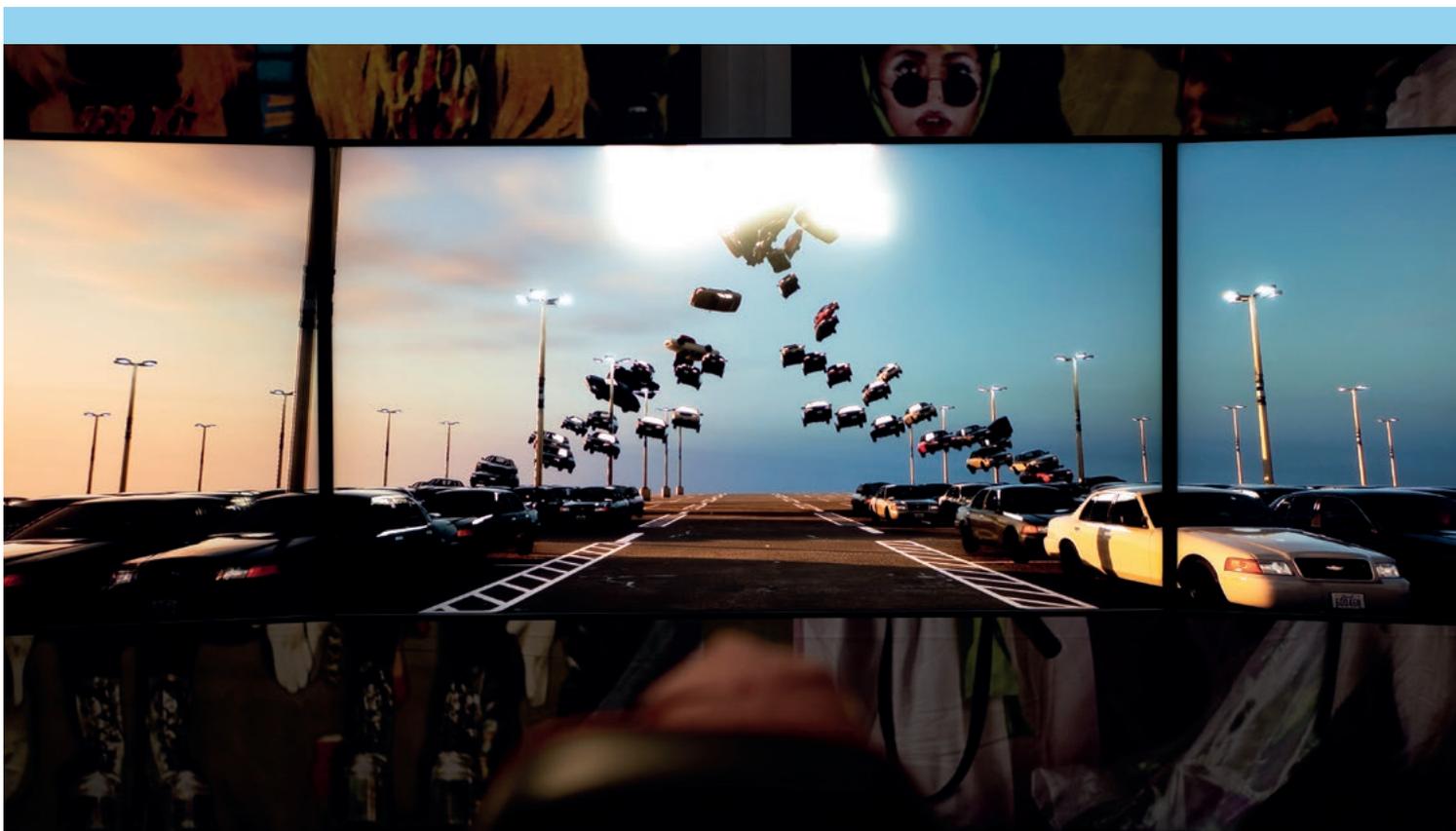
Berthold Seliger

ist als freier Publizist und Autor sowie seit 37 Jahren auch als Konzertagent tätig. Er publiziert einen Newsletter und Blog und schreibt Artikel zu musik- und kulturpolitischen Themen. Außerdem veröffentlicht er Sachbücher zum Themenfeld internationales Musikgeschäft.

DIGITAL TURN

Von Entry-Points und immersiven Räumen

VON MICHAEL V. ZUR MÜHLEN



Hybrid aus Gaming-situation und interaktiver Videokunst: Michael v. zur Mühlens „opera – a future game“ machte im Frühjahr 2024 im Staatstheater Kassel Station. In dem Musiktheater-Videospiel-essay wird die Oper für die Besucher:innen (hier im ZIMMT in Leipzig) als *open world* spielbar

Eine online publizierte Diskursreihe der Bayreuther Festspiele fragte 2021 auf dem Höhepunkt der Coronapandemie: „Ist die Zukunft der Oper digital? Musiktheater und virtueller Raum“. Dass ausgerechnet die Bayreuther Festspiele nach einer digitalen und virtuellen Zukunft des Musiktheaters diskursiv Ausschau halten, mag nur auf den ersten Blick verwundern, strebt doch gerade das Wagner'sche Musikdrama nach Immersion und Virtualisierung des Raumes und ist die spezielle Architektur des Festspiel-

hauses mit seinem versteckten Orchestergraben konzeptionell doch eine Vorwegnahme des Kinos: das Musikdrama als Projektionsmaschine.

Auch am Staatstheater Kassel wird an einem multimedialen Musiktheater gearbeitet, das sowohl mit imposanten Raumbühnen als auch mit filmischen Mitteln – ganz anders als Wagner – der Idee eines Gesamtkunstwerkes verschrieben ist: als eine dialektische und zusammengesetzte Form politischen Musiktheaters, das sein Publikum ganzheitlich

„DIE FRAGE IST, OB NICHT EBEN DIE GLEICHZEITIGKEIT VON ANALOGER UND VIRTUELLER PRÄSENZ AUF EINE WEISE ZUR LEBENS- UND WAHRNEHMUNGSNORMALITÄT GEWORDEN IST.“



Virtuelle Welten am Staatstheater Kassel: Auf dem Handydisplay links führt Opernchefdramaturg Cornelius Paede als Avatar (M.) in die Oper „Wozzeck“ ein. Rechts sehen Zuschauer:innen der Oper „La muette de Portici“ durch VR-Brillen eine 3D-Nachbildung des *Grünen Wohnzimmers*, in dem 1831 die Kurhessische Verfassung unterzeichnet wurde

einbeziehen und dadurch ernst nehmen möchte. In diesem Sinne findet in Kassel auch ein Prozess der Hybridisierung theatraler Formen statt, der neue Zugangspunkte und Formen der Teilhabe für die Stadtgesellschaft generiert.

DER EINBRUCH DES DIGITALEN

Die Pandemie hat den hybriden Formen eines durch digital-analoge Mischformen geprägten musikalischen Theaters zumindest zeitweise und notgedrungen einen Entwicklungsschub gegeben. An

einigen Theatern sind infolgedessen digitale Sparten entstanden, an denen die Arbeit mit hybriden Formen des Theaters verstetigt wird. Gleichzeitig aber scheint sich das Theater aus verschiedenen Gründen immer noch gegen die Integration digitaler Medien zu sperren: Als Kunst körperlicher und performativer Präsenz verstanden, rütteln digitale Medien an den Grundfesten des theatralen Verständnisses und stellen Seh- und Denkgewohnheiten gegenüber dem Medium massiv infrage. Dabei wäre heute vielleicht danach zu fragen, ob nicht eben die Gleichzeitigkeit von

analoger und virtueller Präsenz auf eine Weise zur Lebens- und Wahrnehmungsnormalität geworden ist, dass eine herkömmliche Darstellungskunst des Menschen längst nicht mehr ausreicht, Realität zu erfassen.

Längst ist unser Leben von einer ständigen Gleichzeitigkeit von Nah- und Fernerleben durchzogen, in der sich analoge und virtuelle Räume kreuzen und verdoppeln – manchmal bis hin zur Tautologie. Kürzlich erzählte mir ein befreundeter Wissenschaftler aus den *Game Studies*, Thomas Spies, folgende kuriose Begeben-

Fotos: Nikolaus Völzow, Sebastian Hamak, Hannes Stolle (Porträt)

heit: Ein Mitfahrer im ICE klappte kurz nach dem Einstieg seinen Laptop auf und spielte während der Fahrt zwischen Köln und Frankfurt in Echtzeit haargenau die gleiche Strecke im *ICE Simulator*. Erfährt in dieser etwas nerdigen Anekdote nun die Realität durch das virtuelle Erleben eine Steigerung oder umgekehrt?

Digitalität stellt das Überlieferte aber nicht nur infrage. Sie bietet Chancen im Hinblick auf sich verändernde Sichtweisen, intensiviertere und neue Formen der Wahrnehmung und der Erfahrung, neue Praktiken der Erinnerung oder der Erkundung anders gedachter Identitätskonzepte und Verhältnisse zwischen Mensch und Natur. Gerade das Musiktheater scheint als transmediale Gattung schlechthin in besonderer Weise prädestiniert, neue mediale Formen in sich aufzunehmen und als Ort des Austausches und der Reproduktion gesellschaftlicher Gefühlszustände zu fungieren, die die sich verändernden Rahmenbedingungen für die Subjektkonstruktion in unserer vernetzten Welt reflektieren: als Gleichzeitigkeit von Nah- und Fernbeziehungen in neuartigen Konstellationen, mit hybriden und realen Körpern, mit virtuellen und konkreten Klängen und Stimmen.

VON ZUSCHAUER:INNEN ZU USER:INNEN

Neben den ästhetischen und narrativen Potenzialen digitaler Medien für das Theater sind die mit ihnen einhergehenden Interaktionsmöglichkeiten besonders interessant, da diese vielfältige Zugangsmöglichkeiten und neue Formen der Rezeption eröffnen. Auf Interaktion beruhende performative digitale Arbeiten verschieben nachhaltig den Modus, in dem das Publikum mit dem Kunstwerk in Kontakt treten kann, und enthierarchisieren ihn hin zu offeneren und individuelleren Formen des Erlebens. Zuschauer:innen werden zu User:innen, die zur Erkundung hybrider digital-analoger Landschaften eingeladen sind. Hier könnten in Äquivalenz mit den Raumbühnen und der Fortschreibung thea-

traler Konzepte jenseits der Guckkastenbühne am Staatstheater Kassel – und zuvor an der Oper Halle – komplementäre Strategien liegen, theatrales Erleben neu zu gestalten.

Ich konnte in der Erarbeitung und anschließenden Wahrnehmung unseres post(operatisch)-apokalyptischen Videospiel-Essays „opera – a future game“ mit Musik von Eloain Lovis Hübner und Texten von Thomas Köck zahlreiche sehr überraschende und aufschlussreiche Begegnungen mit Besucher:innen erleben, die eine Ahnung davon vermittelt haben, welche neuen Kontexte der Rezeption sich das Theater zukünftig erschließen könnte. In „opera – a future game“, das wir sowohl in einer performativen Variante als öffentliches *Let's Play* (unter anderem auch in der Raumbühne *ANTIPOLIS* in Kassel) wie auch in einer installativen Version zeigen, steuern die Besucher:innen selbstständig durch ein virtuelles Environment, in dem die Oper als *open world* in einem Hybrid aus Gamingsituation und interaktiver Videokunstausstellung spielbar wird. Währenddessen können andere Zuschauer:innen im Raum das Geschehen verfolgen, kommentieren und eingreifen. Die erzählerische Ausgangssituation dabei: Weit in der Zukunft und nach einer schweren Katastrophe befindet sich ein Chor mit teilweiser Amnesie im Gespräch mit sich selbst und einem Cyborg. Begleitet von einer inneren Stimme durchwandern die User:innen eine Welt, die vom Verschwinden der Gegenwart erzählt und von einer Gesellschaft, welche *Zukunft* scheinbar nur noch als Katastrophe zu denken imstande ist.

Die Arbeit integriert aufwendige Film- und Audioaufnahmen, avancierte 3D-Animationen und Audioaufnahmen mit großem Orchester wie auch experimentelle Soundkompositionen. Bei einer Tour mit dieser Produktion zu so unterschiedlichen Orten wie Festivals für Games und Playful Media (*Next Level Festival*, *A MAZE* Berlin), Theatern (unter anderem Kammertheater München) und Ausstellungskontexten (Hellerau Dresden, *ZIMMT*

Leipzig, *CfL Burg Hülshoff*, *eCommemoration* Hamburg) war zu beobachten, dass die Interaktivität und Intermedialität der Arbeit auf besondere Weise Menschen aus sehr unterschiedlichen Interessengebieten heraus angesprochen hat und niederschwellige Zugänge ermöglicht. Mein Eindruck war dabei auch, dass sich sonst oftmals starre Kategorien wie etwa Pop versus Hochkultur, U versus E dabei verflüssigen ließen und damit verhärtete Rezeptionssozialisierungen im Falle dieser Arbeit weniger reproduziert wurden als gewöhnlich.

Dass in der Auseinandersetzung mit neuen Technologien, digitalen Anwendungen, gamifizierten Formaten und hybriden Installationen für zukünftige Theaterarbeit auch potenziell andere Publika angesprochen werden, ist ein wichtiger Aspekt. Ebenso, dass die Theater damit auch Orte der nicht kommerziell orientierten Nutzung und Erforschung dieser Techniken und Tools bieten. Prozesse, deren gesellschaftliche Relevanz angesichts disruptiver technologischer, politischer und sozialer Verschiebungen mehr denn je entscheidende Faktoren für eine Theaterarbeit von morgen werden könnten. ■



UNSER AUTOR

Michael v. zur Mühlen

arbeitet seit 2004 als Regisseur für Schauspiel, Oper, Musiktheater und transmediale Formate. Von 2016 bis 2021 war er unter der Intendanz von Florian Lutz Regisseur und Chefdramaturg an der Oper Halle. Mit „opera – a future game“ entwickelte er ein interaktives Videospiel-Essay, das 2023 mit dem *FAUST* ausgezeichnet und international aufgeführt wurde.

SCHAUSPIEL

TRANSFORMATION GEGLÜCKT

Spezielle Themen, überraschende Formate und vor allem Kooperationen – wie das Schauspiel unter Patricia Nickel-Dönicke Menschen jenseits des Bildungsbürgertums gewonnen hat

VON MICHAEL LAAGES



Foto: Kathrin Ribbe



Hommage an das wohl
berühmteste Hotel der Welt:
Felix Thewanger in „Hotel
Chelsea“ von Stef Lernous

SCHAUSPIEL



Foto: Katrin Ribbe

Oben: Annett Kruschke und Hagen Oechel in Rolf Hochhuths Drama „Die Hebamme“, inszeniert von Tom Kühnel, unten: Joel Small alias Reflektra in „Patient Zero 1“ von Marcus Peter Tesch, Regie: Sarah Kohm



Foto: Nicolas Wefers

Oben: Annett Kruschke in „Zonenrandgebiet“, einem Stück von Alexander Eisenach, unten: Emilia Reichenbach und Johann Jürgens in „Die Friedensstifterin“ von Avishai Milstein, Regie: Josua Rösing



Foto: Admill Kuyler



Foto: Katrin Ribbe



Foto: Nicole Marianna Wyrzyzak

Oben: Linnéa Tullius in „A Divine Comedy“ von Florentina Holzinger, unten: Nora Quest in „Milch & Schuld“, einem Schauspiel von Sina Ahlers, Regie: Sarah Franke



Foto: Sylvester Pawlitzek



Foto: Katrin Ribbe

Oben: Clemens Dönicke (l.) und Jakob Benkhofer in Martin Heckmanns' Singspiel „Etwas Besseres als den Tod finden wir überall“, Regie: Friederike Heller, unten: Rahel Weiss (im Hintergrund), Kirsten Pieters, Johann Jürgens, Marcel Jacqueline Gisdol und Katharina Brehl (v. l. n. r.) in „Die Verwandlung“ frei nach der Erzählung von Franz Kafka, Regie: Stef Lernous



Foto: Isabel Machado Rios

Vier Spielzeiten lang hat sie als Schauspieldirektorin das Theater in Kassel geprägt. Und obwohl sich das Haus nun vorzeitig von ihr getrennt hat, trägt auch noch die kommende Saison die Handschrift von Patricia Nickel-Dönicke – danach, im Sommer nächsten Jahres, soll sie Künstlerische Leiterin am Niederösterreichischen Landestheater in Sankt Pölten werden. Das Schauspiel in Kassel hat die gelernte Dramaturgin gestaltet, ohne je selbst inszeniert zu haben. Besonders darauf weist Intendant Florian Lutz im Gespräch hin. Während Vorgänger Thomas Bockelmann in siebzehn Kasseler Jahren Verlässlichkeit und Wiedererkennbarkeit gepflegt hatte, durch starke Handschriften fester Regisseurinnen und Regisseure sowie auch in Ausstattung und Kostüm, so wandelten sich Schauspiel und Tanztheater danach zu „kuratierten“ Sparten. Im Musiktheater dagegen inszeniert nun der Hausherr auch selbst.

**Fürs Schauspielhaus aber und die Studio-
bühne** *Theater im Fridericianum* (TiF) hat sich die Schauspielchefin immer fokussiert auf Künstlerinnen und Künstler, von denen sie Eigensinn und klare Positionen erwartete. Auch darum hatte sie alte Bekannte mitgebracht, Künstlerinnen und Künstler, die sie an früheren Wirkungsstätten kennen- und schätzen gelernt hatte, in Osnabrück und Heidelberg, in Oberhausen und Mainz – und regelmäßig sorgte sie speziell mit dieser „Theaterfamilie“ für Highlights, gleich im ersten Jahr. Jan-Christoph Gockel etwa, der Regisseur, der damals schon auf ganz anderen Spuren und zu anderen Zielen unterwegs war, zunächst nach München an die Kammerspiele und mittlerweile auch ans Deutsche Theater nach Berlin, brachte aus Mainz eine der erfolgreichsten Produktionen des ersten Jahres nach Kassel: „Grimm. Ein deutsches Märchen“, die furiose Bühnenfantasie über Leben, Werk und Wirkung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm.

Und das war ja auch eine Art Geschichte aus und über Kassel – mittlerweile entstand vor Ort, am Kasseler Weinberg, die *Grimmwelt*, ein Museum, das sich speziell

„KASSEL IST VERGLEICHSWEISE KLEIN, UND AUFMERKSAMKEIT IST ALLES.“

mit den frühen Arbeiten der Brüder befasst, die in Kassel entstanden sind. Und noch eine Gockel-Inszenierung kam nach Kassel, diesmal aus Oberhausen – „Amok“, nach dem Roman von Emmanuel Carrère. Hier begegnete das Kasseler Publikum übrigens einmal mehr der anderen Hälfte der Familie Nickel-Dönicke: Schauspieler Clemens Dönicke ist eine der Stützen der Schauspielgesellschaft in Kassel. Auch in der Auftaktpremierre war er dabei – Mina Salehpour hatte „Die gute Erde“ uraufgeführt, die China-Geschichte der amerikanischen Autorin Pearl S. Buck. Stücke wie dieses setzten einen neuen Fokus am Beginn der neuen Zeit in Kassel; auch die Uraufführung von „Der Funke Leben“, dem überaus schmerzhaften Text von Erich Maria Remarque, inszeniert von Lars-Ole Walburg, der gerade das Schauspiel in Hannover verlassen hatte. Ein Teil des hannoverschen Ensembles war jetzt in Kassel zu Hause.

Eine kleine Arbeit folgte damals, die bis heute mit Erfolg gezeigt wird – „FAUST Gretchen“, eigentlich ein Solo, von Bert Zander inszeniert mit Emilia Reichenbach, aber ergänzt und bereichert durch viele Stimmen von Bürgerinnen und Bürgern der Stadt im Video. Neben dem klassischen Repertoire suchte das Team um Florian Lutz und Schauspielchefin Nickel-Dönicke auch auf diesem Weg die „Öffnung zur Stadt“. Neue Formate sollten neues Publikum generieren, und nicht nur aus partikularen Interessengruppen, die ja durchaus zu erreichen sind mit konsequenten thematischen Setzungen, sondern auch im einstigen, stark schrumpfenden „Stammpublikum“. Florian Lutz sagt: „Das Repertoire bringt uns nicht mehr weiter“; weder in der Oper noch im Schauspiel sei der Erfolg gesichert durch „eine normale gut gemachte Produktion“.

Heftig kritisiert wurde das neue Team in Kassel beim Start, weil kein vertrauter Klassiker im Spielplan stand, kein Shakespeare, kein Schiller; stattdessen halt Buck, Remarque oder der sozialkritische Dramatiker Dirk Laucke... Erst in der zweiten Hälfte der ersten Saison folgten Tschechows „Kirschgarten“ in der Regie von Jan Friedrich, das Musical „Cabaret“, inszeniert von Henriette Hörnigk fürs Musiktheater in der (wie zuvor bei Lutz an der Oper in Halle) prägenden Raumbühne von Sebastian Hannak. Die war zu Beginn unbedingt spektakulär. Und genau darum, sagt Lutz, muss es mittlerweile gehen: spektakulär zu sein, gern auch mal skandalträchtig; so war das bei Florentina Holzingers Supererfolg mit „A Divine Comedy“, geprobt und erarbeitet in Kassel, bevor der choreografische Aufreger zur *RuhrTriennale* weiterzog oder an die Volksbühne nach Berlin.

Kassels Theater vollbrachte da ein kleines Wunder; und das lokale Publikum, offenbar neugierig und *documenta*-gestählt, spielte erstaunlich mutig mit. „Einfach Shakespeare spielen“, sagt Lutz, „reicht halt nicht mehr.“ Aber ein so sonderbares Stück wie „Die Hebamme“ von Rolf Hochhuth hat funktioniert – weil die Geschichte im Kassel der 1970er-Jahre spielt, aber auch, weil der lokale Tanzverein *Rot-Weiss-Klub* dabei ist. Tom Kühnel hatte Hochhuth mit gebührender Selbstironie inszeniert am Beginn der zweiten Saison des neuen Teams; jetzt, zum Ende der vierten Spielzeit, hat er die schöne Aufgabe, mit dem *RambaZambaTheater* zu kooperieren, dem Berliner Inklusionsensemble, das zuletzt Regiekräfte wie Jorinde Dröse, Leander Haußmann oder Klaus Pohl an sich binden konnte. Solcherart Überraschung und Grenzgängerei wird benötigt, sagt Lutz; das früher so verlässliche Bildungsbürgertum stehe statistisch nur noch für etwa 40 Prozent der Kundschaft. Die mögliche Masse finde sich woanders. Nickel-Dönicke hat für die letzte von ihr gestaltete Saison in der neuen Ausweichspielstätte der Oper eine musikalisch-soziale Rechercheproduktion über die intensive Rave-Bewegung im Kassel der 1990er-Jahre geplant – auch da

wird Mund- und Netzpropaganda jenseits des Stammpublikums extrem wichtig werden. Die Holzinger-Spektakel jedenfalls füllten sich damals genau auf diese Weise von einem Abend zum anderen.

Spektakulär war nicht nur die Produktion, spektakulär war auch die Art, wie sie zum lokalen Erfolg wurde. So etwas ist nicht auf Knopfdruck wiederholbar – aber es gibt Stellschrauben, mit denen das Profil neu justiert werden kann im Theater. Daran wird in Kassel seither gearbeitet. Spezielle Themen, überraschende Formate und vor allem Kooperationen sind gut: lokal, regional, national, international. Etwa die mit dem israelischen *Beit-Lessin*-Theater in Tel Aviv: Nickel-Dönicke hatte den Kontakt dorthin gepflegt, Autor Avishai Milstein kam im Frühjahr 2023 nach Kassel und brachte „Die Friedensstifterin“ mit, ein Stück, in dem eine unerhört wohlwollende Musikerin aus Deutschland zwischen die schwer versöhnlichen Fronten in Israel und Palästina gerät – und alles falsch macht. Josua Rösing stieß mit dieser Inszenierung zum Kasseler Regieteam; inzwischen hat er auch Maya Arad Yasurs Stück „Triage“ in Kassel deutsch erstaufgeführt. Das *Habima-Theater* gastierte in Kassel, mit der spektakulären Soloproduktion „Memory Monster“; aber das Ensemble aus Kassel konnte bisher noch nicht in Tel Aviv gastieren. Drittmittel einzuwerben für so ein Gastspiel bleibt schwer. Und Milsteins „Friedensstifterin“ ist womöglich auch in Israel offiziell nicht wirklich willkommen. Auch in Kassel zeigte der *documenta*-Streit um angeblichen „Antisemitismus“ in den Künsten Wirkung; das Staatstheater hatte die Weltkunstschau mit einer spartenübergreifenden und sehr ambitionierten Produktion begleitet: Thorleifur Örn Arnarsson kreiert den „Temple of Alternative Histories“.

Der Verzicht auf Hausregie scheint in Kassel zu funktionieren. Profile stärken einander gegenseitig: Florentina Holzinger und Claudia Bauer (die erstmals im Musiktheater inszenierte), Lars-Ole Walburg und Thorleifur Örn Arnarsson, Heike M. Goetze und Sarah Franke. Ihre Geschichte ist besonders – sie kam als Schauspielerin

„DER VERZICHT AUF HAUSREGIE SCHEINT IN KASSEL ZU FUNKTIONIEREN – PROFILE STÄRKEN EINANDER GEGENSEITIG.“

aus Leipzig über Hannover nach Kassel und wurde hier zur Regisseurin, erst mit einer angemessenen feministischen Fassung der „Troerinnen“ des Euripides, in dieser Saison dann mit „Milch & Schuld“, einem stark verrästelten Stück von Sina Ahlers über Leihmutterchaft und die Identität von Müttern an sich. Die Ergebnisse von kulturellen und politischen Kooperationen schaffen einen Resonanzraum der besonderen Art; das war auch der Fall bei „Mädchentreu“, einer Recherchearbeit von Mirja Biel über junge Frauen im rechtsradikalen Raum, entstanden mit Unterstützung durch die Initiative *Kein Schlussstrich!* So gewinnt das Theater „Relevanz“ – auch und gerade in Kassel, wo ja im Juni 2019 Regierungspräsident Walter Lübcke dem Attentat eines Rechtsradikalen zum Opfer fiel.

Eine europäische Partnerschaft prägt das Schauspiel besonders intensiv: die mit der Gruppe *L'Abattoir fermé* aus Mechelen bei Brüssel. Regisseur Stef Lernous leitet sie, er war auch schon bei Peter Carp in Oberhausen zu Gast und hat mittlerweile dreimal den Spielplan in Kassel bereichert: erst mit Kafkas Käferstück „Die Verwandlung“, dann mit Dürrenmatts Klassiker „Die Physiker“ (leider in einer völlig durchgeknallten, konsequent sinnfreien Inszenierung), schließlich mit dem abgründigen Liederabend „Hotel Chelsea“. Alexander Eisenach war zweimal in Kassel – recherchierte über die Kasseler Regionalgeschichte als „Zonenrandgebiet“ und entwarf das stark ökologisch grundierte Projekt „Anthropos Antigone“, bei dem sich das Publikum gegen Ende auch mit Pilzen unterhalten konnte. Martin Heckmanns' Stück „Etwas Besseres als den Tod finden wir

überall“ setzte die Demos der *Fridays-for-Future*-Bewegung quasi bruchlos auf der Bühne fort mit der agitatorischen Überschilderung der Geschichte um die revoltierenden „Bremer Stadtmusikanten“; Friederike Hellers Inszenierung wurde zum Erfolg und auch zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen. Lokal wurde die Zusammenarbeit mit dem kommunalen *Dock 4* etabliert, sonst Ort der freien Szene und gleich nebenan vom *Theater im Fridericianum*; für „Patient Zero 1“, eine Uraufführung von Marcus Peter Tesch, inszeniert von Sarah Kohm, fand das Theater Kontakt mit lokalen Aids-Initiativen. Und ein Spezialabonnement für Gehörlose hat das Theater aufgelegt, einzelne Aufführungen werden dafür mit Simultanübersetzungen konzipiert. Wo gibt's das sonst...?

Aber natürlich drängt die Frage: Wie erreicht das Theater die vielen, die nicht zur traditionellen Klientel gehören und noch nicht theateraffin sind? Wenn tausend Abonnentinnen und Abonnenten abhandkommen, aber etwas mehr als tausend neu dazustoßen, steht das Haus sehr gut da; und es kann immer noch zufrieden sein, wenn sich Verlust und Zugewinn die Waage halten – so sei es gewesen in jüngerer Zeit, sagt Intendant Lutz. Kassel ist vergleichsweise klein, und Aufmerksamkeit ist alles. Jede Institution in der Stadt hat großes Interesse an der Zusammenarbeit. Rückt Kassel also zusammen? Das Schauspiel jedenfalls gehört zum Kern des Bewusstseins für Kultur. ■



UNSER AUTOR

Michael Laages

ist Journalist und Buchautor. Über Theaterinszenierungen berichtet er vor allem für die Kultursendungen beider Wellen vom Deutschlandfunk sowie die Fachmagazine DIE DEUTSCHE BÜHNE und *Theater heute*.



Schauplatz Viktoriabunker:
Aljoscha Langel in Wolodymyr
Snihurtshchenkos „Nordlicht“



Besucher:innen beim inter-
kulturellen und interreligiö-
sen Festival *fast'n'd.ramadan*

24 NEUE SPIELORTE IN VIER SPIELZEITEN!

Von der Bustour für den Frieden bis zu „Prima Facie“ im Studierendenhaus des AStA der Uni Kassel – Franziska Niehaus, Künstlerische Produktionsleiterin des Schauspiels, erzählt, wie das Team die Stadt zur Bühne macht

VON FRANZISKA NIEHAUS

Gemeinsam mit dem neuen Intendanten Florian Lutz kam zu Beginn der Spielzeit 2021/22 Patricia Nickel-Dönicke (Schauspieldirektorin und Chef dramaturgin des Schauspiels) mit ihrem damaligen Team, bestehend aus Katja Prussas, Dirk Baumann, Laura Kohlmaier und mir, ans Staatstheater Kassel. Das Vorhaben war neu und gleichwohl bekannt: Bespielung des Stadtraums und Einbindung der Stadtbevölkerung Kassels! Der Spielplan soll aus Klassikern, zeitgenössischer Dramatik sowie jeweils einer Produktion der freien Szene bestehen. Zudem sollen Räume für tagespolitische Bezüge und das Publikum geschaffen werden, um Kontroversen auszuhandeln und Perspektiven teilen zu können. Umgesetzt werden soll dieses Vorhaben in den drei Spielstätten des Theaters sowie weiteren Orten in der Stadt. Nach vier Spielzeiten blicken wir im Schauspiel nun auf zwei Dutzend neuer Spielorte in Kassel und ein bedeutendes Netzwerk von Verbündeten, Institutionen und Vereinen, die deutlich machen, dass wir durch neue Formate neues Publikum und Partner:innenschaf ten gewinnen konnten.

Fotos: Katrin Ribbe, Staatstheater Kassel, Admill Kuyler (Porträt)

Zu meinen Aufgaben als Künstlerische Produktionsleitung der Schauspielsparte gehört unter anderem, dass ich für einzelne Produktionen, Reihenformate und Festivals verantwortlich bin. Diese besonderen Festivals und Produktionen zeichnen sich dadurch aus, dass sie entweder an externen Spielorten, mit einem gesonderten Cast oder in Kooperation mit Freie-Szene-Kollektiven stattfinden. Beispielsweise unternahmen wir eine *Bustour für den Frieden* entlang von Sightseeing- und Rüstungsstandorten Kassels, die immer wieder erzählerisch durchbrochen wurde durch ein „übersetztes Klagelied mit furchtbarem Akzent“ („Your Very Own Double Crisis Club“. Von Sivan Ben Yishai. Regie: Laura N. Junghanns). Hierfür musste ein Reisebus mit technischem Equipment des Theaters ausgestattet, es mussten Kooperationen mit Vermieter:innen der Henschel Hallen geschlossen und aktuelle Straßenbauarbeiten beachtet werden.

Oder wir collagierten unerhörte und wütende Stimmen der Gesellschaft in einem Audiowalk, welcher die Zuschauenden an historische und aktuelle Orte von Diskriminierung und Unterdrückung führte („Wut“. Von: Gasenzer/Kohlmaier/Walter/Kilz/Niehaus). Hierzu arbeiteten wir im Stadtarchiv, führten kontroverse Mailwechsel mit der Stadtverwaltung und organisierten 360-Grad-Sound-Kopfhörer. Tim Wittkop inszenierte gleich an zwei externen Orten: einem ehemaligen Bunker, in dem ein Mann vom Krieg und der Sehnsucht sowie dem Hass zum Mutterland (der Ukraine) erzählt („Das Nordlicht“, Uraufführung von Wolodymyr Snihurtschenko). „Prima Facie“ von Suzie Miller inszenierte er im Studierendenhaus des AstA der Uni Kassel, wobei in der Probenzeit viel Vermittlung zwischen dem künstlerischen Team und den Studierenden sowie Foodsharing Abholenden notwendig war.

Diese Durchführung von Reihenformaten und Festivals ermöglichte es uns, neue Zielgruppen zu gewinnen und in einen Austausch zu akuten Themen wie Kriegen und Revolutionen mit den Teilnehmenden zu kommen. Die Reihe *Wo-*

„DAS VORHABEN WAR NEU UND GLEICHWOHL BEKANNT: BESPIELUNG DES STADTRAUMS UND EINBINDUNG DER STADTBEVÖLKERUNG KASSELS!“

man – Life – Freedom wurde vor zwei Jahren initiiert von der Schauspielerin Lisa Arnold. Anlässlich der Proteste im Iran Ende 2022 begannen wir mit Iraner:innen aus Kassel, alle zwei Monate eine neue Folge zu erarbeiten. Oder wir richteten uns an Ukrainer:innen, Jüd:innen und Iraner:innen im Rahmen der Thementage *Make Art? Not War!*. Während des interkulturellen und interreligiösen Festivals *fast'n'd.ramadan*, initiiert durch Patricia Nickel-Dönicke, haben die Teilnehmenden sechs Tage lang gemeinsam gegessen und unterschiedliche Veranstaltungen im Theater besucht. Hier arbeiteten wir zusammen mit dem *Runden Tisch der Religionen* und dem Kulturdezernat der Stadt Kassel sowie *UniTGraz*. Darüber hinaus treten Schauspieler:innen des Ensembles als Band in der fortbestehenden Reihe *Wunschkonzert* auf, wobei die Setlist aus den Wünschen des Publikums besteht.

Eine große Bereicherung bei dieser Arbeit sind die Kooperationspartner:innen. Beispielsweise arbeiteten wir mit dem *Rot-Weiss-Klub Kassel e. V.* im Rahmen der Produktion „Die Hebamme“ zusammen (von Rolf Hochhuth, Regie: Tom Kühnel), bei der 16 Turniertänzer:innen auf der Bühne standen und in den Pausen Vertreter:innen von Hebammenvereinen den Austausch mit dem Publikum suchten. Derzeit kooperieren wir im Rahmen der zweiten Produktion von Tom Kühnel, „Tango“ von Sławomir Mrożek, mit zwei Diakonien (*Baunataler Diakonie Kassel e. V.* und *Hephata Hessisches Diakoniezentrum e. V.*) und dem Theater *Ramba-Zamba* aus Berlin, wodurch wir auf einen großen Erfahrungsschatz mit inklusiver Zusammenarbeit aufbauen können.

Durch den regelmäßigen Austausch mit der Politik der Stadt konnten wir nach den Lockdowns der Covid-19-Pandemie mit dem Kulturdezernat 18 Clubs und Bars der Stadt unterstützen, indem dort unsere 18 Schauspielenden jeweils einen Abschnitt des Romans „Tausend deutsche Diskotheken“ von Michel Decar darboten (Konzeption: Nickel-Dönicke/Kohlmaier/Niehaus). Darüber hinaus hat das Kulturamt der Stadt Kassel gemeinsam mit der Stadtbibliothek unsere Reihe *Leseplatte. Dialoge und Drinks* unterstützt, welche ich mit Laura Kohlmaier umsetzen konnte, indem wir aufstrebende Autor:innen und Dramatiker:innen einladen konnten. Diese Arbeit erforderte oft innovative Herangehensweisen, schnelle Lösungen und viel zusätzliche Kommunikation innerhalb und außerhalb des Theaters. Durch meine Arbeit habe ich die Stadt Kassel und ein neues Publikum kennengelernt sowie tiefreichende Projekte mit engagierten Menschen neben dem regulären Tagesgeschäft realisieren können. ■



UNSERE AUTORIN

Franziska Niehaus

ist die Künstlerische Produktionsleitung des Schauspiels am Staatstheater Kassel. Davor war sie u. a. für das Deutsche Theater und den Rat für die Künste in Berlin, das Kunstfest Weimar und das Theaterhaus Hildesheim tätig.

TANZ KURATIEREN: VIELFALT FÜRS PUBLIKUM

Theater wollen mehr Öffnung zum Publikum. Verena Freytag, Professorin für Ästhetische Bildung und Bewegungserziehung an der Universität Kassel, erläutert, wie das kuratorische Modell von TANZ_KASSEL dazu beiträgt

VON VERENA FREYTAG

Seit fast vier Jahren folgt TANZ_KASSEL einem so genannten kuratorischen Modell, wie es schon die Staatstheater in Wiesbaden (Hessisches Staatsballett) und in Mainz (*tanzmainz*) erfolgreich etabliert haben. Ein kuratorisches Modell bedeutet, dass statt einer Chefchoreografin unterschiedliche Choreografinnen mit der Compagnie arbeiten. Während *tanzmainz* auch auf Publikumsmagneten wie Sharon Eyal oder Sasha Waltz setzt, baut Kassel in erster Linie auf Newcomer. Dabei ist es auch dem Gespür für kreatives Potenzial des Kasseler Tanzdirektors Thorsten Teubl zu verdanken, dass beispielsweise mit Roni Chadash, Sita Ostheimer, Kristel van Issum oder Andonis Foniadakis talentierte, aber noch nicht etablierte Künstler:innen nach Kassel gekommen sind. Der inzwischen ausgebuchte Foniadakis hat in Kassel sogar seine erste abendfüllende Uraufführung in Deutschland auf die Bühne gebracht. Die Choreografinnen kommen in der Regel aus der internationalen freien Szene. Nur wenige können bereits auf Erfahrungen in einem öffentlichen Thea-

terbetrieb zurückgreifen. Kassel entwickelt sich so zu einer Art Tanzplattform für den Nachwuchs.

Das Kasseler Konzept ist nicht nur künstlerisch, sondern auch betriebswirtschaftlich motiviert und sicher auch dem Umstand geschuldet, dass in der Szene nicht unbedingt zahlreiche Choreografinnen zu finden sind, die gleichzeitig Personalmanagement und Tanzkunst vereinen wollen und können. Trotz aller Notwendigkeiten ist die Idee aber vor allem eins: ein Glücksfall fürs Publikum. Zumindest wenn es wie in Kassel oft gelingt, immer wieder hochklassige, vielversprechende Künstler:innen zu gewinnen. Solche Vielfalt an zeitgenössischem Tanz ist sonst nur beim Besuch von Festivals oder mittels ausgiebiger Reisetätigkeit zu haben. Durch das kuratorische Konzept wird in Nordhessen ein Mix aus experimenteller Performancekunst à la Candela Capitán, beeindruckenden Fusionen aus Tanz und Minimal Music von Maciej Kuźmiński oder der hoffmannesque überzeichneten Bildsprache der *United Cowboys* im „Nut-

cracker“ geboten. Das Kasseler Tanzpublikum, das bereits vor der Übernahme Teubls durch die Arbeit des langjährigen Hauschoreografen Johannes Wieland auf zeitgenössischen Tanzästhetik eingestimmt wurde, ist begeistert und dankt es mit Standing Ovationen und weiteren Theaterbesuchen.

Apropos „Nutcracker“. Dass im zeitgenössischen Tanz keine linearen Geschichten zu erwarten sind, dürfte inzwischen bekannt sein: Auf der Bühne passiert viel, und vieles passiert gleichzeitig. Stressen lassen sollte man sich als Zuschauerin davon nicht. Beim „Nussknacker“ wurde im Kasseler Opernhaus auf einer Raumbühne von Sebastian Hannak getanzt. Das Publikum saß nicht nur vor, sondern auch auf und hinter der Bühne. Also tatsächlich mittendrin statt nur dabei. Die Nähe muss man aushalten können. Und dass man nicht immer alles mitbekommt, was gerade auf der Bühne passiert. Wer das schafft, wird hereingezogen in die bunte Welt der knackenden Nüsse, der explosiven Bewegungsvirtuo-

Fotos: Sylvester Pawlitzek, Tanja Jürgensen (Porträt)



Dem Tod ins Auge schauen, um das Leben annehmen zu können: Szene aus „Mozart_Requiem: Selig sind die Toten“ von Antonio Ruz mit dem Ensemble von TANZ_KASSEL und dem Opernchor (im Hintergrund)

sität und treibenden Technosounds und wird selbst Teil einer märchenhaft fantastischen Tanzodysee.

Dass das kuratorische Konzept fruchtet, ist vor allem dem Ensemble von TANZ_KASSEL zu verdanken. Die exzellenten Tänzer:innen sind es, die sich immer wieder neu auf unterschiedliche Bewegungssprachen und ästhetische Konzepte der Choreograf:innen einlassen müssen. Dem Publikum viel zu bieten heißt eben gleichzeitig auch, viel zu leisten. Nicht nur körperlich, sondern auch kreativ und emotional. Dafür braucht es nicht nur tänzerische technische Vielseitigkeit, sondern auch Aufgeschlossenheit. Mit bis zu fünf Uraufführungen pro Spielzeit und einer hohen Schlagzahl an Vorstellungen bedeutet dies für die Tanzcompagnie auch außergewöhnliche körperliche Belastungen.

Dass sich die Theater um mehr „Öffnung“ zum Publikum bemühen, ist inzwischen ein fast überstrapazierter Allgemeinplatz. Mit einer Öffnung hin

zum Publikum kann vieles gemeint sein. Beispielsweise durch leichtgängigere Formate neue Zuschauer:innengruppen zu gewinnen, Community-Projekte auf die Bühne zu bringen oder neue Vermittlungsformate für Schulen anzubieten. Dies alles ist sinnvoll. Öffnung kann aber auch bedeuten, sich unterschiedlichen choreografischen Handschriften zuzuwenden und durch das Einladen von Künstler:innen aus aller Welt Gastfreundschaft zu leben. Öffnung heißt auch, die Bedürfnisse verschiedener Publikumsgruppen zu berücksichtigen wie zum Beispiel des Musiktheaterpublikums. Ob „Winterwende“ von Kristel van Issum, „My Body Falls Lighter“ von Maciej Kuźmiński oder zuletzt „Mozart_Requiem: Selig sind die Toten“ von Antonio Ruz: In den Koproduktionen mit Musiktheatersparte und Staatsorchester öffnen sich die künstlerischen Profile in Kassel zu- und füreinander. Öffnung bedeutet nicht zuletzt aber auch, das Publikum zu öffnen. Offener und empfänglicher zu machen für Diversität, für unterschiedliche ästhetische Konzepte, für vielfältige

Bild- und Bewegungssprachen und neue Perspektiven auf Tanz. Diese dem zeitgenössischen Tanz genuin innewohnende Offenheit anzustoßen ist anspruchsvoll und entspricht manchmal eben gerade nicht dem Mainstream. TANZ_KASSEL gelingt dies hervorragend. ■

Amn. d. Red: Auf Wunsch der Autorin wurde eine redaktionelle Änderung am Anfang des Textes in diesem PDF wieder rückgängig gemacht.



UNSERE AUTORIN

Prof. Dr. Verena Freytag

ist Professorin für Ästhetische Bildung und Bewegungserziehung an der Universität Kassel. Sie interessiert sich besonders für Fragen der Tanzvermittlung. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt „Watchin’ Dance“ geht es darum, wie Jugendliche zeitgenössischen Tanz an Bühnen wahrnehmen.

MISCHT EUCH EIN! UND MISCHT MIT!

Sabine Koller, Referentin für *Outreach+Education* und seit 2018 Theaterpädagogin am Staatstheater Kassel, und Marcus Kauer, Ministerialrat und Leiter des Referates für kulturelle Bildung im Hessischen Ministerium für Kultus, Bildung und Chancen, porträtieren das *Junge Staatstheater+* als Motor der kulturellen Bildung

Auf wichtiger Mission: Felix Thewanger besucht als personifizierte Demokratie eine Schulklasse und lässt sie an der interaktiven „Schulhofperformance“ teilhaben





Foto: Sylwester Pawliczak

Die personifizierte Demokratie stürmt das Klassenzimmer. Sie wirkt gehetzt und gejagt. Sie sucht heute einen sicheren Unterschlupf bei Klasse 7b. Gerade sei sie etwas unter Druck geraten, aber noch einmal traut sie sich kurz vor die Tür, um der Klasse die Möglichkeit zu lassen, in einer geheimen Wahl zwei Vertreter:innen zu bestimmen. Die müssen dann auch noch mit anpacken: Denn die Demokratie reist mit viel Gepäck. – Ein:e Spieler:in und zwei Pädagog:innen des *Jungen Staatstheaters*⁺ in Kassel sind mit der Schulhofperformance „Demokratie“ unterwegs an Schulen in Kassel und weit ins Umland hinein.

Das Junge Staatstheater⁺ vereint in sich drei Bereiche der kulturellen Bildung: die Produktion und Zusammenstellung eines Theaterprogramms für junges Publikum, die pädagogische Vermittlungsarbeit des Programms aller Sparten und partizipative Projekte mit Bürger:innenbeteiligung. Kulturelle Bildung ist hier weit mehr als ein ergänzendes Angebot zum Schulalltag. So ist beispielsweise auch die enge und passgenaue Zusammenarbeit mit den mittlerweile 20 Kooperationsschulen einer der Schwerpunkte, mit denen das *JUST*⁺ sein Zielpublikum erreicht. Im Fokus dieser Arbeit steht die Aktivierung von Schülerinnen und Schülern sowie Lehrkräften mit dem Ziel, über den passiv-rezipierenden Kunstgenuss weit hinauszugehen. Durch den alles bestimmenden partizipativen Grundgedanken der Sparte entstehen so neue Möglichkeiten der Kommunikation.

Die Transformation von Lernprozessen und Strukturen durch ästhetische Erfahrungen der kulturellen Bildung ist etwas, woran das elfköpfige Team des *Jungen Staatstheaters*⁺ strategisch und nachhaltig arbeitet. Unsere Leitgedanken sind dabei Partizipation und Teilhabe – also die größtmögliche individuelle Verwicklung in die Kunst im Konkreten sowie die grundlegende Ermöglichung, überhaupt im Sinne der Inklusion teilnehmen zu können. Diese Gedanken sind deshalb in

jedem Format integriert und bestimmen grundlegend auch die Vermittlungsarbeit und das Kinder- und Jugendtheater seit dem Leitungswechsel am Staatstheater 2021/22.

Dies spiegelt sich unter anderem in der Schaffung und Ausweitung von Stellen wider. Eine pädagogische Vermittlungsposition für jede der vier anderen Sparten sowie jeweils eigene Stellen für Projektleitung, Gruppenbuchung, Dramaturgie und *Outreach+Education* und die Position von Barbara Frazier als Spartenleitung und Hausregisseurin – alle angesiedelt im *Jungen Staatstheater*⁺, ein Team aus Mitarbeiter:innen, die in der Überzeugung arbeiten, dass sorgfältig ausgestaltete Begegnungen mit kultureller Bildung nachhaltig prägend sein können: Dramaturgin Bernadette Binner, Projektleiterin Carlotta Rogge, Theaterpädagogin Schauspiel Elisabeth Müller, Konzertpädagogin Laura Wikert, Musiktheaterpädagogin Carolina Löwenstein und Tanzpädagogin Ilana Reynolds.

Spartenübergreifend sucht das Team des *JUST*⁺ hier unter anderem auch nach Formaten für einen Erstkontakt mit künstlerischen Erlebnissen, etwa im Format der Schulhofperformance *Oper/Tanz/Schauspiel*. Im Klassenzimmer werden hier Themen aus dem Lebensalltag ästhetisch bearbeitet, sodass der Schulraum zum Performanceraum wird. Im Klassenverbund eröffnen sich in diesem Kleinformat durch die spielerische Erkundung so besondere Möglichkeiten für einen Erstkontakt ohne Schwellenängste. Das Publikum ist wichtigster Bestandteil des Geschehens, bestimmt es und inszeniert sich selbst. So gibt es bereits eine emotionale Berührung mit den Kunstformen vor einem ersten Besuch im Staatstheater.

Richtungsweisend für die Arbeit des *JUST*⁺ ist also diese konkrete Arbeit an Partizipation unter dem größeren Anspruch der kulturellen Bildung. Sie findet sich wieder in Probenbesuchen mit Schulklassen, Workshopangeboten, der pädagogischen und künstlerischen Betreuung von Plus-Projekten (Projekten

mit Bürger:innenbeteiligung, für die auch das hochgestellte Plus im Spartenamen steht), interaktiven Einführungs- und Nachgesprächsformaten, Klassenzimmerformaten, Vorlesenachmittagen für die Kleinsten, bei Mitmachangeboten, Einblicken hinter die Kulissen, der Verstärkung von Vorstellungen mit Übersetzung in die deutsche Gebärdensprache.

Durch das Bündeln und strategische Plänen von Arbeitskraft und Projekten nimmt das *Junge Staatstheater*+ Kassel hessenweit eine Vorreiterrolle ein, ebenso in der Art und Weise, wie passgenau hier Formate gebaut, Produktionen für Klassen empfohlen und das Vermittlungsangebot um den Vorstellungsbesuch herum konzipiert werden. Innerhalb der letzten drei Spielzeiten ist die Zahl der Kooperationschulen von sieben auf nunmehr 20 angewachsen – was bis zu Opernvorstellungen führt, die an schulfreien Sonntagen zur Hälfte mit Schüler:innen besetzt sind. Unter den Kooperationschulen finden sich alle Schulformen wieder, aus dem städtischen Raum und dem Umland. Jede Schule geht dabei die Verpflichtung ein, dass jeder Schülerin und jedem Schüler einmal im Schuljahr der Kontakt mit dem Staatstheater Kassel als außerschulischem Lernort ermöglicht wird. Je nach Jahrgang besteht dieser Kontakt dann entweder aus einem Besuch der Schule durch ein Klassenzimmerformat, Berufsbildung in Form von Führungen und Austausch mit den Gewerken oder dem Besuch von Produktionen mit der entsprechenden pädagogischen Rahmung des Vorstellungsbesuchs.

Die Abteilung des Jungen Staatstheaters+ geht auch so weit, dass eigens für die Arbeit mit Multiplikator:innen, Kollegien und Lehrkräften in Ausbildung (Universität Kassel) oder im Vorbereitungsdienst eine Stelle geschaffen wurde. Die Wirkkraft der nachhaltigen partizipativen Projekte strahlt somit auch nach innen und prägt interne Strukturen, findet aber auch überregionale Resonanz und führt zu einer deutschlandweiten Vernetzung in der Fortbildung und in Forschungsansätzen im pädagogischen Bereich wie

dem *KiTa-Lab* und der Fortbildung von Erzieher:innen in Ausbildung in Kooperation mit der Deutschen Kinder- und Jugendstiftung (Berlin), der Elisabeth-Knipping-Schule Kassel (eine Kooperationschule und größte berufliche Schule Nordhessens) und Kindertagesstätten im Stadtgebiet.

Der Gedanke kultureller Bildung löst sich aber auch dort ein, wo wir Menschen über mehrere Jahre hinweg begleiten und künstlerisch mitausbilden. Das generationsübergreifende Plus-Ensemble wird über ein regelmäßiges Training und Workshopangebot pädagogisch-künstlerisch durch das JUST+-Team betreut, wächst stetig weiter und trägt in Form von Plus-Projekten ganze Produktionen. Der Kinder- und Jugendchor *Cantamus* ist fester Bestandteil von Inszenierungen aller Sparten und tritt auf den großen Bühnen immer wieder auch in Parade- und Rollen in Erscheinung. Bei der Plus-Produktion „Prometheus Inc.“ der Spielzeit 2023/24, einer Inszenierung von David Czesiński, haben 60 Laien die Raumbühne des Opernhauses gemeinsam mit vier Schauspieler:innen aus dem Ensemble und zwei Tänzer:innen von *TANZ_KASSEL* bespielt. Die Raumbühne wurde bei dieser Produktion zur Lagerhalle einer Versandfirma ausgestaltet. Während der Inszenierung hat das Publikum durch geführte Platzwechsel nacheinander vier verschiedene Positionen im Bühnenraum eingenommen, wurde in Arbeitsvorgänge involviert und so zum aktiven Teil des Bühnengeschehens.

Die Spieler:innen des Plus-Ensembles waren nicht alle aktive Theatergänger:innen, bevor sie selbst auf der Bühne standen. Den Theaterraum haben sie sich über das eigene Spiel erobert, ihre Freund:innen und Familien in ihre Vorstellungen eingeladen, für die das Theater zum größten Teil vorher auch kein Bestandteil ihrer Lebenswelt war. Und so sind die Plus-Spieler:innen auch in ihrer Funktion der Multiplikator:innen ein wichtiger Faktor in der Gewinnung eines vorher nicht bekannten Publikums geworden.

Kulturelle Bildung, in all dieser Vielfalt und mit kooperativer Grundhaltung initiiert und umgesetzt durch die Wirkkraft des *Jungen Staatstheaters*+ Kassel, bietet eine einzigartige Möglichkeit, Theater als lebendigen Lern- und Lebensraum zu erleben. Nicht nur individuelle ästhetische Erfahrungen werden dadurch ermöglicht, sondern auch gesellschaftliche Erkenntnisse können Raum einnehmen, die zu mehr Miteinander und Verantwortung führen. In diesem Sinne ist kulturelle Bildung eine Schlüsselkompetenz für die Zukunft der gesellschaftlichen Entwicklung und Bildung. Bis sich das Versprechen oder die Hoffnung eines „Theaters für alle“ einlöst, ist es noch ein weiter Weg. Aber in der Öffnung des Hauses hin zu partizipatorischen Prozessen im Rahmen der Inszenierungen, im Vermittlungsangebot und in der Priorisierung einer strukturell danach ausgerichteten Teamarbeit wie im *Jungen Staatstheater*+ Kassel liegt die Chance, uns dem zumindest ein großes Stück näherzubringen und kulturelle Bildung als einen wichtigen Bestandteil des Lebensweges und der Lebensbewältigung greifbarer zu machen. ■



UNSERE AUTOR:INNEN

Sabine Koller

ist Referentin für *Outreach+Education* und seit 2018 Theaterpädagogin am Staatstheater Kassel.

Marcus Kauer

ist Ministerialrat und Leiter des Referates für kulturelle Bildung im Hessischen *Ministerium für Kultur, Bildung und Chancen*, Lehrer (Musik, Geografie), ehemaliger Direktor und stellvertretender Schulleiter an einer KulturSchule.

Komische Klassik: Thomas Hof als Clown Baldur (l.) und Michel Fickinger als Clown Bolduan beim 2. Kinderkonzert „Tröten; Flöten; Clowns und Chaos!“



ICH GLAUB, ICH SPIEL IM WALD

Neben den klassischen Sinfoniekonzerten gelingt es den Musiker:innen des Staatsorchesters Kassel, mit außergewöhnlichen Angeboten die unterschiedlichsten Menschen zu erreichen

VON LAURA WIKERT

Schauspielhaus. Auf der Bühne spielt das Staatsorchester Kassel „Danse Macabre“ von Camille Saint-Saëns. Im Saal tanzen angeleitet 500 Kinder aus nordhessischen Grundschulen und Kindergärten zur Musik. Konzentrierte und strahlende Gesichter. Die Energie im Saal ist unfassbar.

Schauspiel foyer. Auf einer winzigen Bühne sitzt ein Streichquintett. Von den 70 Konzertbesucher:innen haben etliche ihren Rollator dabei, und viele leiden unter demenziellen Veränderungen. Umringt wird das Publikum vom Theater-Kinderchor *Cantamus*. Alle Anwesenden musizieren gemeinsam „Am Brunnen vor dem Tore“. Eine Dame rügt mich als Moderatorin dafür, dass ich den Text dieses „so weltbekannten Liedes“ nicht auswendig kann und Textzettel ausgeben wollte – ich werde rot. Alle lachen. Danach gibt es Kaffee und Kuchen.

Unterschiedlicher könnten diese Konzertsettings mit dem Staatsorchester Kassel wohl nicht sein – und die Bedürf

KONZERT

nisse der Menschen in unserem Publikum sind es auch. Diese wahrzunehmen ermöglicht, dass Menschen sich wirklich eingeladen fühlen, und verringert die Berührungsangst mit einem Musikgenre, das heute nicht mehr als selbstverständlich rezipiert wird, sondern innerhalb eines Öffnungsprozess für neues Publikum tatsächlich oftmals „Vermittlung“ braucht. Damit stehen weitere Erkenntnisse in Zusammenhang: Durch verstärkten Medienkonsum und die unbeschränkte Zugänglichkeit von Musikaufnahmen verändert sich das Zuhören, und das bereits im Grundschulalter. Fast schon muss es „trainiert“ werden, denn Musik ist zur Begleiterscheinung in unserem Alltag geworden. Man muss sie förmlich aus dieser Rolle lösen. Oder den Konzertort und Kontext so verän-

„**FORMATEXPERIMENTE SIND SCHRITTE AUF DEM WEG ZU EINER ANGEBOTSVIELFALT, DIE IM IDEALFALL MÖGLICHT VIELEN MENSCHEN EINEN ZUGANG ZUR MUSIK DES STAATSORCHESTERS KASSEL ERMÖGLICHEN.**“

sikdirektors Ainārs Rubiķis zum Spielzeitbeginn 2025/26 beginnt eine neue Handschrift in der Programmkonzeption, die inhaltlich-philosophische Fragen ins Zentrum rückt, etwa die Frage nach Musik als humanistischer These.

Um darüber hinaus einen Öffnungsprozess hin zu neuen Konzertbesucher:innen zu erreichen, muss ein zeitgemäßer Konzertbetrieb vom Kontakt mit dem Publikum aus gedacht werden, Konzertdramaturgie und Musikvermittlung sollten miteinander verschmelzen, Konzertformate sollten in Kommunikation mit der lebendigen Stadtgesellschaft entstehen. Dabei ist klar: Das herbeigesehnte universelle Konzertformat „für alle“ existiert nicht – aber „viele Formate für viele Menschen“ könnte ein Leitsatz sein, um



„Konzert der Sinne“



„Karneval der Tiere – Ein wildes Konzert!“



7. Kammerkonzert: „fraCelli & friends“

dern, dass wir zum Hinhören verführt werden.

Für die Sparte Konzert bedeutet das: Wir müssen neben unseren zahlreichen und bewährten Reihen wie Sinfoniekonzerten, Neujahrskonzerten, dem Ballhaus-Festival, Kammerkonzerten oder Sonderkonzerten wie *Film in Concert* Platz für Experimente und offene Formate schaffen, in denen Orchestermusiker:innen unterschiedlichsten Menschen auf Augenhöhe begegnen, sie einladen, gemeinsam das Abenteuer klassische Musik zu wagen. In der Musikvermittlung ist das Livemusik-Erlebnis mit dem Orchester ein absolutes Schlüsselmoment – wenn sich Menschen darauf einlassen, gemeinsam zu erleben, wie Musik entsteht, Räume füllt, Bilder in Köpfe zaubert und mit Gefühlen flutet, können sie sich der Ma-

gie dieses Augenblicks kaum entziehen. Das ist, was in Erinnerung bleibt.

Dieses gemeinsame Hören verbindet das „routinierte“ Publikum in den Sinfoniekonzerten schon seit langer Zeit. Die Konzerte in der Stadthalle und der Martinskirche sind eine feste Institution, die Konzertprogramme bilden ein großes sinfonisches Repertoire ab, beinhalten immer wieder überraschende musikalische Entdeckungen und Raritäten und präsentieren regelmäßig Musiker:innen des Staatsorchesters Kassel als Solist:innen. Die erfolgreichen Programme, die häufig über mehrere Spielzeiten kompositorische Linien bis weit in die Moderne verfolgen, prägt gemeinsam mit Orchestermanager Tobias Geismann aktuell Chefdirigent Francesco Angelico – und mit dem Antritt des neuen Generalmu-

unterschiedlichste Menschen ins Konzert einzuladen und sie begeistert oder mindestens neugierig wieder aus dem Saal zu entlassen. „Zielgruppen“ werden so also bewusst zu sogenannten „Dialoggruppen“, denn Kommunikation kann nur in mehrere Richtungen stattfinden und ist keine einseitige Bestrebung. Beispielhaft steht hierfür nicht nur der Kontrast zwischen den Kinderkonzerten und unserer *Unvergessen!-Reihe*.

Wirft man einen Blick auf unsere Kinderkonzert-Produktionen, erkennt man die Zugewandtheit in diesem Sinne: Das Kinderkonzert „Tröten; Flöten; Clowns und Chaos!“, in dem zwei Clowns das Orchester entdecken, verzichtet weitestgehend auf Sprache. Eine Reaktion darauf, dass uns immer mehr nordhessische Schulen spiegeln, sie wünschten sich für

ihre Grundschulklassen altersgerechte Konzerte, die nicht auf Worte als Vermittlungswerkzeug zurückgreifen, um auch Kinder mit starkem Sprachförderbedarf mitzudenken und einzuladen. Übermittler der Bedürfnisse sind in diesem Falle direkt Kinder und Lehrkräfte. Regelmäßig tauschen Orchestermusiker:innen den Probensaal gegen Klassenzimmer, stellen Instrumente vor, musizieren gemeinsam mit Kindern. Hier entstehen manchmal langjährige Patenschaften zwischen einer Schulklasse mit ihrer Lehrkraft und Orchestermusiker:innen. Gemeinsam werden besondere Musikstunden gestaltet – aber auch immer wieder Projektideen und vertrauliche Feedbacks der Lehrkräfte an uns herangetragen. Es spinnt sich ein Netzwerk, das Austausch garantiert und immer wieder

die „Station-Hits“ kennen – solche Lieder finden sich regelmäßig in den Konzertprogrammen anderer Familienformate wieder. Manche Kinder warten an unseren Kliniknachmittagen schon sehnsüchtig auf das gemeinsame Musizieren: „Da seid ihr ja endlich!“ Unsere Konzerte sind hier Events, Anlässe, um „mal etwas ganz anderes zu erleben“ und dadurch Verbindung zu erfahren.

Ergänzend zu Altbewährtem kann das Hinausgehen aus dem Konzertsaal und die Auflösung der Frontalsituation ein riesiger Gewinn sein. Das zeigen auch die Klimakonzerte der bundesweiten Vereinigung *Orchester des Wandels*. Aus eigener Initiative von Musiker:innen entstand in Kassel beispielsweise dieses Wandelkonzert: Mitarbeiter:innen von Hessen Forst

der Universität Kassel, was zur Einstellung eines „Beauftragten für erneuerbare Energien & Energieeffizienz“ führte, der durch systematische Energieeinsparungen Umweltbilanz und Ausgaben optimiert.

Formatexperimente sind Schritte auf dem Weg zu einer Angebotsvielfalt, die im Idealfall möglichst vielen Menschen einen Zugang zur Musik des Staatsorchesters Kassel ermöglichen. Maßgeblich finanziell unterstützt wird dieses Streben durch den Förderverein des Staatsorchesters Kassel, *Bürger Pro A*. Formate müssen veränderbar bleiben, divers wie unsere Stadtgesellschaft und genauso flexibel. Um Dialoggruppen langfristig zu binden, muss über Kontinuität der Formate nachgedacht werden, wir brauchen mehr Kapazitäten und größere Budgets.



1. Kinderkonzert: „Verzaubert!“



Konzert auf der Neuropädiatrie des Klinikums Kassel



Kinderkonzert „Abgetaucht! Musik- und Wasserwelten“

daran erinnert, dass persönliche Begeisterung und Nahbarkeit der Künstler:innen ein Schlüssel zu vielen Ohren sein kann.

Diese persönliche Begeisterung ist auch das Fundament für eine Kooperation, die Musiker:innen regelmäßig auf die Neuropädiatrie des Klinikums Kassel führt. Mit musikalischen Geschichten laden wir Familien und Kinder mit Erkrankungen und Behinderungen auf der Station zum Zusammenkommen ein. Das Angebot ist stark interaktiv und wird durch die Musiktherapeutin der Station betreut. Durch ihre langfristige Arbeit schafft sie es, unsere kleinen Konzertevents in einen vertrauten Rahmen zu verpacken, und ermöglicht damit gemeinsames Musizieren – der absolute Höhepunkt jedes Besuchs. Im Austausch mit ihr entwickeln wir neue Geschichten und lernen

erklären dem Publikum Auswirkungen des Klimawandels, gepaart mit Musik eines Hornensembles – mitten im Habichtswald. Wenn die Musik schon nach „Wald“ klingt, warum nicht einfach in den Wald hinausgehen?! Musik und das Knacken der Äste hören, Wald riechen, Bäume betrachten: Alles ergibt ein ganz neues Konzerterlebnis und eröffnet zusätzlich den Raum für komplexe Themen wie Klimaschutz. Die Beschäftigung mit gesellschaftspolitischen Fragestellungen findet mittlerweile nicht nur auf der Bühne statt, sondern wirkt ganz unmittelbar im Theater: Aus dem Engagement der Musiker:innen vom *Orchester des Wandels* entstand am Staatstheater ein Klimarat, der sich nicht nur auf vielfältige Weise nachhaltig einmischt, sondern dem Haus sogar bares Geld spart. Durch ihn kam es etwa zu einer Kooperation mit dem Solarcampus

Radikal gedacht könnte das Ziel Gleichberechtigung zwischen bewährten, traditionellen Konzertformen und „Über den Tellerrand“-Projekten sein. So bleibt das Konzert zeitgemäß – und auch für die nächsten Jahrzehnte ein kommunikatives Kunstwerk, das viele ganz verschiedene Menschen begeistert. ■



UNSERE AUTORIN

Laura Wikert
ist Musikvermittlerin und Konzertmoderatorin. Seit der Spielzeit 2018/19 arbeitet sie mit dem Staatsochester Kassel.

INTERDISZIPLINÄRE IMPULSE FÜR DIE STADTGESELLSCHAFT

Wir haben Künstlerinnen und Künstler, die in der Intendanz von Florian Lutz als Gäste am Staatstheater Kassel tätig waren, gefragt, welche Impulse für die Stadtgesellschaft sie sich von ihren Arbeiten erhoffen

REDAKTION: KORNELIUS PAEDE/DETLEF BRANDENBURG

Voller Körpereinsatz: Audrey Merilus in „A Divine Comedy“ von Florentina Holzinger





Fotos: Nicole Marianna Wrytyczak, Apollonia Theresa Bitzan (Porträt)

Welche Impulse in Richtung Stadtgesellschaft und Publikum wollten Sie mit Ihrer Arbeit in Kassel setzen?



„VIELE LEUTE HIER HABEN KÖRPER IN DER ART UND WEISE, WIE SIE BEI UNS INSZENIERT WERDEN, NOCH NICHT GESEHEN.“

FLORENTINA HOLZINGER
Konzept und Regie für: „A Divine Comedy“ (29. Oktober 2021). Eine Auftragsarbeit der Ruhrtriennale. Produziert von *Something Great, Spirit*, Ruhrtriennale und Staatstheater Kassel. In Koproduktion mit Tanzquartier Wien, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, *de-Singel* Antwerpen, Theater Freiburg and *Julidans* Amsterdam.

„*A Divine Comedy*‘ ist die Abhandlung der Biografie einer Tänzerin und ihrer Auseinandersetzung mit dem Altern und dem Tod. Es war meine erste große Ensemblearbeit. Kassel hat uns eine gewisse Abgeschlossenheit geboten, der ich gerne in Probenprozessen ausgesetzt bin. Trotzdem, oder gerade deswegen, ist es ein spannender Ort. Kleinstadtfair trifft hier auf ein sehr spannendes kulturelles Angebot. Die *documenta*-Atmosphäre ist auch zwischen den Veranstaltungsjahrgängen überall spür- und sichtbar. Das Theater war für uns der Mittelpunkt der Stadt.

Der Ruf eilt unseren Shows voraus, sie seien radikal und könnten konfrontativ sein. Unsere Arbeit zeichnet sich dadurch aus, dass hier Leute unterschiedlichsten Alters und unterschiedlichster Disziplinen aufeinandertreffen, um sich an den jeweiligen Themen abzuarbeiten. Das bedeutet aber auch, dass es in der Regel viel Identifikationsmöglichkeit gibt für ein Publikum. Ich denke, in einer Stadt wie Kassel war das sehr spürbar. Viele Leute hier haben Körper in der Art und Weise, wie sie bei uns inszeniert werden, noch nicht gesehen. Sie haben sich aber auf den Abend eingelassen, wahrscheinlich ihren eigenen Ängsten zum Trotz, und festgestellt, dass die Show auch viele andere Qualitäten mitbringt, die sie sonst nie erfahren hätten. Ich kann mich an viele tolle Gespräche im Anschluss an Shows erinnern. Leute haben das Theater sehr enthusiastisch verlassen und uns das Gefühl gegeben, dass es wichtig war, dass wir da waren.“

Florentina Holzinger arbeitet in ihren Choreografien und Inszenierungen an der Grenze zwischen Hochkultur und Entertainment. Im Zentrum steht stets die (Über-)Forderung des weiblichen Körpers – dafür überschreitet sie bewusst die Grenzen zu Stunt, Wrestling, Akrobatik und Martial Arts. Ihre auf die jeweiligen Arbeiten abgestimmten Casts bestehen daher auch nicht ausschließlich aus professionellen Tänzerinnen, sondern oft auch aus Stuntfrauen, Sportlerinnen, Akrobatinnen oder Schauspielerinnen. Immer sind es jedoch ausschließlich Frauen, die auf der Bühne stehen. Bereits ihre erste Arbeit „Kein Applaus für Scheiße“ begründete Holzingers Ruf als eine der provokantesten Choreografinnen der Gegenwart. Viele ihrer Arbeiten wurden mit Preisen ausgezeichnet und zu renommierten Festivals eingeladen.



Theater als Bustour durch das von Rüstungsindustrie geprägte Kassel: „Your Very Own Double Crisis Club“, inszeniert von Laura N. Junghanns, mit Günther Harder (l.) und Aljoscha Langel



„MICH INTERESSIERT, DIE ZEHNJÄHRIGE CLUBGESCHICHTE PARALLEL ZUM ERLEBEN EINER EINZIGEN CLUBNACHT DRAMATURGISCH VERDICHTET ZU INSZENIEREN.“

LAURA N. JUNGHANNS,
Regie für: „Ministerium der Träume“ (3. Juni 2023, UA) nach dem Roman von Hengameh Yaghoobifarah. Und: Sivan Ben Yishais „Your Very Own Double Crisis Club“ (8. Mai 2022, UA). Für die Spielzeit 2025/26 inszeniert sie „RAVE“.

„Das interdisziplinäre Projekt ‚RAVE‘ (AT) über die Technokultur Kassels im *INTERIM* wird meine dritte Arbeit am Staatstheater Kassel sein: erneut eine

stadtspezifische Recherche. Bereits in der Spielzeit 2021/22 inszenierte ich ‚Your Very Own Double Crisis Club‘, eine dreistündige Sightseeing-Bustour zu den rüstungsrelevanten Standorten der Stadt; ein Hybrid aus dem gleichnamigen chorischen Klagelied über eine im Krieg zerstörte Stadt, wie Autorin Sivan Ben Yishai ihren Theater text untertitelt, sowie einer als ‚Infotainment‘ inszenierten Faktenflut zu den an den Busfenstern vorbeiziehenden Orten mit ihren historischen und gegenwärtigen Anhaftungen zu den bewaffneten Konflikten dieser Welt. Zu diesen Orten zählte auch die *Alte Salzmännfabrik*. Während der Weltkriege diente sie als Produktionsstätte für Militärbedarf, bevor sie, längst zurück in ziviler Nutzung, 1971 ihre Tore für immer schloss. Ende der 1980er wurde das Gebäude zur Kulturstätte umfunktioniert. An dieser Stelle begann die Recherche und inhaltliche Auseinandersetzung von ‚RAVE‘: 1989 zog mit dem Discokonzert Factory die elektronische Musik in die *Alte Salzmännfabrik* ein, abgelöst vom Techno-Club *Aufschwung Ost* (1994–96) und dem darauffolgenden *Stammheim* (1994–2002). Neben Berlin und Frankfurt am Main konnte sich Kassel so zu einem der bedeutendsten Techno-Standorte der 1990er-Jahre herausbilden, einer Pilgerstätte für DJs und Raver aus der ganzen Welt. Doch selbst diese kulturhistorische Strahlkraft konnte der erzwungenen Schließung nichts entgegensetzen.

Bereits im ersten Konzept zu ‚RAVE‘ war klar, dass neben der Schreibtischrecherche vor allem Interviews mit Zeitzeuginnen das inhaltliche Fundament bilden sollten. Dafür wird sich ‚RAVE‘ dramaturgisch in drei Erzählebenen unterteilen: die stadt- und kulturpolitische Ebene von Cluböffnung bis -schließung, die Anekdoten aus der ‚Nacht von Freitag auf Montag‘ sowie die Relevanz gelebter Subkultur damals wie heute – inklusive einer echten Technoparty, in die jede Vorstellung mündet. Mich interessiert neben dem dokumentarischen Ansatz also, in einem Raum poetischer Abstraktion die erzählte Zeit nach Belieben zu formen, also die zehnjährige Clubgeschichte parallel zum Erleben einer einzigen Clubnacht dramaturgisch verdichtet zu inszenieren. Dieses Grundprinzip des Erzählens soll sich wie das DJ-Set durch den gesamten Abend ziehen. Meiner Arbeitsweise als Regisseurin liegt dieses interdisziplinäre Verständnis zwischen Schauspiel, Musik und Tanz zugrunde, welches alle Akteurinnen und Ausdrucksformen als gleichwertigen Teil der Inszenierung betrachtet.“

Laura N. Junghanns ist 1991 im geografischen Osten Deutschlands geboren. Seit 2012 realisiert sie eigene Regiearbeiten, ihr Regiestudium in Essen schloss sie 2016 ab. Sie ist Mitglied der Physical-Theater-Compagnie *KimchiBrot Connection*, die in NRW aktiv ist und u. a. 2017 mit dem Petra-Meurer-Preis ausgezeichnet wurde. Laura N. Junghanns inszenierte regelmäßig in Dortmund, wo sie von 2018 bis 2020 das neu gegründete Schauspielstudio der Kunstuni Graz leitete.

Fotos: Isobel Machado Rios (2) | Porträt: J. Andreas Schlieger | Porträt: r.



Eine Art ‚Gesamtkunstwerk Gesellschaft‘: Thorleifur Örn Arnarsson
„Temple of Alternative Histories“



„ES GIBT NICHT MEHR SO VIELE ORTE, AN DENEN GESELLSCHAFTLICHE GRUPPEN UNTERSCHIEDLICHER HERKUNFT UND HINTERGRÜNDE MITEINANDER INTERAGIEREN KÖNNEN.“

THORLEIFUR ÖRN ARNARSSON,
Mitautor und Regisseur von „Temple of Alternative Histories“ (9. Juli 2021, UA).
Ein interdisziplinäres Musiktheaterprojekt von Anna Rún Tryggvadóttir und Thorleifur Örn Arnarsson mit Musiktheater-, Schauspiel- und Tanzensemble, Chor und großem Orchester sowie digitalen Technologien, Wissenschaft und Kunst.

„Mit ‚Temple of Alternative Histories‘ haben wir zwei Ziele verfolgt. Erstens, in

der Tradition von Wagners Gesamtkunstwerk, die Kunstformen Theater, Oper, Tanz und bildende Kunst in einem einzigen künstlerischen Projekt zu vereinen. Zweitens war es das Ziel, die Zivilgesellschaft in den künstlerischen Prozess einzubinden und damit eine Art ‚Gesamtkunstwerk Gesellschaft‘ zu schaffen. In diesem Sinne fanden schon während der Vorbereitungszeit öffentliche Dialogformate mit der Zivilgesellschaft statt, die sich auf den Verlust der Verbindung zwischen der Menschheit und der natürlichen Welt konzentrierten. In diesen *Zukunftsdialoge* genannten Formaten wurde über die Zukunft der Gesellschaft sowie der Natur diskutiert. Auch die Inszenierung selbst spiegelte dieses Ziel wider. Das Foyer des Kasseler Staatstheaters war während der gesamten *documenta 15* zugänglich. Das Publikum konnte hier eine Installation besichtigen sowie an Vorträgen und Workshops teilnehmen.

Mir ist es schon lange ein Anliegen, das Ritual als zentralen Bestandteil der Theatererfahrung zu etablieren. Theater sind Räume, die gebaut wurden, um einen erst mal leeren Ort zu definieren, der dann mit Metaphern gefüllt wird, die Geschichten und Einsichten über die menschliche Existenz zum Ausdruck bringen. Das macht es möglich, Einblicke in die Welt anderer zu bekommen, über Leben nachzudenken, die nicht unsere eigenen sind, und gleichzeitig das Intel-

lektuelle mit dem Sinnlichen zu einer ganzheitlichen Erfahrung zu verbinden. Es gibt nicht mehr so viele Orte, an denen gesellschaftliche Gruppen unterschiedlicher Herkunft und Hintergründe miteinander interagieren können. In einer Gesellschaft, in der sich immer mehr Filterblasen bilden und die Auseinandersetzung mit anderen Perspektiven abnimmt – abgesehen vom digitalen Raum, der oft in puncto Debattenqualität zu wünschen übrig lässt –, ist es wichtiger denn je, Orte zu schaffen, an denen man Zugang zu anderen Sichtweisen und den Erfahrungen anderer Menschen bekommt. Denn das Verständnis und die Empathie für das Leben und die Standpunkte anderer sind das Fundament, auf dem unsere Demokratie und unser politischer Raum beruhen. Kunst kann in unseren zerrissenen Zeiten ein kraftvolles Medium sein – ein Ort des Zusammenkommens, eine Empathiemaschine für unseren demokratischen Sinn, unsere gemeinsamen Ziele und Hoffnungen.“

Übertragung aus dem Englischen: Kornelius Paede

Thorleifur Örn Arnarsson (geb. 1978 in Reykjavik) studierte Schauspiel an der Kunstakademie in Island und arbeitete als Regisseur u. a. in Island, Finnland und Australien. Es folgte ein Regiestudium in Berlin.

Von 2014 bis 2016 war er leitender Regisseur am Staatstheater Wiesbaden. In der Spielzeit 2017/18 inszenierte er am Schauspiel Hannover die „Edda“ und erhielt den FAUST-Preis für Regie. Von 2019 bis 2021 war Arnarsson Schauspielregisseur an der Volksbühne Berlin. Bei den Bayreuther Festspielen 2024 kam seine Inszenierung von „Tristan und Isolde“ heraus.

KÜNSTLERSTIMMEN



„MICH REIZT (MUSIK-) THEATER ALS FILTER FÜR UNSERE GEGENWART.“

FLORENTINE KLEPPER,
Regie für: „Die Hamletmaschine“ (9. März 2024). Musiktheater in fünf Teilen von Wolfgang Rihm. Libretto von Wolfgang Rihm nach einem Text von Heiner Müller.
Und: „Einbruch mehrerer Dunkelheiten“ (4. Juni 2022, UA), Oper von Felix Leuschner, Text von Dietmar Dath.

„Als freiberufliche Regisseurin, die an kein bestimmtes Theater gebunden ist,

empfinde ich es oft als falschen Luxus, mir wenig Gedanken machen zu müssen, für welches Publikum ich inszeniere. Denn als Theatermacherin, die sowohl Schauspiel, Musiktheater als auch Theater für junges Publikum realisiert, bin ich sehr an der Frage interessiert, wer zu uns ins Theater kommt und was für Geschichten wir erzählen. Mit ‚Hamletmaschine‘ waren mein Team und ich im Frühjahr 2023 als Teil der Raumbühnen-Spielzeit am Staatstheater Kassel betraut. Wir haben Rihms und Müllers systemsprengendes Musiktheater als überbordende Tour de Force durch die europäische Revolutionsgeschichte in 360° auf die Bühne gebracht. Natürlich grenzt dieses Erlebnis an Überforderung für ein Publikum, das sich weder an einem Narrativ noch an Hörgewohnheiten orientieren kann, und gleichzeitig ist es eine Einladung, Neues kennenzulernen, sich in Müllers Sprachlabyrinth zu verirren und den Perspektivwechsel zu wagen. 2022 waren wir verantwortlich für die szenische Umsetzung der Musiktheater-Uraufführung ‚Einbruch mehrerer Dunkelheiten‘ des Komponisten Felix Leuschner. Sowohl das Klang-Raum-Erlebnis von Leuschner als auch die inhaltliche Ausrichtung des

Librettos von Dietmar Dath – basierend auf der Auseinandersetzung mit der Waffenindustrie als Hauptwirtschaftsfaktor der Stadt Kassel – waren radikal zeitgenössische Setzungen und zielten ins Mark einer Stadtgesellschaft. Und muss Musiktheater als krass emotionalisierendes Medium nicht genau da hin? Mich interessiert (Musik-)Theater als Filter für unsere Gegenwart. Daher empfinde ich den wachsenden Spagat zwischen den Geschichten des klassischen Repertoires und unserem Heute immer stärker und halte es neben der intensiven Aufführungspraxis für existenziell, die Zukunft des Musiktheaters weiter voranzutreiben. Das Staatstheater Kassel bezieht hierzu klar Stellung, indem es konsequent Projekte initiiert, die sich den Themen unserer Gegenwart stellen, diverse Charaktere zu Wort kommen lassen und sich in der Form immer wieder selbst befragen.“

Florentine Klepper studierte Schauspiel- und Opernregie in Zürich und München. Seit 2004 ist sie als Regisseurin an renommierten deutschsprachigen Bühnen tätig. Im Schauspiel war sie von 2009 bis 2011 als Hausregisseurin am Theater Basel engagiert, außerdem arbeitete sie an den Staatstheatern Stuttgart und Karlsruhe und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. 2018 gab sie an der Opéra de Dijon ihr Debüt in Frankreich.

Ein Höllentrip durch die europäische Geschichte, der Seh- und Hörgewohnheiten hinterfragt: „Die Hamletmaschine“, inszeniert und choreografiert von Florentine Klepper und Valentin Alfery. Abgebildet: Tse-Wei Wu, Zazie Cayla, Jakob Benkhofer, Peter Felix Bauer, Selene Martello (v. l. n. r.)





„ICH FREUE MICH,
DASS DIE TÄNZER:INNEN
SICH AUF MEINE BEWE-
GUNGSSPRACHE EINGE-
LASSEN HABEN.“

NOA WERTHEIM,
Choreografie und Regie für: „Janus“
(5. März 2022, UA). Tanz-Uraufführung
von Noa Wertheim (Israel).

„Ich bewundere den Weg, den TANZ_KASSEL eingeschlagen hat, insbesondere das kuratorische Modell, bei dem ver-

schiedene Choreograf:innen eingeladen werden, mit der Compagnie zu arbeiten. Es ist eine bedeutende Entscheidung, nicht nur einen festen ‚Hauschoreografen‘ zu haben, sondern unterschiedliche künstlerische Visionen und Tanzstile einzubringen. Dieser Ansatz wird zu einem vielfältigeren und reichhaltigeren Repertoire führen und ein breiteres Publikum ansprechen. Er eröffnet neue Perspektiven für Choreograf:innen und ihre einzigartigen Sichtweisen. Diese Strategie ist sowohl anspruchsvoll als auch zukunftsweisend und legt den Grundstein für eine dynamische Zukunft der Compagnie in der Stadtgesellschaft. Auch wenn Choreograf:innen kommen und gehen, eröffnet dies die Möglichkeit eines organischen Entwicklungsprozesses. Es ist nur natürlich, dass einige Choreograf:innen zurückkehren und dauerhaft Teil der Compagnie werden. Dadurch könnte die Compagnie ihre Choreografiestile anpassen und als festen Bestandteil ihres kreativen Entwicklungsprozesses integrieren.

Besonders schätze ich, dass TANZ_KASSEL von Anfang an einen Schwerpunkt auf Tanz aus Israel gelegt hat und zahlreiche wichtige Choreograf:innen aus Is-

rael für TANZ_KASSEL kreiert haben, darunter Roni Chadash, Yossi Berg & Oded Graf, Noa Zuk, Ohad Fishof, Eyal Dadon sowie die israelisch-palästinensische Choreografin Sahar Damoni. Diese Vielfalt bereichert die künstlerische Landschaft in Deutschland enorm. Ganz erstaunlich finde ich auch, dass TANZ_KASSEL seit der ersten Spielzeit eine Partnerschaft mit der Tanzhochschule Maslool in Tel Aviv aufgebaut hat. Jedes Jahr arbeiten zwei Tänzerinnen aus Israel für eine Spielzeit mit TANZ_KASSEL zusammen. In diesem Kontext werden auch aufstrebenden israelischen Choreograf:innen wertvolle Chancen geboten. Persönlich freue ich mich, dass meine Kreation ‚Janus‘ so herzlich aufgenommen wurde und die Tänzer:innen sich auf meine Bewegungssprache eingelassen haben.“

Noa Wertheim studierte Tanz an der *Jerusalem Academy of Music and Dance*, deren Ehrenmitglied sie heute ist. 1992 gründete die Choreografin gemeinsam mit Adi Sha'al die *Vertigo Dance Company* in Jerusalem. Wertheim setzt sich für den sozialen Wandel ein, indem sie in der Kunst Gesellschaft und Umwelt miteinander verbindet. Dies zeigt sich in der 1997 in Jerusalem gegründeten *Vertigo Dance Education School*, im *Vertigo Eco Art Village* und in „The Power of Balance“, einem Tanzprogramm zur Inklusion von Menschen mit Behinderung.

Zwischen Vergangen-
heit und Zukunft:
„Janus“ von Regisseu-
rin und Choreografin
Noa Wertheim, vorne:
Shafiki Sseggyai





„DIE OPER ENTMUSEALISIEREN!“

PAUL-GEORG DITTRICH,
Regie für: „Don Giovanni“ (16. Dezember 2023). *Dramma giocoso* von Wolfgang Amadeus Mozart. Und: „La muette de Portici“ (8. Mai 2022). *Grand opéra* in fünf Akten von Daniel Auber.

„Die Oper – nach Alexander Kluge – ist keine Kirche. Sie ist die weltliche Form

des Ideenhimmels. Das heißt, sie zu entmusealisieren: zur musikalischen Collage, zur multiperspektivischen Teilhabe, zur performativen Plattform und zur gesellschaftsrelevanten Diskurslandschaft der Gegenwart. Am Staatstheater Kassel, dem ‚gallischen Dorf‘ der deutschen Musiktheaterlandschaft in Sachen Experimentieren mit neuen Formaten und der Suche nach



Sinnliches und bildgewaltiges Musiktheater in der Raumbühne *ANTIPOLIS*: Mozarts „Don Giovanni“, inszeniert von Paul-Georg Dittrich, vorne: Opernchor sowie Marie-Dominique Ryckmanns und Nicholas Crawley. Dahinter: Mario Hartmuth und das Staatsorchester Kassel

Fotos: Sylvester Pawliczek, Teresa Rothwangl | Portrait

Dieser ist fassungslos und plädiert für die Kraft von Liebesgeschichten. Ein fiktiver Regisseur hat diese wirklichkeitsfremden Fürstenschmonzetten komplett satt. Das Ensemble sucht einen neuen Autor, ein neues Stück oder einen anderen Dreh. Screen 2: Das Foyer des Staatstheaters verwandelt sich (via VR-Brillen für einen Teil des Publikums auch begehbar) in das *Grüne Wohnzimmer*, worin 1831 die Kurhessische Verfassung unterzeichnet wurde. Screen 3: Eine Ausgrabungsstätte auf dem Theatervorplatz; Archäologen forschen nach Gebeinen der Kasseler Studentenbewegung der Revolutionszeit. Gegenwart trifft Geschichte trifft städtischen Raum trifft Verweigerung von klassischem Bild im tryptichonalen Spiel; alle Spielorte und Zuschauergruppen werden durch den Timecode (das Versöhnungsduett aus dem 3. Akt) von Daniel-François-Esprit Auber musikalisch zusammengehalten. Nach der Pause verwandelt sich die Bühne in eine performative Diskurslandschaft. Zeitgenössische aufrührerische Themen und Aktionen; ein Zuschauer sitzt einem Bürger gegenüber; Wechsel à la Speeddating. Menschen verschiedener sozialer Zusammenhänge berichten von rebellischen Lebensereignissen, vom individuellen Scheitern, von Lebens- und Liebesentwürfen und stranden im *desert of the real*. Die Musik wird angehalten, wiederholt, springt.

Eine Oper als Auslöserin eines Aufstands – auch heute? Eines sollte man nicht vergessen: Das Brüsseler Publikum ging schon vor dem fünften Akt auf die Barrikaden. Conclusio: Immer rechtzeitig vor dem letzten Akt das Opernhaus verlassen – also bevor die Bourgeoisie mit viel Pomp versöhnlerische Kompromisse feiert und die Ordnung wiederhergestellt hat. Nur so bewahrt man sich die revolutionäre Dynamik der Kunst und erschließt neue musiktheatrale Pfade.“

Paul-Georg Dittrich studierte Regie in Hamburg. Er inszenierte an zahlreichen deutschen Opern- und Schauspielhäusern. Für seine Inszenierung von Alban Bergs „Wozzeck“ 2016 und für „La damnation de Faust“ 2017, beide am Theater Bremen, bekam er eine Nominierung zum Theaterpreis DER FAUST.

einer zukunftsweisenden Publikumsgeneration, konnte ich neben Mozarts ‚Don Giovanni‘ in der Raumbühne *ANTIPOLIS* die eher unbekannte Grand opéra ‚La Muette de Portici‘ von Daniel-François-Esprit Auber inszenieren. In Brüssel stürmte 1830 das Publikum aus der Vorstellung in eine Rebellion gegen die niederländische Herrschaft, die zur Revolution und Unabhängigkeit Belgiens führte. In Kassel 2022 schließt sich der eiserne Vorhang

und schneidet dabei das Auditorium von Orchester und Bühne (darauf eine Gruppe von Zuschauern) ab. Noch im Runterfahren wird eine zweite Gruppe in das Foyer geleitet. Auf der stählernen Wand: ein multiperspektivisches Videotriptychon. Screen 1: Die Hauptfiguren auf der Bühne singen ihr Versöhnungsduett, brechen ab und diskutieren. Prinzessin Elvira hadert damit, dass sie dem Fremdgeher verzeihen soll, wie es das Libretto vorschreibt.



Die attische Tragödie als theatrale Form für unsere Gegenwart:
Alexander Eisenachs „Anthropos Antigone“, frei nach Sophokles



„EIN TIGERSPRUNG ZWISCHEN DEM ANTIKEN MYTHOS UND UNSERER GEGENWART.“

ALEXANDER EISENACH,
Autor und Regie für: „Zonenrandgebiet“
(3. Februar 2024, UA). Und: Regie und
Konzept für: „Anthropos Antigone“
(4. Februar 2023, UA), frei nach Sopho-
kles. Auszüge aus Sophokles' „Antigone“,
übersetzt von Kurt Steinmann.

„In seinem berühmten Text ‚Über den Begriff der Geschichte‘ bezeichnet Walter Benjamin das ‚Bewusstsein, das Kon-

tinuum der Geschichte aufzusprengen‘, als die wahrhaft revolutionäre Tat. Der Annahme, Geschichte sei eine Kausalkette verschiedener historischer Momente, setzt er das Modell einer ‚Jetztzeit‘ entgegen, in der sich die Gegenwart im historischen Moment erkennt. Der ‚Tigersprung ins Vergangene‘ als Möglichkeit eines messianischen Moments, eine Chance, die Gegenwart zu erkennen und zu revolutionieren. Jede Gegenwart muss es sich zur Aufgabe machen, sich ihre Vergangenheit abzurufen und sich ins Verhältnis zu dieser zu setzen.

Als ich am Staatstheater Kassel 2023 ‚Anthropos Antigone‘ auf die Bühne brachte, bestand der Anspruch darin, einen solchen Tigersprung zwischen dem antiken Mythos und unserer Gegenwart zu vollziehen. Im Herrschaftsanspruch Kreons, der sich über die Gesetze der Götter hinwegsetzen will, spiegelt sich der universelle Herrschaftsanspruch des Menschen über den Planeten. Alles und jede muss sich einer gnadenlosen Wertschöpfung unterziehen, die die terrestrischen Grenzen des Wachstums ignoriert. Im Konflikt zwischen Antigone und Kreon spiegelt sich der Konflikt zwischen den Beharrungskräften eines

fossilgetriebenen Spätkapitalismus und den revolutionären Kräften einer radikalen ökonomischen und gesellschaftlichen Neuausrichtung. Gemeinsam mit Wissenschaftlern von der Universität Kassel untersuchten wir das strukturelle Verhältnis von Herrschaft und Widerstand, von Wissenschaft und Ideologie. Die Idee des vertikalen Erzählens ist dabei nicht die Verkleidung des Stoffes in ein aktuelles Gewand, sondern die gegenseitige Durchdringung von Zeiten, Sprachen und Inhalten. Der theatrale Tigersprung ist ein Moment der Irritation, der eine Verwandtschaft der Zeiten in der Überlagerung, nicht in der Angleichung entstehen lässt. Eine Disruption, die das Gegenwärtige im Schein des Vergangenen erstrahlen lässt.“

Alexander Eisenach, geboren 1984 in Ostberlin, studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig und Paris. Er war Mitglied des Regiestudios am Schauspiel Frankfurt. 2014 wurde dort sein erstes Theaterstück „Das Leben des Joyless Pleasure“ uraufgeführt. Seitdem arbeitet er als freier Regisseur und Autor u. a. am Schauspiel Hannover (Hausregisseur 2016–2019), am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Deutschen Theater Berlin und am Berliner Ensemble – und ist seit 2023/24 Hausregisseur am Residenztheater München. 2019/20 entstand an der Volksbühne Berlin unter seiner Regie sein Stück ‚Anthropos, Tyrann (Ödipus)‘; dessen Fortschreibung ‚Anthropos, Antigone‘ 2022/23 am Staatstheater Kassel zu sehen war.

Fotos: Katrin Ribbe (l.), Claudia Balsters (Porträt l.), Sylwester Pawliczek (Szene und Porträt r.)



Eine bildmächtige Legendenerzählung: Sebastian Baumgartens „Faust“ nach der Oper „La damnation de Faust“ von Hector Berlioz, mit Filippo Bettoschi als Méphistophélès



„WAS PASSIERT, WENN DER RAUM DER AUSGANGSPUNKT FÜR DIE ARBEIT IST?“

SEBASTIAN BAUMGARTEN,
Regie für: „Faust“ (22. Februar 2025).
Musiktheater nach der Oper „La damnation de Faust“ von Hector Berlioz.

„Im Rahmen des Musiktheater-Uraufführungsfestivals *Davon geht die Welt* unter am Staatstheater Kassel im Sommer 2024 konnte man sich in der Produktion ‚Nacht‘ (Nik Bohnenberger, Fabiola Kuonen, Jakob Altmay-

er) als Zuschauerin oder Zuschauer in dem von Sebastian Hannak installierten Raum für verschiedene Musiktheaterproduktionen auf der Bühne, im Zuschauerraum, in den Seiten des Bühnenhauses und am eisernen Vorhang frei bewegen, von Musik, Sound, Licht und Text gleichermaßen geleitet. Eine immersive Erfahrung, die die aufgeklärte Haltung der klassischen Moderne gegenüber Text und Musik und ihre allzu bekannten Diskursformeln irritiert hat und die gleichzeitig von jeder der selbst gewählten Positionen im Raum neue Möglichkeiten der Betrachtung bot. Nach der Aufführung fand am selben Ort eine Party statt: wiederum eine neue Kontextualisierung des Raumes.

Das deutschsprachige Theater geht bis heute von einer Priorität des Textes aus. Daraus folgt die Unterordnung aller anderen Elemente des Theaters. Eine Geschichte wird erzählt, dem Zeitgeist folgend überwiegend mit den Mitteln der Dekonstruktion, aber dennoch im Kern linear gedacht. Der Gegenstand des Stoffes wird abgebildet oder übersetzt. Das Portal ist der Bilderrahmen, durch den das Spiel betrachtet und verstanden werden soll. Das Denken der Rezipierenden

folgt der Logik und Grammatik dieser Strukturen. Zwangsläufig. Aber was passiert, wenn der Raum der Ausgangspunkt für die Arbeit ist? Wenn ein Text für einen Raum – und nicht ein Raum für einen Text entsteht? Wenn der Raum im Zentrum steht, muss er von ALLEN Seiten und auch von innen betrachtbar sein. Was bedeutet es für eine alternative Handlungsstruktur, wenn der Raum nun rhizomatisch ergründbar ist? Braucht man neue dramaturgische Strategien, um den Stoff auf diese Weise zu prozessieren? Bisher blicken wir traditionell auf das Bild und sollen verstehen. Alternativ erfahren wir den Raum über unsere eigene Begehung. Nicht mit dem Auge verstehen, sondern mit den Füßen begreifen.“

Sebastian Baumgarten studierte von 1989 bis 1994 Opernregie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin. Am Staatstheater Kassel war er von 1999 bis 2002 Operndirektor und am Meininger Theater von 2003 bis 2005 Chefregisseur. Baumgarten wurde für seine Arbeit mehrfach ausgezeichnet, u. a. von der *Opernwelt* zum Regisseur des Jahres gewählt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 2011 inszenierte er „Tannhäuser“ bei den Bayreuther Festspielen. Seit 2013 ist er Professor und Studiengangsleiter des Studiengangs Regie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. In der Spielzeit 2024/25 kehrte Sebastian Baumgarten für die Regie der Musiktheaterproduktion „Faust“ ans Staatstheater Kassel zurück.

KAPITEL 2

**DIE
RAUM-
BÜHNEN**

DEMOKRATISIERUNG DES OPERNERLEBNISSES

Die Raumbühne ANTIPOLIS erweist sich als innovativer Raum für neue gesellschaftliche Realitäten und bewirkt damit einen Wandel der Publikumsstruktur. So beschreibt es der Kasseler Opernchefdramaturg Kornelius Paede. Er stellt allerdings auch fest, dass das nicht jedem Opernfreund gefällt

VON KORNELIUS PAEDE

Das Publikum tanzt. Mitten auf der Opernbühne, in allen 15 Repertoirevorstellungen einer Oper aus dem 19. Jahrhundert. Die Inszenierung polarisiert, denn der Repertoireklassiker ist mit revolutionären Sprechtexten durchsetzt. Auf der zentralen Spielfläche wird gegessen, getrunken. Gerade das, was dafür sorgt, dass Vorstellung um Vorstellung ausverkauft ist, bringt andere auf die Palme. Ein Skandal sei es, dass das Orchester Bizets „Carmen“ auf der Bühne spielen müsse und das Ensemble mikroportiert sei. Es hagelt Leserbriefe in der Lokalzeitung und Zuschriften ans Theater. Ein Besucher lässt die „großartige Vorstellung“ im Sinne der Inszenierung „antikapitalistisch mit Austern und Crémant“ nachwirken; eine andere Zuschauerin macht ihrem Ärger Luft, das Opernhaus sei „mit Kindern überladen“. An der Rolle der Musik in dieser Inszenierung und der Raumbühne wird Grundsätzliches ausgetragen. Ein Leserbriefschreiber vergleicht die künstlerische Ausrichtung um die Raumbühne mit

der Catilinarischen Verschwörung im alten Rom und zitiert Cicero; der damalige GMD gibt ein ganzseitiges Interview und rechnet ab: Es handele sich bei der Raumbühne und all der Partizipation doch insgesamt nur um „eine riesige Show“.

Was klingt wie ein historischer Bericht aus der Blütezeit des Regietheaters, ist ein gegenwärtiger Konflikt um die Grundausrichtung des Musiktheaters am Staatstheater Kassel. Es geht um nicht weniger als die Frage, welches Musiktheater es sein soll – und vor allem: für wen? Für die, die Cicero zitieren können und wissen, dass ein Orchester in den Graben gehört – oder auch für diejenigen, für die „riesige Show“ keine Beleidigung ist? Und wieso muss das überhaupt ein Widerspruch sein?

Die verschiedenen Raumbühnen, die wir seit 2016 in den Intendanten von Florian Lutz erst in Halle und dann in Kassel mit dem Bühnenbildner Sebastian Hannak stetig weiterentwickeln, sind in diesem Sinn tatsächlich demokratische Räume. Sie heben nicht nur die Blickhierarchie

und das Aktiv und Passiv im Theater auf, indem Mitspielen in der Oper auf einmal ganz normal wird, sondern zielen vor allem auf das Intensive am Musiktheater: Nah an der Musik, als Teil des Bühnengeschehens ist es hier für die Besucher geradezu unmöglich, Musiktheater einfach nur zu konsumieren. Die mehrstöckigen Gerüstbauten – zuletzt ab 2023 die Gegenstadt ANTIPOLIS – sind deshalb auch keineswegs Experimente zur räumlichen Dekonstruktion des großen Repertoires, sondern arbeiten ihrerseits an der Konstruktion einer neuen, ganz großen Form von Oper.

Genau diese Momente, die Grenzen neu ausloten, sind es dann auch, die in den hier skizzierten Räumen besonders kontrovers scheinen. Gerade die Demokratisierung eines Theatererlebnisses schafft einen neuen Common Ground, indem das gesamte Publikum immer wieder zu Neulingen im Theaterraum wird: etwa in Paul-Georg Dittrichs „Don Giovanni“ zu Rekruten einer evangelikalen Sekte, in „Carmen“ zu Geheimagenten für den „Bundesverfassungsdienst“ (wie es

in der Inszenierung heißt), in „Hamletmaschine“ zu den geladenen Gästen einer bizarren Untergangsfeier für die moderne Zivilisation oder in „Defekt“ zur Besetzung einer Fluchtkapsel vom Planeten Erde. Aber selbst wenn beim Dirigentenauftritt nach wie vor geklatscht wird und auch klassisch-frontale, ganz normale Publikumsplätze immer noch angeboten werden, bestechen die Raumbühnen natürlich vor allem durch ungewöhnliche Spielsituationen, die selbst für Alteingesessene selten gleich sind. Dass es dann zu „mit Kindern überladenen“ Vorstellungen kommt, in denen an einem schulfreien Sonntag über 50 Prozent Schulklassen sitzen, oder dass auf einmal kostümierte Cosplayer in „Defekt“ auftauchen oder Gruppen der Jugendfeuerwehr in „Hamletmaschine“, ist also kein Zufall, sondern Zeichen dieses demokratischen Theaters, das sich mit solchen neuen Zuschauergruppen und für sie ausdrücklich auch verändern darf und will. Auf den ersten Blick durch Popcorn werfende Publikumsrevolutionäre bei Wolfgang Rihm oder das Büfett plündernde Tänzer:innen bei Georges Bizet – auf den zweiten aber eben durch eine strukturelle Neubestimmung, was dieses Musiktheater sein soll, qua Szenografie.

Diese Neubestimmung gilt übrigens auch intern: indem Produktionsleitung und Disposition künstlerisch avancierte Konzepte ermöglichen, statt sie an Konventionen zu messen und scheitern zu lassen zum Beispiel; und indem Opernleitung und Dramaturgie auch immer als Produktionsleitung denken. Die Organisationsform dafür mussten wir uns erfinden. Das bedeutet etwa, dass die Künstlerische Produktionsleiterin Ann-Kathrin Franke die künstlerischen Produktionsprozesse auf der Stufe der Operndirektion organisiert, weil sie bei jedem Projekt weitaus anspruchsvoller sind als im Opernbusiness as usual: egal ob Raumbühne, Freiszene-Kooperation oder spartenübergreifendes Musiktheater. Das bedeutet, dass es in Kassel nicht den klassischen Operndirektor als Kopf der Sparte gibt, sondern dass diese Funktion zwischen dem Intendanten Florian Lutz als Hausregisseur der

„BLOSS KEINE ZU GROSSE SHOW, NICHT ZU KULINARISCH, ABER AUCH NICHT ZU INTELEKTUELL. RELEVANZ FÜR DIE OPER WÜNSCHEN SICH (GENAUSO WIE MEHR MUSIKALISCHE BILDUNG) IMMER ALLE – ÜBER DEN WEG DAHIN FETZT MAN SICH.“

Sparte, dem Chefdramaturg Musiktheater (der Verfasser dieses Artikels) und der Künstlerischen Produktionsleiterin Ann-Kathrin Franke geteilt ist, um der höheren organisatorischen Komplexität Rechnung zu tragen, die automatisch entsteht, wenn sich die künstlerischen Logiken und Formulierungen verändern.

Die Künstlerische Produktionsleiterin organisiert also sämtliche künstlerischen Produktionsprozesse, Budgets und Verhandlungen direkt als Sparten-Chefleiterin (anstatt als ausführende Stelle, wie andernorts üblich). Es herrscht ein permanent-rückkoppelnder Austausch mit der Betriebsdirektorin Susanne Schulze, die auf ähnliche Weise die Disposition von außerordentlichen Parametern her realisiert. Ähnlich die Dramaturg:innen, die ihren Beruf als mit viel konzeptioneller Autonomie ausgestattete Kurator:innen und Künstler:innenpersönlichkeiten verstehen, sich dabei aber auch permanent in den Niederungen der pragmatischen Organisation bewegen. Teresa Martin ist dabei als hauptamtliche Produktionsdramaturgin reserviert auf das große Format, was

dann auch das Verantworten von Stückbestandteilen außerhalb der Opern-Komfortzone bedeutet, etwa komplexe Publikumsinteraktionen. Felix Linsmeier tritt hingegen als komponierender und arrangierender Dramaturg auf, der im Sinne eines erweiterten Musiktheaterbegriffs die Musik auch als Material formt: egal ob für zeitgenössische Musik oder für Musical und Operette.

Die künstlerische Qualität hängt aber in erster Linie natürlich an den ebenfalls von Ann-Kathrin Franke als Casting- und Ensemble-Verantwortliche ausgewählten Sängerdarsteller:innen, deren Stimmen auch unabhängig von Raumbühnen auf dramatisches Repertoire hin ausgewählt sind, sodass große Werke des 19. und 20. Jahrhunderts exzellent aus dem Ensemble besetzt werden können. Ein unschätzbare Vorteil für Musiktheater in 360 Grad, zumal sich das Ensemble über die vergangenen Jahre durch die Erfahrungen mit Publikumsnähe stimmliche und spielerische Möglichkeiten erschlossen hat, die weit über Kassel hinaus ziemlich einzigartig sein dürften. Genauso beim Opernchor – denn große Chorwerke mit raumgreifenden Massenszenen bilden gewissermaßen das Rückgrat eines jeden Raumbühnenrepertoires.

Es steckt also von allen Seiten jede Menge Spezialisierung dahinter, dass dieses Musiktheater so überhaupt möglich ist. All das, was an diesem Musiktheater aufregender wird, macht es gleichzeitig komplexer. Das gilt natürlich auch für die Arbeit der musikalischen Leiter am Haus. Wer etwa einmal Kiril Stankow in einem Publikumsgespräch zugehört hat, welche Koordination eine polyfone Ensembleszene während einer aufreibenden Publikumsbewegung bedeutet, kann nur den Hut ziehen vor der künstlerischen und logistischen Leistung, einen Musiktheater-Raumbühnenabend zusammenzuhalten.

Aber eigentlich waren die ehrwürdigen Musiktheatertempel einst genau dafür gedacht, gesellschaftliche Orte der performativen Auseinandersetzung mithilfe

der Affekte und emotionalen Dringlichkeiten der Musik zu sein. Das historische Regietheater hat dann seit den 1970er-Jahren versucht, auch bei radikalen Aktualisierungen die (in der Urtextbewegung entwickelte) musikalische Buchstaben-treue irgendwie noch zu respektieren und den szenischen Layer on Top ganz der Intention eines Werks zu widmen – was auch immer das für die jeweilige Oper heißen mochte. Dieser Diskurs aber ist spätestens seit den Nullerjahren erlahmt. Regietheatergegner rennen seit Jahrzehnten gegen den Strohmann des werkschindenden Regisseurs an, der die Musik durch falsche Bebilderung kaputt mache. Angesprochen fühlen sich davon aber heute nur noch die wenigsten – auch, weil ja gerade der kreative Umgang mit Musik State of the Art im zeitgenössischen Musiktheater ist. Der Diskurs hat sich umso mehr verkeilt, weil die bürgerlichen Kunstgewohnheiten (Autonomie, Repertoirepflege, stillsitzend-innerlicher Genuss usw.) sich in Zeiten schwindender Relevanz der Gattung in inhaltsleerer Beharrungskräfte verwandeln können.

Der Oper ist darüber etwas von der unmittelbaren Intensität verloren gegangen, in der eine Gesellschaft ihre Affektpolitiken miteinander ausgemacht hat. Stattdessen: bloß keine zu große Show, nicht zu kulinarisch, aber auch nicht zu intellektuell. Relevanz für die Oper wünschen sich (genauso wie mehr musikalische Bildung) immer alle – über den Weg dahin fetzt man sich. Das ist einerseits gut, weil es bezeugt, dass es leidenschaftlich um etwas geht. Leider ist der Diskurs über Oper und Zeitgenossenschaft aber gleichzeitig überbestimmt und unterbestimmt. Überbestimmt, weil es an Aufregerthemen nicht mangelt; unterbestimmt aber, weil dabei meistens die bloße Form zur Debatte steht: sprachliche Formen im Programmheft, Video auf der Bühne grundsätzlich, das vermaledeite Regietheater und das Verhältnis von Musik und Szene. Fragen nach dem „Darf man das?“-Prinzip machen die Kunst aber nicht nur langweiliger, sondern verhindern auch einen Diskurs über künstlerische Thesen und Inhalte. Gelebte



Theater als demokratischer Erlebnisraum: Szene aus „Die Hamletmaschine“ in der Raumbühne ANTIPOLIS

Diversität im Sinne des kulturellen Auftrags eines Theaters hat dabei oft keine Chance im Rahmen der eingespielten Seh- und Hörgewohnheiten, Regeln und Zugangshemmnisse eines Opernhauses, sondern steht unter Verdacht.

Die Raumbühnen lösen dieses Problem nicht. Aber sie sind Angebote von Theater als demokratischem Erlebnisraum, in dem es um die spielerische, musikalisch-affektive Erfahrung von Kultur und Gesellschaft geht – für jede Produktion in ihren eigenen künstlerisch-radikalen Parametern. Vom Repertoireklassiker bis zum wüst-atonalen Monumentalwerk, von der satirischen Sängerfest. Vielleicht ist diese Bühne in diesem Sinne weniger eine künstlerische These zur Gegenwart als vielmehr ein modularer Werkzeugkasten, mit dem sich diese Gegenwart in den Stärken des Musiktheaters künstlerisch bearbeiten lässt, damit wir uns endlich statt über Verbote und Tabus wieder so über Musiktheater fetzen können wie bei den großen Uraufführungen der heute in Stein gemeißelten Repertoire-Monolithen aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert. ■



UNSER AUTOR

Kornelius Paede

ist seit der Spielzeit 2021/22 Chef dramaturg Musiktheater und Leitungsmittglied am Staatstheater Kassel. Davor arbeitete der Musiktheaterdramaturg, Musik- und Theaterwissenschaftler als Dramaturg an der Oper Halle.

VON HETEROTOPIA NACH ANTIPOLIS: DIE GESCHICHTE MEINER RAUMBÜHNEN

Ein modulares Gerüst ist das prägende Element von Sebastian Hannaks Raumbühnen (Szene aus „Carmen“, Regie Florian Lutz, in der Raumbühne ANTIPOLIS. In der Bildmitte: Kiril Stankow und das Staatsorchester Kassel)

Foto: Kaiim Ribbe



recht weiter, meine Schönen.
Sprecht von der Zukunft!



Der Bühnenbildner Sebastian Hannak schafft einzigartige Welten, in denen Zuschauende und Darstellende zusammen in vielschichtige multimediale Erlebnisse eintauchen können. Die Beteiligten machen die Erfahrung gemeinsamen Gestaltens – und erleben sich so als Gesellschaft

VON SEBASTIAN HANNAK

RAUMBÜHNE



3D-Modell vom PANDAEMONIUM, der ersten Raumbühne am Staatstheater Kassel, auf der 2021 – ganz pandemiekonform – die Oper „Wozzeck“ aufgeführt wurde

Die Faszination, die ich für Raumbühnen hege, reicht weit zurück. Schon meine Abschlussarbeit an der Akademie in Stuttgart war eine Rauminstallation, die durch die gesamten Klassenräume zum Fenster hinein- und wieder hinausführte, einschließlich eines Gerüsts, das einen Abstieg über zwei Stockwerke erforderte. Später, im experimentellen Raum des Forums Neues Musiktheater, und nach weiteren immersiven Arbeiten an anderen Häusern entstanden ab 2016 an der Oper Halle und ab 2021 am Staatstheater Kassel gemeinsam mit dem Regisseur und Intendanten Florian Lutz die Raumbühnen *HETEROPTOPIA*, *BABYLON*, *PANDAEMONIUM* und *ANTIPOLIS*.

Ziel dieser temporären, raumgreifenden Szenografien war und ist es stets,

Bühne und Auditorium miteinander zu verschmelzen, zu einem Raum, der mit Premieren aus allen Sparten unter Partizipation der Zuschauenden bespielt wird. Das prägende Element dieser zentralen Gesamträume ist das modulare Element eines Gerüsts. Dieses schafft eine ins Unendliche erweiterbare und modifizierbare Grundstruktur, die sich den unterschiedlichen Begebenheiten der jeweiligen Theaterhülle und den umgebenden Raumsituationen vielfältig anpassen kann. Das dreistöckige Gerüst von *ANTIPOLIS* bietet in der Saison 2024/25 am Staatstheater Kassel sowohl die Möglichkeit, es mit Sitzplätzen für die Zuschauer:innen zu bestücken, als auch, es als Spielort für die jeweiligen Handlungen zu nutzen. Über 100 Meter lang zieht es sich als ein alles verbindendes Band entlang der Brandmauern bis in den Zu-

schauerraum des Staatstheaters – und ist bereits für die anstehende Interimsspielstätte zur Weiterverwendung eingeplant.

GEMEINSCHAFTLICHE ERFAHRUNGSRÄUME STATT SENDER- EMPFÄNGER-VERHÄLTNIS

Derart variabel, ist das Gerüst das zentrale Element zur Schaffung eines gemeinschaftlichen, immersiven Erlebnisortes. Diese neue Szenografie ermöglicht eine Öffnung der Bühnenräume der Opernhäuser zu einem modernen Logen-Totaltheater als stets wandelbarem Raum und einer medialen Vernetzung auf allen Ebenen. So entsteht ein Raum, dessen einzige Konstanten die Veränderung und der Perspektivwechsel sind, der den Produktionsteams und Darstellenden neue



Szene aus „Wozzeck“: Francesco Angelico und das Staatsorchester Kassel, Frederick Ballentine (auf der Leinwand), Maren Engelhardt (auf dem Steg) und Margrethe Fredheim (auf der Hinterbühne)

Ausdrucksmöglichkeiten bietet und den Publika der Stadt zudem eine neue Andockmöglichkeit an die Institution Theater. Die Raumbühnen laden dazu ein, gemeinschaftliche Erfahrungsräume zu gestalten und einen wechselseitigen Austausch zwischen Künstler:innen und Zuschauer:innen zu fördern, weg von einem Sender-Empfänger-Verhältnis.

Jeweils einen programmatischen Namen im Titel tragend entstanden so, teils für mehrere Wochen, teils aber auch für die Dauer einer ganzen Spielzeit, konkrete immersive Szenografien. Die Gestaltungen implizierten immer die Partizipation der Gesellschaft, die ins Theater kommt. In der speziellen szenografischen Anordnung einer Raumbühne verwandelt sich eine einfache Aufführung dank der Interaktionen, die

zwischen den Zuschauenden, den Darstellenden und dem Raum entstehen, in ein gemeinschaftliches Kulturereignis. Es entsteht ein miteinander verwobenes, sich gegenseitig bedingendes Spannungsfeld von Mensch und Architektur, Musik, Licht, Film, Sprache, Gesang und Tanz. Die Raumbühnen intervenieren mit szenografischen Mitteln in die Architektur und die bühnentechnischen Gegebenheiten eines Hauses. So entsteht ein offener, dabei stets wandelbarer Ort, der Zuschauerraum und Bühne verbindet, die technischen Gegebenheiten der Theater ausschöpft und die Aufführungen jeweils zugleich medial reflektiert.

Den vier Namen der Raumbühnen liegt jeweils eine szenografische Setzung zugrunde: die monochrome Farbigkeit von *HETEROTOPIA*, die untergegangene Stadt

von *BABYLON*, das endlose glitzernde Gerüst im Leuchtstoffschein des *PAN-DAEMONIUM* und zuletzt die immersive Stadtlandschaft sowie das Re-Design in totalitärem, abstraktem Schachbrettmuster von *ANTIPOLIS*. In diesen installativen Aufführungsräumen wird ein eigens für die jeweilige Raumbühne entwickeltes Repertoire mit unterschiedlichsten Sitzanordnungen gezeigt, fast jeden Abend wird gespielt. Es wird umschichtig geprobt, die nachfolgenden Produktionsteams bekommen bereits einen Eindruck des Gesamt-raums vor Probenbeginn, und so konnten auch einzigartige Musiktheaterwerke entstehen, die speziell für diese Raumbühne komponiert wurden, wie Sarah Nemtsovs „Sacrifice“ in der Raumbühne *HETERO-TOPIA* 2017 in Halle. Die so entstehende Vielfalt ist kalkulierter Mehrwert des Konzeptes, innerhalb eines jeweils kon-



Sebastian Hannaks erste Raumbühne überhaupt entstand an der Oper Halle. Auf *HETEROTOPIA* wurden u. a. „Der fliegende Holländer“ (o.) und „Sacrifice“ gespielt, beide inszeniert von Florian Lutz

kret ausformulierten szenografischen Settings eine Variabilität zu fördern und neue Formen der Narration proaktiv mitzugestalten. Die Grundsetzungen schaffen einen optischen Überbau des Raumes und zudem die Grundlage für die neuen Überschreibungen durch andere Teams mit ihren Stücken. Der Grundraum ist jeweils so beschaffen, dass er in den verschiedenen Inszenierungen auf immer wieder neue Weise wahrgenommen und gelesen werden kann.

EMPATHISCHE NÄHE ZU DEN AKTEUR:INNEN

Jedes Team wirft seinen eigenen Blick auf den Raum, und anhand wiederkehrender Räume und Objekte entstehen so auch für wiederholt Zuschauende jeweils ganz unterschiedliche Raumerfahrungen als vielstimmige Reflexion über den Ort: Der hochgefahrte Orchestergraben der Oper wird zur Tanzfläche des Balletts, im Schauspiel und in der Uraufführung der Oper sitzen die Zuschauer selbst auf der Drehbühne und werden, vom Stück und von der Handlung umgeben, dem Klang folgend, inmitten des 360°-Raumes bewegt. In der Raumbühne wird der komplette Theaterabend anhand eines minutiösen Fahrplans des gelenkten Blicks inszeniert: das komplexe Geflecht aus Liveszenen und deren filmische Übertragung, Drehscheibenbewegungen, Lichtstimmungen, Auftritte aus allen Richtungen und Einsätze über die Monitore... Daraus entsteht auch eine erweiterte Spielweise für die Darstellenden, die den ganzen Raum und auch die Zuschauenden immer im Blick haben. Die Zuschauenden werden so zu Teilnehmenden eines Geschehens, das sie als theatrale Situation umgibt.

Diese empathische Nähe zur Handlung, zu den Figuren und deren Schicksal ist immer die zentrale Wirkungsintention des immersiven Raumerlebnisses auf meinen Raumbühnen. Sie zieht sich als eine Art Leitmotiv durch die unterschiedlichen Raumsetzungen: Angefangen mit dem „Fliegenden Holländer“ (2016 in Halle) und der sozialen Aufteilung der

„ES ENTSTEHT EIN MITEINANDER VERWOBENES, SICH GEGENSEITIG BEDINGENDES SPANNUNGSFELD VON MENSCH UND ARCHITEKTUR, MUSIK, LICHT, FILM, SPRACHE, GESANG UND TANZ.“

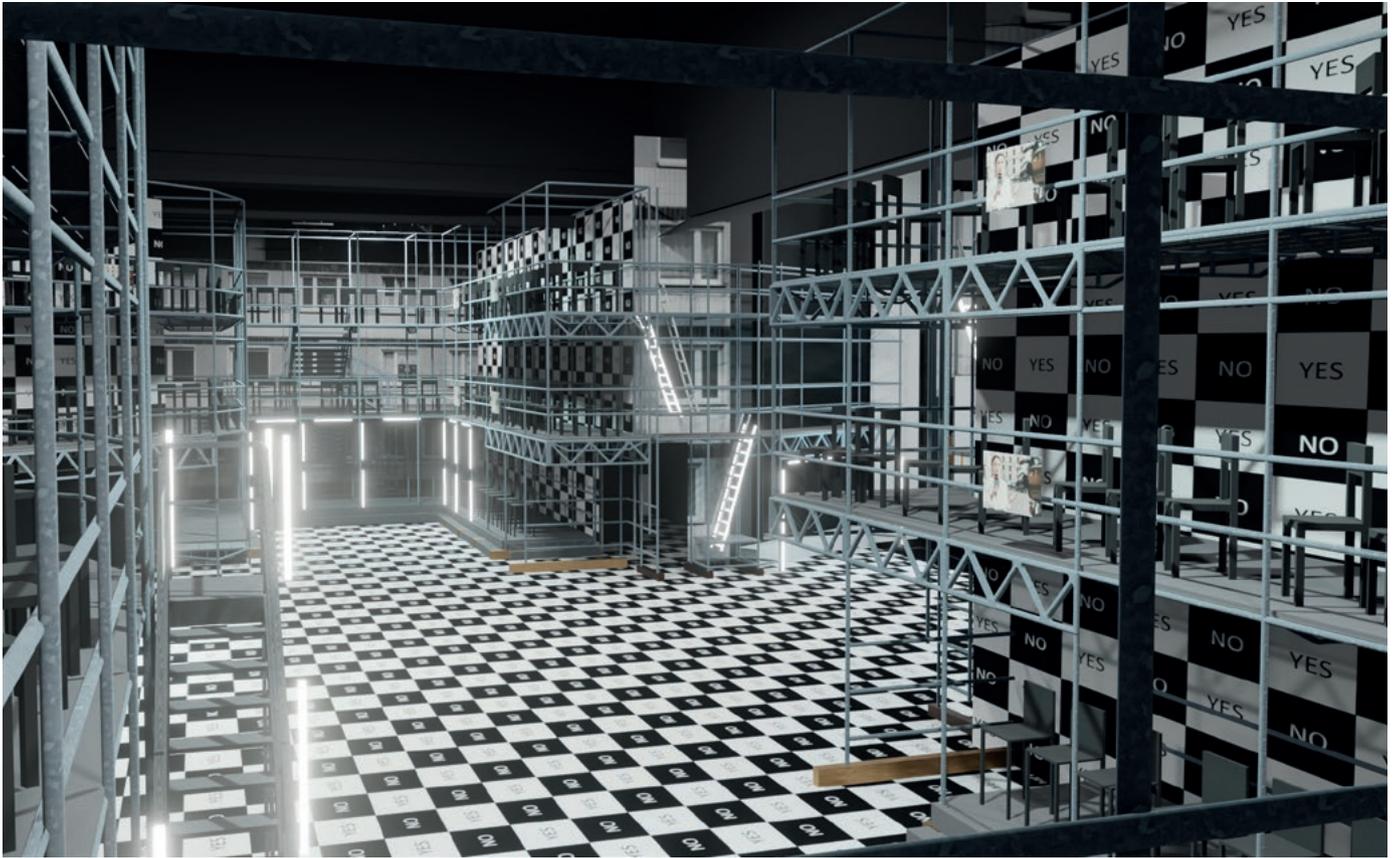
Orte in einen dreistöckigen Privatwohnungsblock und ein Migrantenlager plus Verköstigung der Zuschauer:innen im überbauten Parkett mit Sekt und Dreingangsmenü; weiter mit der verlorenen Gesellschaft nach einer utopischen Katastrophe in Verdis „Messa da Requiem“ (2018 in Halle); mit dem Eintauchen in eine pandemische Gesellschaft bei Bergs „Wozzeck“ (2021 in Kassel) in einem riesigen Fabrikkonstrukt mitsamt Arme-Leute-Wohnung und Kneipe; bis zuletzt in der Gegenstadt *ANTIPOLIS* mit der Verstrickung des Publikums in die politischen Umwälzungen von „Carmen“ oder der rigiden, sektiererischen Gesellschaft bei „Don Giovanni“, oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen, Florentine Kleppers „Hamletmaschine“ als endloser Straßenkampf der Geschichte. Musik, Gesang, Sprache, Tanz und Film nutzen in diesen mehrdimensionalen Orten ihre je eigenen Kommunikationskanäle, die die Ereignisse in Einzelteile zerlegen, die dann als großes ganzheitliches heterotopisches Erlebnis wieder zusammenfließen. Darüber hinaus bietet diese neue Szenografie offene, vernetzte, transmediale Strukturen: Mittels der Digitalisierung und Vernetzung von theatralen Prozessen, mittels *Augmented Reality* und *Virtual Reality* als virtuelle Erweiterung des Erlebnisses für die Zuschauer:innen und mittels der Einbindung von Film als eigenständige Erzählstruktur wird eine

neue Immersionstiefe des Erlebnisses erreicht, die sich nicht nur auf den Ort und die Zeit der Aufführungen beschränken.

CO-KREATION ALS ZEITGENÖSSISCHE PRODUKTIONSÄSTHETIK

HETEROTOPIA hatte beim Eröffnungstück „Der fliegende Holländer“ 2016 in Kassel einen Ort für insgesamt 530 Zuschauer:innen geschaffen, von denen gut die Hälfte unterschiedlich szenisch involviert waren, aufgeteilt nach einer Art Klassentrennung. Schon damit war die gesellschaftliche Zuschreibung nicht, wie in der Guckkastenbühne, statisch, sondern veränderte sich mittels der neuen Szenografie als Ort der Aushandlung gesellschaftlicher Zustände permanent. Durch die verschiedenen Erzählperspektiven der folgenden unterschiedlichen Stücke entwickelten sich die Raumbühnen jeweils weiter, ganz ähnlich einer Stadt im Wandel. Es ist für mich ein ausdrücklicher Wunsch und Grundgedanke meiner Szenografie, die anderen Produktionsteams, die im weiteren Verlauf der Aufführungsserien der jeweiligen Raumbühnen dort arbeiten, an der Weitergestaltung teilhaben zu lassen. So entsteht eine Form der Co-Kreation, die für eine zeitgenössische Produktionsästhetik, für einen neuen Gedanken des gemeinsamen Gestaltens steht. »

RAUMBÜHNE



3D-Modell von der Raumbühne *ANTIPOLIS* für „Don Giovanni“, bei der Aufführung sitzt das Orchester in der Mitte, das Publikum zum Teil im Bühnengerüst

Die Raumbühne *BABYLON* behandelte dann als Fortschreibung der Architektur von *HETEROTOPIA* die Neuaushandlung sozialer Gemeinschaft in einer Gesellschaft nach der Krise – der Raum wurde zu einer postapokalyptischen, von Menschen verlassenen Innenstadt umgestaltet, einschließlich der Autos aus *HETEROTOPIA*, die quasi im Morast einer fiktiven Zukunft stecken geblieben waren. 300 der 530 Zuschauer:innen konnten das unwirkliche Geschehen in Affenkostümen (wie der restliche Chor) verfolgen. Das *PANDAEMONIUM*, die erste Raumbühne am Staatstheater Kassel, war 2021 dann als Ort konzipiert, der die pandemische Gesellschaft zur musikalischen Aushandlung *trotz* Krise lud: Ein bis ins Detail geplantes Sicherheitskonzept ermöglichte große Oper, Alban Bergs „Wozzeck“, trotz der damals geltenden Abstandsgebote. *ANTIPOLIS* ab 2023 war dann die Be-

hauptung einer Gegenstadt mit möglichen gesellschaftlichen Umwälzungen und Verwicklungen von Darstellenden und Zuschauenden in diese, eröffnet mit Bizets „Carmen“. Die Raumbühnen in Kassel fassen bis zu 850 Zuschauer, davon sind bis zu 250 auf der Bühne in dem dreistöckigen Gerüst oder in Spielsituationen involviert. Bei „Carmen“ fanden sich beispielsweise 170 Zuschauer:innen in Arbeitskleidung an den Tischen in der Zigarettenfabrik ein und wurden dann Teil der Kneipe von Lillas Pastia mit Essen und Getränken.

In allen Raumbühnen war die Arbeit mit Film zentraler Bestandteil der Konzeptionen und Inszenierungen. So wurden detaillierte Perspektiven auf das Geschehen ermöglicht, die Handlung wurde in alle Ecken der Raumbühne als Echtzeit-Livestream übertragen. Mehrere Livekamera-

Operators und eine aufwendige Videoregie von Konrad Kästner sowie zusätzliche Filmeinspielungen eröffnen eine erweiterte Narration. So entsteht eine jeweils stückspezifische filmische Erzählstruktur, die die Zuschauenden an allen szenischen Handlungen medial vermittelt teilhaben lässt – auf über 20 großen Flatscreens und fünf enorm großen Leinwänden, im ganzen Raum verteilt. Auf diese Weise können die individuellen Perspektiven, die durch die Raumbühne entstehen, dem gesamten Publikum zuteilwerden. Es wird ein Raum-Bild-Erlebnis geschaffen, das die filmischen Bildräume mit dem realen szenografischen Setting verschachtelt.

DIGITAL ERWEITERTE ERFAHRUNGSRÄUME

Darüber hinaus gab es virtuelle Erweiterungen der Raumerlebnisse. So bestand



Szene aus „Don Giovanni“: in der Bildmitte Mario Hartmuth und das Staatsorchester Kassel sowie das Solist:innenensemble

in der Inszenierung von Verdis „Requiem“ die Möglichkeit, als Zuschauer:in den theatralen Raum in einer simulierten Vergangenheit durch die VR-Brille zu erleben, als die fiktive, untergegangene Stadtlandschaft und die Gesellschaft von *BABYLON* noch intakt waren. Eine Fortführung dieser Erweiterung ins Digitale ist die eigens entwickelte AR-App, mit der man sich eine Einführung und Szenen von Bergs „Wozzeck“ im *PAN-DAEMONIUM* mit dreidimensionalen animierten Sängerfiguren über ein mobiles Endgerät in den eigenen Raum spiegeln kann und so schon im Vorfeld die Möglichkeit bekommt, sich mit der Inszenierung auseinanderzusetzen. Digitale Technologien ermöglichten auch vom Publikum gesteuerte interaktive Prozesse – angefangen beim einfachen Scherbengericht durch Handheben der Anwesenden bei „Wozzeck“ im *PAN-*

DAEMONIUM bis hin zur digitalen Teilnahme mittels Smartphone ebendort wie auch in *ANTIPOLIS* mittels Verstrickung der Zuschauer:innen durch ein Messaging-System in „Carmen“. Auch in einem Game zu „Carmen“ kann anhand der Raumbühne *ANTIPOLIS* die subversive Kraft der Protagonist:innen spielerisch ausprobiert werden. Der Einsatz dieser digitalen Techniken trägt so als künstlerisch übersetzte, erlebbare Anwendung zur Modellierung dieses anderen Erfahrungsraumes bei.

So entstehen erstmals sowohl spannende, hybride Räume, die Abend für Abend architektonisch wie technisch umgestaltet werden, als auch Erfahrungs- und Erlebnisräume, die live in den Vorstellungen aktiv mitgestaltet werden und somit jeden Abend anders sein lassen. ■



UNSER AUTOR

Sebastian Hannak

ist einer der profiliertesten Bühnenbildner seiner Generation, er gestaltet Räume für Oper, Ballett, Tanztheater und Schauspiel an namhaften Häusern im In- und Ausland. Seit 2021 ist er Hauszenograf am Staatstheater Kassel.

**„KAMPF
UM DAS
THEATER
KASSEL“**

Crescendo

**„WIE DAS
STAATSTHEATER
KASSEL
KAPUTTGEHT“**

FAZ

**„KAMPF DER
INTENDANTEN
GEGEN IHRE
ORCHESTER“**

Backstage Classical

**„Das Orchester
darf nicht
Beiwerk der
Regie sein.“**

FAZ

**„Die einzel-
nen Gruppen,
die in Kassel
aufeinander-
prallen, stehen
stellvertretend
für ganz unter-
schiedliche
Erwartungen
innerhalb einer
Gesellschaft
an eine städti-
sche Bühne.“**

Crescendo

Bei der Kasseler Kontroverse um den scheidenden Generalmusikdirektor Francesco Angelico und die Wahl des neuen GMD Ainārs Rubiķis konnte man den Eindruck bekommen, dass sich die Anforderungen eines szenisch avancierten Musiktheaters zu einer Bedrohung für die deutsche Orchesterkultur auswachsen. Doch das Gegenteil ist der Fall: Sie bieten den Orchestern höchst attraktive Chancen zur Teilnahme am szenischen Geschehen

VON DETLEF BRANDENBURG

Wer im vergangenen Jahr die Berichte einiger Medien über das Staatstheater Kassel verfolgte, insbesondere des Portals *BackstageClassical* und der *FAZ*, dem konnte angst und bange werden um die deutsche Orchesterkultur, die angeblich akut bedroht sein sollte vom Innovationsfuror blindwütiger Regisseure. Und als der scheidende GMD Francesco Angelico sich dann tatsächlich vorzeitig aus dem Betrieb der dortigen Oper zurückzog (und im Konzert weiter tätig blieb) und der designierte Nachfolger dem Orchester nicht behagte, da wurden heftige Vorwürfe gegen den regieführenden Intendanten Florian Lutz lanciert – kaum zufällig im unmittelbaren Umfeld von dessen Vertragsverlängerung. Ausgang der Scharmützel: Intendant verlängert, GMD im Abschiedsmodus, und als Nachfolger wurde – zunächst vom Orchester vorgeschlagen und favorisiert, dann aber doch wieder abgelehnt – der lettische Dirigent Ainārs Rubiķis bestellt, der an der Komischen Oper Berlin als musikalischer Partner des damaligen Intendanten Barrie Kosky auf sich aufmerksam gemacht hatte.

Es war schon bemerkenswert, was da an feuilletonistischem Großkaliber angeboten wurde. Das Portal *Crescendo* titelte: „Kampf um das Theater Kassel“ (3.3.2024). Der GMD Francesco Angelico beklagte in der *Hessischen/Niedersächsischen Allgemeinen*: „Es geht nicht um die Musik, die Oper, die Sänger, wir müssen nur alles machen, damit die Raumbühne als Hauptprotagonist wirkt. Deshalb soll das Orchester auch dauernd auf der Bühne sitzen. Es soll zum Teil des Bühnenbilds werden – ich sage: Nein, es ist nicht Teil des Bühnenbilds.“ (4.3.2024)

Die *FAZ* erklärte, dass „der Urkonflikt zwischen Intendant und GMD in der Konstruktion der Raumbühne liegt, die der Intendant als Modell für zeitgemäßes Musiktheater ansieht und damit die Musik zum Beiwerk der Regie degradiert“ (25.4.2024). *BackstageClassical* konstatierte schließlich einen „Kampf der Intendanten gegen ihre Orchester“ (in Kassel und Bremerhaven, 6.7.2024); und die *FAZ* hatte schon früh orakelt: „Wie das Staatstheater Kassel kaputtgeht“ (18.3.2024). Es lohnt nicht, die Details all der Vorwürfe, Seilschaften, Durchstechereien und, ja, auch der Ungeschicklichkeiten auf allen Seiten hier nochmals auszubreiten. Und noch weniger soll es in diesem Beitrag darum gehen, den Konflikt durch Einholung neuer Stellungnahmen der Kombattanten aufzuwärmen. Festgehalten werden darf immerhin, dass das Staatstheater Kassel entgegen der *FAZ*-Prognose bislang noch nicht kaputtgegangen ist – und dass darüber hoffentlich auch das Orchester glücklich ist. Denn die Tätigkeit in der Oper gehört zur *Raison d'être* vieler städtischer Sinfonieorchester in Deutschland.

Überregional interessant ist der Streit in Kassel auch deshalb, weil er Grundfragen eben dieses Miteinanders von Oper und Konzert im deutschen Modell des Mehrspartentheaters berührt. Denn die Vorstellung, dass ein Orchester nicht „Beiwerk der Regie“ sein dürfe, implizierte ja als Norm ein unbeeinträchtigtes und unbehelligtes instrumentales Musizieren, wie es in Reinform eigentlich nur im Konzert üblich ist, während in der Oper die Regie immer zum potenziellen Störfaktor werden kann. Weshalb das Orchester dort wenigstens seinen Platz im

geschützten Graben braucht, wo die Musiker vom szenischen Vorgang nicht viel mitbekommen und sich ganz auf ihre Noten konzentrieren können. Aber wer sagt eigentlich, dass das die ewige Norm des Musiktheaters sein muss? Insofern hatte Axel Brüggemann recht, als er auf *Crescendo* im März 2024 schrieb: „Die einzelnen Gruppen, die in Kassel aufeinanderprallen, stehen stellvertretend für ganz unterschiedliche Erwartungen innerhalb einer Gesellschaft an eine städtische Bühne“; und auch darin, dass er diese unterschiedlichen Erwartungen auf die Frage fokussierte: „Wie weit soll Regie gehen?“ Man darf ergänzen: Inwieweit ist es legitim, das Orchester als theatralen Player im Musiktheater auch szenisch in Anspruch zu nehmen – auch als „Teil des Bühnenbildes“, wie Francesco Angelico es formuliert hatte?

Dass ähnlich gelagerte Konflikte gerade in Deutschland immer mal wieder aufflammen, muss aber nicht unbedingt daran liegen, dass die Regisseure hier besonders übergriffig wären, wie es das US-amerikanische Schmähwort vom *German Regietheater* vielleicht nahelegen könnte. Avancierte Regiekonzepte erlebt man längst auch anderswo. Aber dort ist meistens auch die Organisation der Theaterlandschaft eine andere. Vor allem ist sie fast nirgendwo – abgesehen vielleicht von Österreich und der Schweiz – annähernd so reich wie hier. Grundlage dieser Vielfalt sind die vielen Mehrsparten-Stadt- und -Staatstheater, die letztlich ein Erbe der deutschen Kleinstaaterei mit ihren Duodezfürstentümern, in einer einmaligen Dichte über Deutschland verteilt sind. In anderen Ländern dagegen wird das Opernleben oft durch große Opernhäuser

in wenigen zentralen Metropolen dominiert. Und diese Metropolenhäuser haben eigene Orchester. Die *Metropolitan Opera* in New York hat „ihr“ Orchester, ähnlich *Covent Garden* in London, die *Opéra National de Paris* mit ihren zwei Häusern oder die Mailänder *Scala*. Selbst wenn etliche dieser Orchester auch Konzertprogramme bestreiten, verstehen sie sich, mit Stolz auf ihre traditionsreichen Häuser, eben doch als *Opernorchester*.

Das ist bei vielen Orchestern an den 80 deutschen Opernhäusern nicht so eindeutig. Von diesen nämlich sind etwa 50 Mehrspartenhäuser – wie auch das Staatstheater Kassel. Für diese Häuser ist typisch, dass ihre Orchester sowohl einen Konzertbetrieb unterhalten, meist sogar den zentralen Konzertbetrieb der Stadt, und daneben den Dienst in der Oper versehen. Und das bedeutet, dass sie ihre Identität in hohem Maße auch aus dem Konzertbetrieb beziehen und nicht aus dem „Operndienst“ – ein Begriff, in dem durchaus ein Gefälle mitklingt (auch wenn der Begriff *Dienst* natürlich genau genommen nur eine tarifliche Maßeinheit für die von einem Orchestermusiker zu erbringende Leistung benennt): Hier das Konzert im Licht der Bühne oder des Konzertsaals, wo Orchester und Dirigent glanzvoll hervortreten, dort der unauffällige „Dienst“ da unten im Dämmerlicht des Grabens. Dass sich da die Aufmerksamkeit der Orchestermusiker und Dirigenten eher aufs glanzvolle Konzert fokussiert und dass man von dort auch die Maßstäbe und Parameter kunstgerechten Agierens bezieht, ist verständlich.

Es ist ja auch kaum ein Zufall, dass viele Orchester an Mehrspartenhäusern peinlichst darauf bedacht sind, ihre institutionelle Selbstständigkeit als Konzertorchester zu betonen. „Wir sind nicht Teil des Opernhauses; wir als Beethoven Orchester sind ein selbstständiges Amt der Stadt Bonn!“ So wurde ich vor Jahren in privater Runde, neu zugezogen in der früheren Bundeshauptstadt, einmal beschieden. Das gilt ähnlich für das Gürzenich-Orchester in Köln, dessen früherer GMD James Conlon allen Ernstes mal

einen Vertrag bekam, der ihn zu *keinem* Dirigat am Opernhaus mehr verpflichtete (was zu einem gewaltigen Krach mit dem damaligen Intendanten Günter Krämer führte und zu einem krachenden juristischen Reinfall für die Stadt wurde); oder für die Bremer Philharmoniker, deren GMD Marko Letonja der Chef des Konzertwesens ist, während für die Oper Stefan Klingele als Musikdirektor zuständig ist. Dirk Kaftan, GMD des Beethoven Orchester in Bonn, macht noch einen anderen Aspekt deutlich, der sich aus dem bereits erwähnten Konzept des *Dienstes* als Maß für die tarifliche Leistung ergibt: „Der Vertrag eines Orchestermusikers ist doch sehr auf diesen reinen *Dienst* ausgerichtet. Und das führt dazu, dass wir trotz kleiner Verbesserungen immer noch viel zu wenig Möglichkeiten haben, die Leute jenseits des Mainstreams einzusetzen: individuell als Botschafter der Musik, als Musikvermittler oder um auch mal eine theatralische Grenze zu überschreiten.“

Trotzdem macht die Tätigkeit in der Oper bei vielen Orchestern einen Großteil ihrer Tätigkeit aus. Um in Bremen zu bleiben: Die dortigen Philharmoniker bringen es laut Homepage auf rund 150 Opernvorstellungen im Jahr. Selbst für das Beethoven Orchester Bonn, das eine außerordentlich reiche und übrigens auch sehr innovativ formatierte Konzerttätigkeit entfaltet, schätzt Dirk Kaftan, „dass 60 bis 70 Prozent unserer Arbeit in die Oper gehen“. Das Verhältnis in Kassel sah 2023/24 so aus: 90 Musiktheatervorstellungen und 50 Konzertvorstellungen. Das gilt ähnlich für fast alle anderen deutschen Orchester an den Mehrspartenhäusern und bedeutet im Umkehrschluss: Jenseits der Identität als Konzertorchester macht die Oper einen erheblichen Teil der Leistung aus, die die Orchester erbringen und *durch die sie ihre Finanzierung legitimieren*. Ohne die Institution Mehrspartentheater und den damit generierten Bedarf an qualifizierter Orchesterpower für die Opernsparte wäre es um die finanzielle Existenzgrundlage eines großen Teils der rund 120 öffentlich getragenen Orchester in Deutschland nicht gut bestellt. Auch nicht um die des Staatsorchesters in Kassel.

Nun soll hier aber auf keinen Fall der Eindruck erweckt werden, dass die Orchestermusiker an Mehrspartenhäusern die Oper auf die leichte Schulter nähmen. Auch Dirk Kaftan betont: „Dieses Phänomen: Ja, jetzt ist Repertoirebetrieb, das nehme ich dann nicht mehr so wichtig – das ist ein Klischee, ich glaube, diese Zeiten sind vorbei!“ In der Tat: Wer die deutsche Theaterlandschaft bereist, findet viel Grund zur Freude über die große musikalische Qualität, die selbst in manch kleiner Stadt aus dem Graben tönt. Das ist aber nur die eine Seite. Daneben wäre es wünschenswert, dass die Orchestermusiker sich über die instrumentale Kultur ihres Spiels hinaus für die Oper in all ihrer hybriden Vielschichtigkeit zuständig fühlten; wenn sie avancierte Regie nicht nur als Bedrohung, sondern als Chance sähen; und wenn sie anerkennen würden, dass die zeitgemäße Entwicklung der Oper durch innovative Formate auch ihr Anliegen sein müsste.

Der Dirigent Yoel Gamzou – er war übrigens von 2012 bis 2015 Erster Kapellmeister in Kassel – hat das in einem Interview mit der DEUTSCHEN BÜHNE (Heft 2/2023) einmal so ausgedrückt: „Es gibt in jedem Orchester Musiker, die theaterbegeistert sind und, wenn sie frei haben, privat in eine Probe oder Repertoirevorstellung gehen. Aber es ist eine traurige Wahrheit, dass das in nicht wenigen Fällen eine Minderheit ist. Und diese Wahrheit zeigt das Problem unseres Systems: Wir reden immer vom ‚Gesamtkunstwerk‘: eine wirklich tolle Idee, die aber in der Praxis häufig nicht stattfindet. (...) Dieses Zusammenspiel ist etwas Großartiges. Aber wir haben es als System nicht geschafft, das Orchester da ausreichend zu integrieren.“ Dafür gibt es viele Gründe, die nicht zuletzt auch in den oft ritualisierten Abläufen des Opernbetriebs liegen. Aber es gibt noch mehr und wichtigere Gründe, das Orchester in die szenische Arbeit einzubeziehen. Denn ohne die Klangkraft des Orchesters, ohne die faszinierende Interaktionskunst so eines künstlerischen Kollektivs wäre das „Kraftwerk der Gefühle“ (wie Alexander Kluge die Oper mal bezeichnet hat) vom Stromausfall bedroht.

Aus diesem Potenzial resultiert eine besondere Wertschätzung für das Orchester – aber auch eine besondere Verantwortung. Die Oper braucht Orchestermusiker, die die Oper als Gesamtkunstwerk begreifen, mit allen szenischen Implikationen, die sie genauso betreffen wie alle anderen in der Oper auch. Aber die Orchester brauchen auch die Oper – zur Sicherung ihrer materiellen Existenz. Und das heißt: Es liegt im Interesse *aller*, sich für das Überleben und die gesellschaftliche Relevanz der Gattung Oper zu engagieren. Dirk Kaftan formuliert das so: „Ich begreife sowohl die Arbeit im Theater als auch im Konzert als ständigen Wandel. So sehe ich einfach meinen Beruf. Und wir müssen uns genau überlegen: Was wollen wir denn mit Musiktheater heute? Diese Frage müssen wir uns stellen und immer wieder neu beantworten, um uns immer wieder neu zu erfinden, neue künstlerische Formen auszuprobieren, Grenzverschiebungen zu tolerieren.“ Laut Kaftan gilt das sogar für das Konzertwesen: „Ich glaube unbedingt, dass wir neue Wege auch im Konzert finden müssen und dort auch theatrale Momente integrieren sollten. Solche Mischformate machen wir jetzt hier in Bonn: Wir versuchen, in einigen Konzerten szenische Elemente einzubauen, Videokünstler zu integrieren, mit Texteschüben zu arbeiten. So wollen wir die Grenzen zwischen Konzert und Oper immer wieder neu ausloten und mitunter auch aufheben.“

Mit den neuen Aufgaben steigt aber auch die Wertschätzung des Orchesters. Wenn der Bühnenbildner Sebastian Hannak das Orchester in Kassel auf die Bühne setzt, dann tut er das aus Wertschätzung für das innovative ästhetische Potenzial dieses Kollektivs (lesen Sie dazu seinen Beitrag auf Seite 48 ff.). Er tut es, weil er genau um die musikalische und theatrale Faszinationskraft dieses klangvollen Interaktionskollektivs weiß. Hannak missbraucht das Orchester nicht. Er hat Respekt vor seiner Faszinationskraft und will diese theatral einsetzen – um damit das Publikum zu faszinieren! Das ist sein gutes Recht, ja: Es ist sein Job, solche ästhetischen Potenziale zu heben. Und ein Orchester, das ein qualifiziertes

Selbstverständnis als Opernorchester hat, sollte ihn dabei unterstützen.

Szenisches Engagement des Orchesters muss im Übrigen nicht immer bedeuten, auf der Bühne zu agieren; es kann auch bedeuten, eine szenische Deutung durch die Art des Musizierens zu unterstützen und die Freiheiten, die die Partituren dafür ja lassen, zu nutzen. Womit wir wieder bei Yoel Gamzous „Gesamtkunstwerk“ sind. Denn ganz offenbar kann all das, was hier als zeitgemäße Orchesterarbeit am Opernhaus beschrieben wird, nur gelingen, wenn die Arbeit des ganzen Hauses darauf gerichtet ist und alle dabei mitmachen. Kaftan formuliert das so: „Es wäre wünschenswert, wenn Intendanten bei der Suche nach Regisseuren von Anfang an in Teams denken: Welcher Dirigent könnte das mit diesem Regisseur machen? Wie kann ich ihn früh in die Konzeptionsgespräche und in die szenische Arbeit einbeziehen? Denn dann kann man sich schon weit im Vorfeld austauschen und unterschiedliche Sichtweisen diskutieren. Im Idealfall entsteht dann etwas Gemeinsames. Das muss in Zukunft der Weg zum guten Musiktheater sein, denn das verhindert dieses Auseinanderdriften in feindliche Fronten: Musik gegen Theater, Inszenierung gegen Orchester.“

Wem es also um eine belastbare Zukunftsperspektive für das „Gesamtkunstwerk Oper“ geht, der muss den Mut haben, vieles an den oft wenig kunstfreundlichen Usancen des Opernbetriebs und auch an der Ausbildung der Orchestermusiker zu ändern. Aber sicher nicht dahingehend, dass man avancierte szenische Arbeit zur Bedrohung für die Orchester hochrockt. Ganz im Gegenteil: Sie gehört zu ihren genuinen Aufgaben. Und es liegt in ihrem eigenen Interesse, diese Aufgabe wahrzunehmen, denn wenn die Oper sich nicht mit ihrem Publikum weiterentwickelt, wird sie dieses verlieren. Und wenn dadurch die Opernhäuser in eine Publikumskrise rutschen, bedroht diese auch die Orchester. Und es gibt doch längst Anzeichen, dass die Orchester offen für diese Aufgabe sind.

Kaftan: „Da ist einiges im Wandel im Selbstbild der Orchester und überhaupt auch im Selbstbild einer Musikerin, eines Musikers. Ich sehe, dass viele Musiker in der Oper auf ihren Pulten auch das Textbuch liegen haben, sogar die Partitur; dass sie sich auch inhaltlich auf die Oper vorbereiten. Und ich sehe es auch als meine Aufgabe als Operndirigent, das in die Probenarbeit einfließen zu lassen: Warum spielen wir dieses Tempo? Worum geht es in dieser Szene? Was macht der Regisseur daraus?“

Diesen Wandel gibt es offenbar auch in Kassel: Es ist eines der sonderbaren Rätsel des Kassler Konflikts, dass der Intendant Florian Lutz ausdrücklich betont, dass sich viele Musiker im Orchester durchaus für den szenischen Aspekt ihrer Tätigkeit interessieren: dass sie in den Proben vorbeischaun, szenische Aktionen unterstützen, Freude haben an neuen Lösungen. Und in der Tat: So völlig wesensfremd kann es den Kasseler Orchestermusikern doch gar nicht sein, sich auf unkonventionelle Weise zu exponieren. So wie ihre Kollegen in Bonn engagieren sich ja auch sie in neuen Projekten der Zuschauerkommunikation, in der Arbeit mit jungen Leuten, in Vermittlungsaktivitäten und ungewöhnlichen Formaten (siehe Seite 31 ff.). Und da soll ihnen das Musizieren auf der Raumbühne, das sicher neue Herausforderungen an die Wahrnehmung, Koordination und Klangbalance ihres Spiels stellt, so ein Gräuel sein? Der seltsame Cassandra-Ton der öffentlichen Einsprüche gegen den Kurs von Florian Lutz ist vor diesem Hintergrund um so verwunderlicher.

Florian Lutz betont sogar, dass auch Francesco Angelico, solange er als GMD in den Musiktheaterbetrieb eingebunden war, immer ein engagierter und präsender Partner der szenischen Arbeit war, auch auf der Raumbühne. Und dass Ainārs Rubiķis bereits jetzt entsprechend in diese eingebunden ist. Sodass das Kooperationsideal, das Dirk Kaftan oben formuliert, so fern der Kasseler Realität gar nicht mehr angesiedelt wäre. Aber da fragt man sich dann wirklich: Ja – worüber streiten die sich denn eigentlich? ■



Die Raumbühne *ANTIPOLIS* ermöglicht es einem Teil der Zuschauer:innen, im Bühnengeschehen Platz zu nehmen

„DIE OPER ALS EVENT!“

Mit der Aufhebung der „vierten Wand“ und der Partizipation des Publikums am szenischen Geschehen will das Team um Florian Lutz dem Theater neue Besucherschichten erschließen. Aber was halten die Zuschauer:innen davon? Wir haben bei Vertreter:innen von Publikumsgruppen nachgefragt

REDAKTION: KORNELIUS PAEDE/DETLEF BRANDENBURG

Haben Sie den Eindruck, dass das Staatstheater Kassel mit seinen Raumbühnen neue Publikumsgruppen erreicht?



„BEMERKENSWERT, DASS BEI BUCHUNGEN INZWISCHEN GEZIELT NACH DER RAUMBÜHNE GEFRAGT WIRD.“



„ES IST NICHT SO STEIF WIE BEI KLASSISCHEN THEATERAUFFÜHRUNGEN.“

Die Raumbühne im Staatstheater Kassel ist echt cool! Ich finde es super, dass die Darsteller:innen nicht einfach weit weg auf einer ‚normalen‘ Bühne stehen, sondern direkt um uns herum spielen, singen, tanzen und performen. Das macht die ganze Sache viel spannender und irgendwie realer. Man fühlt sich richtig ins Geschehen einbezogen, wenn die Darsteller:innen einem so nahe kommen und man sogar mit ihnen interagieren kann. Außerdem ist die Atmosphäre viel lockerer. Es ist nicht so steif wie bei klassischen Theateraufführungen, wo man immer aufpassen muss, dass man sich richtig verhält. Hier kann man sich einfach entspannen und die Show genießen. Ich habe das Gefühl, dass mehr junge Menschen, auch die, die normalerweise nicht ins Theater gehen, hierherkommen, weil es einfach anders ist. Es ist wie ein neues Erlebnis, das man mit Freund:innen teilen kann. Ich glaube, dass die Raumbühne dazu beiträgt, dass mehr Leute Lust auf Theater haben. Es ist spannend, es gibt immer etwas Neues zu entdecken, und es macht einfach Spaß! Ich hoffe, dass das Staatstheater Kassel noch viele weitere Projekte in diesem Raumbühnenformat ermöglicht.“

Halise Celik ist 17 Jahre alt und besucht die Arnold-Bode-Schule in Kassel. Als PLUS-Spieler:in hat sie in Produktionen vom *Jungen Staatstheater** auf der Bühne gestanden, zuletzt in „Überlebt – How to trust your instincts“, in „Mapping Småland“ und in „Prometheus Inc. – die Geschichte der Familie Frankenstein“. Als Multiplikator:in bringt sie verschiedenste Gruppen und Konstellationen junger Menschen ins Haus und ermöglicht ihnen einen Erstkontakt mit Theater.

Die Einführung der Raumbühne hat maßgeblich dazu beigetragen, dass immer mehr Jugendliche Opern und andere kulturelle Veranstaltungen besuchen. Besonders deutlich wird dies an der hohen Zahl an jungen Besuchern bei Aufführungen wie ‚Carmen‘ und dem Musical ‚School of Rock‘. Seitdem Schulklassen die Raumbühne erleben durften, ist der Besuch von Opern und Musicals für Jugendliche deutlich spannender geworden. Inzwischen wird bei Buchungen gezielt nach der Raumbühne gefragt, und viele Jugendliche wählen diese bevorzugt als Sitzplatz.

Die Verkaufszahlen für Opern, Tanzaufführungen und insbesondere für das *JUST** bestätigen den wachsenden Erfolg dieser Veranstaltungen. Besonders nach dem Erfolg von ‚Prometheus‘ hat die Raumbühne das Theatererlebnis auf eine faszinierende, beinahe videospiegelartige Weise neu dargestellt. Diese Entwicklung zeigt eindrucksvoll, wie spannend und modern Theater sein kann, und zieht vor allem eine jüngere Zielgruppe an. In der Spielzeit 2023/24 konnten wir allein für die Aufführung von ‚Carmen‘ insgesamt 1374 Schüler:innen mit ihrer Schule begrüßen. Besonders bemerkenswert war eine Vorstellung am 21. April 2024 um 16 Uhr, bei der an einem Sonntag 400 Schüler:innen teilnahmen. Zusätzlich kamen in dieser Spielzeit 1299 Schüler:innen eigenständig zu Abendvorstellungen. Diese Zahlen zeigen, wie gut die Veranstaltungen bei der jungen Zielgruppe ankommen und wie stark das Interesse an kulturellen Erlebnissen gewachsen ist.“

Sana Hamdi ist in der Gruppenbuchung des Staatstheaters Kassel tätig und dort als Koordinatorin und Ansprechpartnerin für das Kooperations-schulsystem des *JUST** zuständig.



„AUCH MEINE THEATERKRITISCHEN KINDER HABEN IHRE ERSTE OPERNERFAHRUNG IN DER RAUMBÜHNE GEMACHT.“

Aber ja doch! Wir können in Kassel praktisch zusehen, wie sich das Publikum verjüngt, insbesondere im Musiktheater. Das war nicht nur dringend geboten, sondern auch der ausdrückliche Auftrag der Politik an die Intendanz Lutz. Alle Sparten arbeiten konsequent daran und mit beachtlichem Erfolg. Jetzt kann es einem passieren, dass das halbe Opernhaus mit Jugendlichen gefüllt ist. Auch meine theaterkritischen Kinder (damals 14 und 15 Jahre) haben ihre erste Opernerfahrung in der Raumbühne gemacht: Alban Bergs ‚Wozzeck‘, musikalisch keine leichte Kost. Sie saßen in einem Gerüstbau auf der Opernbühne, und um sie herum passierte so viel, dass sie am Ende bilanzieren mussten: ‚Ein wirklich cooler Abend!‘ Es ist dann auch nicht ihre letzte Musiktheateraufführung in Kassel geblieben. Aber auch die ältere Generation lässt sich immer mehr von der Raumbühne begeistern. Kürzlich kam ein betagteres Ehepaar nach einer konventionellen Aufführung von Janáčeks ‚Kát'a Kabanová‘ auf mich zu und beschwerte sich, dass die Inszenierung ‚nur im Guckkasten‘ nicht so spannend sei und sie das Erlebnis in der spektakulären Raumbühne vermissen. So ist unser Theater in Kassel unverzichtbar – und zwar auch in der Zukunft.“

Bernhard Striegel ist Rechtsanwalt in Kassel und seit 2017 Vorsitzender der Fördergesellschaft Staatstheater Kassel e. V. Er besucht fast alle Produktionen am Haus – die richtig guten gerne auch mehrfach.

„DIE RAUMBÜHNE KANN DAZU BEITRAGEN, NEUE PUBLIKUMSGRUPPEN ZU GEWINNEN.“



Aus meiner Sicht als Vorstand des *Cantamus Kinder- und Jugendchors* hat das Staatstheater Kassel mit der Einführung der Raumbühnen während der Coronazeit ein innovatives Format geschaffen, das neue Wege in der Theaterlandschaft beschreitet. Die Idee, den Raum aktiv in die Inszenierung einzubinden und die Zuschauer:innen in das Geschehen einzubeziehen, bietet nicht nur kreative Impulse, sondern auch die Chance, ein breiteres Publikum anzusprechen. Besonders beeindruckt mich, dass die Raumbühne durch ihre immersive Gestaltung ein jüngeres Publikum anspricht. Kinder und Jugendliche, die oft einen direkteren Zugang zu interaktiven und unkonventionellen Formaten haben, können sich von dieser Art der Theatererfahrung begeistern lassen. Die Möglichkeit, Theater hautnah zu erleben und in die Handlung einzutauchen, schafft eine Verbindung, die gerade für junge Menschen ein bleibendes Erlebnis sein kann. (...) Auch für unsere Chorkinder sehe ich hier zusätzliche Chancen: Die Raumbühne kann ein inspirierender Ort sein, an dem sie nicht nur als Zuschauer:innen, sondern auch als Mitwirkende neue Erfahrungen sammeln können. Die unmittelbare Nähe zum Publikum und die interaktive Gestaltung können ihnen helfen, ihre Bühnenpräsenz zu stärken und ein tieferes Verständnis für die Verbindung zwischen Musik, Schauspiel und Raum zu entwickeln.

Gleichzeitig (...) bringt die Raumbühne für einige Zuschauergruppen Schwierigkeiten mit sich. Besonders für ältere Besucher:innen kann das ungewohnte Setting überfordernd wirken. Der Verzicht auf die klassische Sitzordnung und die dynamische Gestaltung der Inszenierung erfordern ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Flexibilität. Dies könnte dazu führen, dass sich einige Besucher:innen weniger angesprochen fühlen oder sogar ausgeschlossen werden. Ein weiterer Punkt, der mir besonders am Herzen liegt, ist die akustische Dimension. Gerade bei Operaufführungen, die einen starken musikalischen Fokus haben, kann die Platzierung des Orchesters in der Raumbühne dazu führen, dass der Klang an Präsenz und Qualität verliert. Als Vorstand eines Chors, der die Kraft und Wirkung der Musik besonders schätzt, sehe ich hier erhebliches Verbesserungspotenzial. Die Musik sollte nicht hinter der visuellen Inszenierung zurückstehen, sondern integraler Bestandteil des Erlebnisses sein.

Zusammenfassend möchte ich betonen, dass die Raumbühne eine großartige Möglichkeit darstellt, neue Publikumsgruppen zu gewinnen und bestehende Zuschauer:innen auf ungewohnte Weise zu begeistern. Besonders in einer Zeit, in der kulturelle Angebote oft als elitär wahrgenommen werden, kann die Raumbühne dazu beitragen, Barrieren abzubauen und Kultur einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Dabei ist es mir wichtig, dass die Inhalte nicht nur unterhalten, sondern auch inspirieren und zum Nachdenken anregen – ohne dabei belehrend zu wirken.“

Anne Pfannschmidt ist im Vorstand des *Cantamus Kinder- und Jugendchors*. Dessen rund 80 Mitglieder singen und spielen gemeinsam mit professionellen Sänger:innen auf den Bühnen des Staatstheaters. Anna Pfannschmidt ist außerdem Gründerin der Coaching-Kooperative *High-5-Coaching* und leitet die „Bestes Pferd im Stall“-Trainingsakademie für Führungskräfte trainings.



„TEILE DES PUBLIKUMS WURDEN IN DAS GESCHEHEN EINBEZOGEN, WAS DIE INTENSIVITÄT DES ERLEBENS STEIGERTE.“

Wie schon in Halle wurde im Kasseler Opernhaus eine Raumbühne installiert, die *PANDAEMONIUM*, später *ANTIPOLIS* genannt wurde. Teile des Publikums, auf der Bühne platziert, wurden von Mitwirkenden in das Geschehen einbezogen, was die Intensität des Erlebens steigerte. Thorleifur Örn Arnarssons spartenübergreifende Inszenierung (Orchester, Gesang, Schauspiel) von ‚Temple of Alternative Histories‘ (leider nicht ausverkauft) war ein besonderes Theaterereignis. Erwähnenswert aus der vorletzten Spielzeit ist die ‚Zauberflöte‘, welche von Florian Lutz als Regiediskurs angelegt war. Dieses beliebte Singspiel wurde auf seine fragwürdigen Seiten hin untersucht, zudem durfte das Publikum darüber abstimmen, ob die Inszenierung partiell als historisierende, postdramatisch-performative oder regietheatrale Fassung weitergespielt wird. Ein erneut von Florian Lutz inszeniertes regelrechtes Kultstück ist ‚Carmen‘. Diese Inszenierung, die Carmen als Revolutionärin darstellt, die die Massen – Chor und Publikum als Statisterie – in ihren Bann zieht, begeisterte nicht zuletzt das jüngere Publikum. Zwischendialoge, von Kindern über schädliche Seiten des Kapitalismus vorgelesen, fand ein Teil des Publikums witzig-nachdenkenswert, ein anderer belehrend. Von dem zunehmend jüngeren Publikum wurden gerade diese letzten Inszenierungen besonders enthusiastisch aufgenommen. Umso trauriger ist der Eindruck im Orchester und bei dem beim Publikum beliebten GMD, sich den Inszenierungen unterordnen zu müssen zulasten ihrer Arbeitsbedingungen, die ihre künstlerische Qualität tangieren. Der Streit eskalierte, als der neue GMD, der lettische Dirigent Ainārs Rubiķis, gegen das Votum des Orchesters ernannt wurde. Bei einer Pattsituation gab der Hessische Kulturminister Timon Gremmels mit seiner Stimme den Ausschlag – eine denkbar unglückliche Entscheidung.“

Michael Schmidt ist Vorsitzender des Richard Wagner Verbands Kassel. Der RWV Kassel kooperiert mit anderen Organisationen wie z. B. Goethe-Gesellschaft, Malwida von Meysenbug-Gesellschaft, Internationale Louis Spohr Gesellschaft. Ein besonderes Anliegen ist die kontinuierliche und erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Staatstheater Kassel.



„WER EINMAL SELBST AUF EINER BÜHNE GESTANDEN HAT, ENTWICKELT EINE GANZ NEUE BEZIEHUNG ZU DEM ORT.“

Die neue Raumbühne des Staatstheaters Kassel hat das Potenzial, mehr als nur ein Raum für Aufführungen zu sein. Sie kann ein Ort der Begegnung werden, an dem Barrieren fallen und Theater zu einem Erlebnis wird, das Menschen berührt und verbindet. Ich bin überzeugt: Wer einmal selbst auf einer Bühne gestanden hat, entwickelt eine ganz neue Beziehung zu diesem Ort. Theater wird nahbar, spürbar, ein Teil des eigenen Lebens.

Genau das braucht es, um neue Publikumsgruppen zu erschließen. Mit Formaten, die die Raumbühne neu denken, lassen sich Berührungsängste abbauen und Räume für kulturelle Teilhabe öffnen. Vor Kurzem durfte ich ein Partyformat erleben, bei dem sich die Bühne in einen pulsierenden Technoklub verwandelte. Solche Momente schaffen nicht nur eine magische Atmosphäre, sie zeigen auch, wie vielfältig Theater sein kann – ein Ort, der Emotionen nicht nur zeigt, sondern gemeinsam mit seinem Publikum erlebt.

Ich kann das Staatstheater nur ermutigen, diesen Weg weiterzugehen und die Türen noch weiter zu öffnen. Die Raumbühne lädt ein, Menschen nicht nur Zuschauer, sondern Teil des Geschehens sein zu lassen. Wenn Theater sich traut, neue Wege zu gehen, schenkt es uns allen etwas: die Möglichkeit, uns selbst in einem neuen Licht zu sehen. Das ist nicht nur spannend, das ist der Zauber, der Theater lebendig macht.“

David Zabel ist Vorsitzender des Kulturbeirates der Stadt Kassel und Mitglied im Beirat der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland, wo er sich auf Kultur und Sport fokussiert. Mit multidimensionalen kulturellen Bildungsformaten, die er für alle Altersgruppen konzipiert und kuratiert, fördert er gesellschaftlichen Zusammenhalt und interkulturelles Verständnis. Zusätzlich entwickelt und moderiert er Formate zur Demokratieförderung und Debattenkultur in verengten Diskursräumen.



„ES IST ZUNÄCHST ETWAS BESONDERES, WAS ABER SEINEN REIZ VERLIERT.“

Grundsätzlich sollte das Theater neue Formen der Darstellung finden und sich weiterentwickeln, um nicht als antiquiert zu gelten und auch neues, vor allem junges Publikum ins Theater zu holen. Was ist das Besondere an einer Raumbühne, was kann sie, was andere Bühnen nicht können?

Gerade für junge Menschen bietet das ‚interaktive Mittendrinsein‘, welches die Raumbühne ohne Frage ermöglicht, eine tolle Möglichkeit, den Zugang zum Theater zu erleichtern. Die Distanz zwischen den Darstellern und dem Publikum ist kleiner, Schauspielerinnen und Schauspieler werden nahbar und Teil der eigenen Lebenswelt. Allerdings hält dies nicht lange an, denn die positive Wirkung der Raumbühne lässt nach. Es ist zunächst etwas Besonderes, was aber den Reiz verliert, wenn es zu oft benutzt wird.

Interessant ist weiterhin, dass die parallelen Darstellungen und Videoprojektionen auf verschiedenen Ebenen innerhalb der Raumbühne gerade das junge Publikum, dessen Leben im Alltag eigentlich von einer permanenten Reizüberflutung gekennzeichnet ist, oft überfordert und extreme Verwirrung erzeugt. Ein weiteres Problem ist, dass nicht alle Plätze eine gleich gute und bequeme Sicht auf die Geschehnisse ermöglichen, es wird dadurch anstrengend. Die Bereitschaft der jungen Menschen, sich bei freier Sitzplatzwahl für die Raumbühne und nicht den normalen Zuschauerraum zu entscheiden, ist erfahrungsgemäß eher gering, was den zu Beginn genannten positiven Aspekt leider wieder relativiert. Offensichtlich spielt hier eine Angst mit hinein, in irgendeiner Form aufzufallen, mit einbezogen zu werden oder Ähnliches.

In Bezug auf das Musiktheater wird das musikalische Klangerlebnis, das hier zentral ist, mitunter geschmälert, da die Akustik nicht auf allen Plätzen gut ist. Mein Fazit lautet daher: Die Raumbühne ist wahrscheinlich nicht die ‚eierlegende Wollmilchsau‘, um dauerhaft neues Publikum zu generieren.“

Ulrike Salwiczek ist Lehrerin für die Fächer Musik, Darstellendes Spiel und Sport an einem Kasseler Gymnasium. Seit 2017 bildet sie Lehrkräfte für das Fach Darstellendes Spiel aus. Sie ist Beauftragte für die Kooperation mit dem Staatstheater Kassel und organisiert in diesem Rahmen die Theaterbesuche für die gesamte Schule. Als nebenberufliche Sängerin wirkt sie im Extrachor des Kasseler Staatstheaters mit.



„DAS WAR ETWAS UNERWARTETES.“

Als Oberstufengymnasium, an dem jährlich 240 Lernende neu beginnen, und als Kooperationsschule des Staatstheaters hat die Herderschule in den letzten zwei Jahren eine besondere Beziehung zum Theater entwickelt. Unsere Schüler und Schülerinnen kommen von verschiedenen Schulen der Region. Die Schule bietet ab Klasse 11 Darstellendes Spiel als Unterrichtsfach und eine Theater-AG an. Neben der Theaterpraxis befassen sich die Lernenden hier auch mit Theatertheorie. Wir gehen mit allen Kursen einmal im Jahr ins Theater und mit den Kursen für Darstellendes Spiel mehrfach. Nicht alle Teilnehmenden sind sofort begeistert, wenn es ins Theater geht, aber für viele entwickelt sich nach dem ersten Besuch eine Verbundenheit zum Theater.

Die Stücke in der Raumbühne haben viele fasziniert. Diese Faszination bezog sich weniger auf die technische Komponente, dass die Stücke multiperspektivisch auf Leinwänden präsentiert wurden, als auf das Gefühl, ein Teil des Gesehenen zu sein, sich mit den Akteuren auf der Bühne zu bewegen und sich nie sicher zu sein, dass der Ort, auf dem eine Person sitzt, sicher ist. Unerwartet tanzt sich von der Seite eine maskierte Figur heran und begutachtet die Zuschauenden oder gibt ihnen eine Aufgabe, die sie direkt auf der Bühne erfüllen müssen. Das war etwas Unerwartetes, das über viele Formen der zeitgenössischen Unterhaltungsmedien hinausgeht. Ich kann durchaus feststellen, dass die *ANTIPOLIS* den Lernenden einen neuen Blick auf die Welt des Theaters eröffnet hat.“

Anne Siewierski, Gymnasiallehrerin für Kunst, Deutsch und Darstellendes Spiel an der Herderschule Kassel und Ausbildungsbeauftragte für das Fach Kunst am Studienseminar Kassel.



„MEHR PARTIZIPATION GEHT NICHT.“

In den 17 Jahren der Intendanz von Thomas Bockelmann erlebten wir wunderbare Opernaufführungen, die in der Premiere bis auf den letzten Platz besetzt waren. ‚Man‘ hatte ein Premieren-Abo! Der große Einbruch bei den Abonnements kam in der Coronakrise. Der neue Intendant Florian Lutz eröffnete seine erste Spielzeit 2021/22 mit Alban Bergs Oper ‚Wozzeck‘ in der ersten Raumbühne im Opernhaus. Wir erlebten in der Raumbühne ganz nah die Szene, in der Wozzeck seine Marie erstach. So hatten wir Oper noch nie erlebt. Insgesamt stand das Publikum, auch unseres *KULTURpunkt e. V.*, der Raumbühne neugierig bis abwartend gegenüber und trauerte oft noch der lang gewohnten Guckkastenbühne nach.

Die Änderung im Besucherverhalten kam in der Spielzeit 2023/24 mit der Raumbühne *ANTIPOLIS* und der Aufführung von ‚Carmen‘ von Georges Bizet. Nun sahen wir neue Besuchergruppen, die bei dieser besonderen Aufführungspraxis dabei sein wollten. Die Oper als Event! Wir selbst erlebten ‚Carmen‘ auf der Raumbühne als Arbeiter der Zigarettenfabrik; die Titelheldin Carmen agierte zwischen uns. Mehr Partizipation ging nicht! Mit den neuen Konzeptionen (Raumbühne, spartenübergreifende Inszenierungen, partizipative und interaktive Schwerpunkte) konnten zwar neue Zielgruppen angesprochen und gewonnen werden, gleichzeitig aber sorgten die atmosphärischen Störungen am Staatstheater, die leider öffentlich ausgetragen wurden, für Verunsicherung auch bei Mitgliedern des *KULTURpunkt e. V.*!“

Jürgen Fechner, 1. Vorsitzender *KULTURpunkt e. V. Kassel*, 1949 als *VolksBühne Kassel* gegründet. Es ist Ziel von *KULTURpunkt e. V.*, Interesse für alle Angebote der Theater zu wecken und zu ermäßigten Preisen die Kasseler Theater und andere Veranstaltungen (Theater- und Kulturreisen, Lesungen, Sonderveranstaltungen etc.) zu besuchen. Der von den Mitgliedern gewählte Vorstand des Vereins ist für seine über 700 Mitglieder ehrenamtlich tätig.



„DIES IST SICHER MEHR EIN MARATHON ALS EIN SPRINT – ABER ES LOHNT SICH.“

Es ist sicher ungewöhnlich, dass ein Forschungsinstitut und Dokumentationszentrum zur Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland mit einem Staatstheater kooperiert – und doch ist das in Kassel gelungen. So konnten wir gemeinsam eine sehr gut besuchte Lese- und Vortragsreihe parallel zur Aufführung des kompletten ‚Rings‘ von Richard Wagner initiieren, mit einem Schwerpunkt auf die Geschlechterrollen in der Familie Wagner einerseits und andererseits auf die Frage nach dem Antisemitismus. Dabei zeigte sich, dass die Besucher:innen aus beiden ‚Welten‘ kamen, die Kooperation also genau das erreichte, was geplant gewesen war. Menschen, die sich lediglich für das neue Buch über Isolde Wagner interessierten und noch nie in einer Wagneroper gesessen hatten, nahmen neben eingefleischten Wagnerfans Platz, die sich über die (uneheliche) Tochter von Richard Wagner und der damals noch mit Hans von Bülow verheirateten Cosima noch nie Gedanken gemacht hatten. Möglich geworden war dies, weil das Staatstheater in Kassel sehr offen für Kooperationen ist und sich immer wieder aktiv darum bemüht, sich in die Stadtgesellschaft zu öffnen. Die Frage, ob es dem Staatstheater Kassel durch seine Arbeit gelingt, neue Publikumsgruppen zu erreichen, würde ich daher bejahen.

Seit dieser sehr positiven Erfahrung sind wir als *Archiv der deutschen Frauenbewegung* immer wieder gerne bereit, mit dem Staatstheater zu kooperieren und gemeinsam daran zu arbeiten, dass auch Personen, die nicht selbstverständlich ins Theater, in die Oper oder ins Konzert gehen, diesen kreativen Ort für sich entdecken können. Dies ist sicher mehr ein Marathon als ein Sprint, aber dieser lohnt sich – für beide Seiten.“

Dr. Kerstin Wolff ist zuständig für Forschung am *AddF – Archiv der deutschen Frauenbewegung*, Forschungsinstitut und Dokumentationszentrum.

TECHNO IN ANTIPOLIS

Barbara Frazier, Leiterin des *Jungen Staatstheaters+*, glaubt fest an die Vision vom Staatstheater als Ort für alle

VON BARBARA FRAZIER

Dass ihr so was auch macht, wusste ich gar nicht“, brüllt mir jemand auf der Tanzfläche ins Ohr. Mit „so was“ meint er diese Veranstaltung im Juli 2024: eine Technoparty als Höhepunkt des Musiktheaterfestivals „Davon geht die Welt _____ unter“ in der Raumbühne *ANTIPOLIS* am Staatstheater Kassel. Die Tanzfläche wabert, wir stoßen an mit Cocktails, die auf der Seitenbühne gemixt und zum Verkauf angeboten werden. Videos, abstrakte Bilder, Farbflächen zucken über die mehr als 30 Leinwände und Monitore im Gerüst und um die Bühnenfläche. Die Basswellen des Kasseler DJ-Kollektivs *Kess Kollektiv* vibrieren tief im Körper; *cylix*, die Librettistin und Videokünstlerin der großen Musiktheater-Uraufführung „Defekt“, liefert als Visual-Jockey passend zum Sound spätmoderne Bilderfluten. Der Gast, der mich angesprochen hat, ist in der Kasseler Kunst- und Kulturszene bekannt, theateraffin – und dennoch heute zum ersten Mal in der Raumbühne des Opernhauses zu Gast. Losgelöst tanzt er sich durch die Menschenmenge: Menschen, die sonst nicht zu „unserem Publikum“ gehören.

An dieser Stelle bedarf es vielleicht einer genaueren Prüfung, wer „unser Publikum“ denn nun eigentlich ist. Schnell

entpuppt sich die Idee einer repräsentativen Spiegelung der Stadtgesellschaft in den Foyers und Theatersälen als Wunschdenken. Ein Blick in die Publikumsreihen bei Abendvorstellungen offenbart eine vorwiegend weiße, alte Mittel- bis Oberschichts-Besucherschaft. Unser Stammpublikum ist ein dezidiertes Theaterpublikum, wie es in beinahe jedem städtischen Theater- oder Kulturtempel zu finden ist. Ganz anders in den Vormittagsvorstellungen für junges Publikum. Durch Kooperationen mit Bildungsinstitutionen ist Diversität im Zuschauerraum hier genauso gegeben wie in den Klassenzimmern, aus denen unser Publikum zu uns strömt; vermisst wird sie dann umso mehr auf den Bühnen. Das ist das viel beschworene Publikum von morgen – aber war es nicht auch gestern schon da? Wann ist dieses „Morgen“, und wie erreichen wir auch im Abend- und Erwachsenenprogramm das, was alle Kunst- und Kulturinstitutionen sich gern großspurig auf die Fahne schreiben; nämlich „ein Ort für alle zu sein“?

Ich stehe am Einlass zur Technoparty. Als die ersten Beats erklingen, stehen im Foyer schon Gäste in der Schlange. Menschen, die gekleidet sind, als würden sie einen Club besuchen, hinter Menschen, die zuvor das Diskursprogramm und die

vier Uraufführungen des Musiktheaterfestivals besucht haben, die gemeinsam mit Musik- und Theaterhochschulen aus München, Frankfurt am Main, Hamburg und Berlin entstanden. Dahinter Menschen, die einfach so vorbeikamen und neugierig waren.

Blick zurück auf die Dernière von „Don Giovanni“. Hier hatte ich einen Sitzplatz in der Raumbühne, der es mir erlaubte, mitten in der Oper die Bühnenmitte zu betreten, mit Elektromusik auf schweren Kopfhörern 800 zuschauende Menschen auszublenden und zwischen den Opernsänger:innen und klassischen Soundfetzen in einen einmaligen, fast schon ekstatischen Taumel zu verfallen. Später sitzen neben mir zwei Teenies, die die Vorstellung zum vierten Mal sehen. Sie haben sich ihre Sitzplätze strategisch gewählt – im Hinblick auf den einnehmenden Darsteller des Leporello, Serhii Moskalchuk, der über den Abend mehrfach durch die ganze Raumbühne sprintet. Serhii nimmt direkt zwischen ihnen Platz, die beiden triumphieren.

Ein halbes Jahr vorher: Theaterball 2023. Die Tanzfläche bebte, die Kasseler *Crème de la Crème* rockt zur Musik auf allen Etagen, dazwischen Kolleg:innen aus dem Chor, den Ensembles, der Technik,



Fotos: Huzi Yao (o. l. und Porträt), Reinhold Jegow



Technoparty im Rahmen des Musiktheaterfestivals „Davon geht die Welt unter“ (I), Theaterball der Fördergesellschaft Staatstheater Kassel e. V.



dem Orchester; schwitzende Körper, die zur Erholung in die Ränge des Raumbühnengerüsts klettern.

Festival INBETWEEN. Das Opernhaus-Foyer wird zwischen Vorstellung und Ausstellung zur Installation, zum begehbaren Museum, zum Anlaufpunkt für *documenta*-Liebhaber:innen.

Ein Raum voller Menschen, kaum ein bekanntes Gesicht, alle vereint im Diskurs auf der Suche nach Gemeinsamkeiten am Abschlussabend des Festivals *fast'n'd. ramadan* der Schauspielsparte.

Hunderte junge und jung gebliebene Gäste unterwegs auf den Hinter- und Seitenbühnen des Opernhauses, im Versuch, dem toxischen Konzern *Prometheus Inc.*, in einer „Frankenstein“-Adaption, das Handwerk zu legen.

An einem Sonntagabend, keine Schulvorstellung. Johlende Fans beim Schlussapplaus vom Wunschkonzert im Foyer des Schauspielhauses. „Es ist einfach gute Stimmung“ und: „Wir tanzen zwischen den Profis, alle zusammen“ – das hat sich rumgesprochen.

Standing Ovation bei der *Open Mic Night* von *Crunchy Kebab*, einer Kasseler Döner-

Instanz, die sich gemeinsam mit dem Staatstheater in einem offenen Format gegen Ausgrenzung und Hass positioniert.

Theaterfest mit offenen Proben. Sie gemeinsam mit Trainings- und Probenleiterin und Profis des *TANZ_KASSEL*-Ensembles über den Bühnenboden bewegen, eine kichernde Achtjährige neben einem schnaufenden Senior. Danach weiterziehen zum Schminken, zur Kostümversteigerung, zur offenen Probe. Hier kommen sie alle – in Scharen, und Theaterschaffende wie Publikum werden zu einer Symbiose, die sich von Station zu Station treiben lässt und Theater als großen Abenteuer-spielplatz erkundet.

Als „Ort für alle“-Utopie hat das Theater sicher noch einen weiten Weg vor sich. Aber in diesen Momenten wird deutlich, dass es in die richtige Richtung geht. Das kann ein Moment von kollektivem euphorischen Schlussapplaus nach Schiller sein oder das gemeinsame Trinken in der Bar zu „Tausend deutsche Diskotheken“ mit dem Schauspielensemble. Ein Austausch zu zeitgenössischem Tanz im Anthropozän, eine erhitzte Podiumsdiskussion zu unbeliebten Inszenierungsweisen oder die Kinderlesung mit Eiscreme und Limo. Und ja – das kann auch eine Technoparty nach der Opernvorstellung

sein. Und wenn das *INTERIM* eröffnet, machen wir genauso weiter. Mit einer „Fledermaus“, die auch ein rauschend-abgründiges Bankett für das Publikum sein wird, mit dem Schauspielabend „RAVE“ über die Kasseler Clubkultur, der folgerichtig in eine Technoparty mündet – und all dem, was da noch entstehen wird.

Denn (unser) Theater ist eben nicht nur die Summe der Titel im Spielzeitheft, sondern durch all seine performativen Erlebnisse, Showeinlagen und assoziativen Interpretationen, durch Vermittlungsangebote und Begegnungsräume essenzieller Bestandteil von (Kassels) Gesellschaft. ■



UNSERE AUTORIN

Barbara Frazier

leitet das *Junge Staatstheater*, die Vermittlungsabteilung *Community+Education* und die PLUS-Projekte am Staatstheater Kassel. Gemeinsam mit dem *JUST*-Team steht sie für partizipative Formate und kämpft für mehr Zugänglichkeit in allen Sparten.

**3
LE
TE
P
A**

**MODU-
LARES
THEATER**

UNSER ZUKUNFTSTHEATER

Mit dem Umzug ins INTERIM zur Saison 2025/26 geht für Intendant Florian Lutz und sein Team ein Traum in Erfüllung: ein vollständig flexibler Veranstaltungssaal für die Diversität heutiger Theaterformen

VON FLORIAN LUTZ

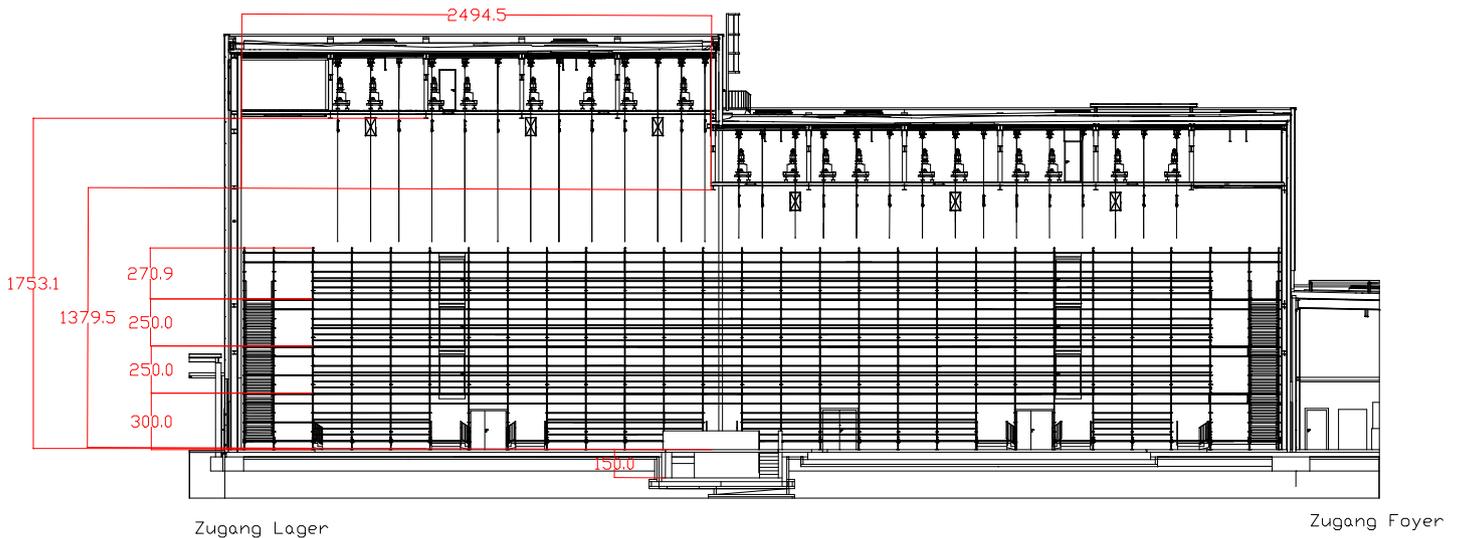
Bei dem Versuch, Spielpläne und Theaterformen zu entwickeln, die so offen und vielfältig sind wie die demokratischen Stadtgesellschaften, in denen wir leben, für die wir Theater machen und mit denen wir uns stets gemeinsam interaktiv weiterentwickeln, stoßen wir immer wieder an die Grenzen der historischen Theaterräume, in denen wir gewohnt sind zu spielen. Bei all ihren faszinierenden bühnentechnischen Möglichkeiten und künstlerischen Qualitäten und bei allen Erfahrungen, die wir in den letzten Jahren damit machen konnten, wie sie sich auch durch szenografische Eingriffe beispielsweise mit Raumbühnen und Dauerinstallationen weiterentwickeln lassen: Ihre frontalen Bühnenarchitekturen zeugen bis heute von den auf Repräsentation zielenden Kunstformen der autoritären Zeitalter, denen sie entstammen. Theaterprogramme aber, die von großen Opern und Konzertformaten über offene Schauspiellabende und raumgreifende Tanzperformances bis hin zu Poetry-Slams und Technopartys eine zeitgemäße Diversität und Programmatik anstreben und darüber hinaus auch die Weiterentwicklung der verschiede-

nen künstlerischen Genres begünstigen wollen, würden von Theaterräumen profitieren, die offener und verwandlungsfähiger sind und als multifunktionale Kulturorte mit flexiblen bühnentechnischen Komponenten konzipiert werden.

EIN VISIONÄRES OPERNHAUS

Die Idee eines solchen Zukunftstheaters, von dem wir seit langer Zeit träumen und an der wir seit über fünf Jahren unentwegt arbeiten, scheint sich jetzt tatsächlich zu erfüllen: Als Ersatzspielstätte für das sanierungsbedürftige Opernhaus des Staatstheaters Kassel entsteht auf dem Gelände der ehemaligen *Jägerkaserne* zurzeit ein vollständig flexibler Veranstaltungssaal für das Musiktheater der Zukunft – das *INTERIM*. Das Herz dieses multifunktionalen Kulturortes ist eine Art *Salle modulable*, die in ihren vielfältigen Bespielungsmöglichkeiten wie ein utopischer Grundraum für die Diversität heutiger Theaterformen anmutet. Dieses visionäre Opernhaus soll im Herbst 2025 seine Tore öffnen und den Bühnenboden bereiten für die Weiterentwicklung des Genres Oper und all der musikalischen und darstellenden Künste, die in Kassel gedeihen.

Der Theatersaal darin misst ungefähr 27 mal 55 Meter Grundfläche. Im Foyerbereich ist das Gebäude von außen neun Meter hoch, der Hauptbereich der Halle hat innen eine lichte Höhe von 14 Metern – dann fangen die Zugstangen und die Obermaschinerie an –, und im hinteren Teil, den man bei einer Guckkasten-Bespielung als eigentliches Bühnenhaus verwenden kann, kommt man sogar auf 18 Meter Höhe plus Obermaschinerie. Das sind Höhen wie bei uns im Opernhaus, die vollständige Verwandlungen nach oben ermöglichen – und das auf der gesamten Fläche der Halle, unabhängig davon, wo man Spielflächen anordnet und wo das Publikum sitzt. Im Inneren ist der rechteckige Theatersaal umgeben von einer umlaufenden vierstöckigen Galerie aus Baugerüstementen, die sowohl als Technik- und Beleuchtungsgalerie als auch als Spielfläche oder Träger von großen Projektionsflächen verwendet werden kann. Vor allem aber können die vier Ebenen dieser insgesamt 10 Meter hohen Konstruktion als Zuschauerränge dienen. In den Bühnenboden ist sowohl ein Orchestergraben eingelassen, der nach Bedarf geöffnet oder eingedeckelt werden kann, als auch eine große Schwerlasten-Drehscheibe,



Modelltheater der Zukunft:
3D-Modell vom *INTERIM*,
erstellt von Vincent Kaufmann

die Dekorationen wie Zuschauerpodien drehen kann, sodass man den Raum aus verschiedensten Perspektiven erleben kann. Weiterhin umfasst die Planung die Möglichkeit einer Bühnenerhöhung auf der einen Seite (für einen Guckkasten) und auf der anderen Seite eine flexible Podestrie, die man in den verschiedensten Konstellationen aufbauen kann.

Durch diese Variabilität können wir mit Zuschauer:innen auf der Drehscheibe spielen, und ringherum findet gerade das Geschehen in bis zu 10 Metern Höhe statt oder es wird auf raumgreifende Leinwände an der Konstruktion projiziert, sodass sich der Raum in ein riesiges 360-Grad-Kino verwandelt. Oder aber genau andersrum: In einem vierstöckigen Gerüst sitzt das Publikum wie in einer Arena, und in der Mitte ist eine riesige Fläche frei, auf der man tanzen oder spielen kann. Wir können die flexiblen Zuschauer-Podestrien aber auch so aufbauen, dass sie die Hallenfläche quer füllen, dann kann das Publikum auf eine fast 50 Meter breite Bühne gucken, die es so sonst nirgendwo gibt.

RADIKAL UNTERSCHIEDLICHE PERSPEKTIVEN

Überhaupt kenne ich keinen anderen Theaterraum, der so grundlegend unterschiedliche Bespielungsvarianten ermöglichen und mit komfortablen Zuschauerpositionen und zeitgemäßen bühnentechnischen Elementen ausstatten kann, sodass wirklich radikal unterschiedliche Perspektiven eröffnet werden. Es kann auf vielfältige Weise ein neues, räumlich immersives Gesamt Ereignis entstehen, in dem Klang, Bild und Bewegung zu einem bislang ungekannten Kunsterlebnis verschmelzen. Wir werden sicherlich an viele der Experimente und Erfahrungen anknüpfen können, die wir bis jetzt in den unterschiedlichen Raumbühnen gemacht haben – und zwar organisatorisch, technisch wie ästhetisch. Auch werden wir die Spielvariante eines „klassischen“ Guckkastens mit einem parkettartigen Aufbau und zentralperspektivischer Bühne – die dieser Raum selbstverständlich auch ermöglicht – erst relativ spät erschließen. Momentan planen wir in drei verschiedenen Raum-

bühnen-artigen Blöcken die ersten zwei Spielzeiten durch, die in einer Art Semi-Stageone-Betrieb die Bespielung in Blöcken vorsieht.

Das ist dispositionell ziemlich komplex – auch weil die „traditionelle Arbeit“ an Disposition, Repertoire und Abosystem mit dem „Neuerfinden“ von Bestuhlungsszenarien, Hängeplänen und ungewohnten Aufbauten für Orchester und Szenenflächen zusammengehen muss. Mit der flexiblen Raumstruktur entwickelt sich auch die künstlerische Programmatik des Hauses weiter, und die Diversität der Stadtgesellschaft, auf die unser Spielplan gerade in seinen progressiven Akzenten seit Jahren reflektiert, erfährt in der Vielfältigkeit des neuen Theaters eine räumliche Entsprechung. Kurioserweise entsteht hier gerade durch die Interimssituation eine Vielfalt neuer Möglichkeiten und eine visionäre Kraft, die in unserem angestammten Theater und seiner traditionellen Raumstruktur so gar nicht möglich ist oder wenn, nur temporär durch große Ein- und Umbauten erzielt

werden kann. Diese werden vermutlich auch nach der aktuell anstehenden Sanierung nur die Ausnahme bleiben, da diese ganz der Logik des Bestandsschutzes folgt, mit der ein historisches Theatergebäude zwar technisch erneuert, aber eben in seiner vorhandenen Struktur konserviert werden soll.

Dass so ein zukunftsweisendes Theatergebäude wie das *INTERIM* in Kassel möglich ist, verdankt sich also einerseits einfach der praktischen Notwendigkeit einer Ersatzspielstätte. Andererseits kommt es nur dank des kulturpolitischen Weitblickes und außerordentlichen Engagements einiger Akteure wirklich zustande, die hier einen herausragenden Kulturbau für ihre Stadt ermöglichen wollen. Das ist zuallererst der Kasseler Oberbürgermeister Dr. Sven Schoeller, der kurz nach seinem Amtsantritt im Herbst 2023 – nach drei zuvor gescheiterten Optionen – das Projekt zur Chefsache erklärte, die Weichen für den Weg eines Modulbaus auf einer der Stadt bereits gehörenden Fläche stellte und sich seither unermüdlich für den Neubau einsetzte. Zusammen mit einer hochkarätigen Steuerungsgruppe aus den unterschiedlichsten Bereichen der Stadtverwaltung koordiniert seine Referentin Julia Kornmann unter seiner Gesamtleitung gemeinsam mit dem Projektdirektor Björn Most von *WELL concept* dieses komplexe Bauvorhaben so enthusiastisch und gut, dass hier möglich wird, was sonst Jahre dauern würde.

Dabei spielt auch die städtische Wohnungsbaugesellschaft GWG eine elementare Rolle, die im Auftrag der Stadt als Bauherrin auftritt und deren Geschäftsführer Uwe Gabriel dadurch zu einem engen Partner für uns geworden ist. Durch eine europaweite Ausschreibung konnte schließlich im Frühjahr 2024 mit der Firma *NÜSSLI* einer der erfahrensten Akteure im Bereich temporärer Kulturbauten als Generalübernehmer gewonnen werden, der seither mit einem ganzen Stab von erfahrenen und kompetenten Planern und Architekten das *INTERIM* realisiert.

KÜNSTLER UND ARCHITEKTEN PLANEN GEMEINSAM

Dabei wurden wir als Staatstheater von Anfang an eng miteinbezogen, sodass zunächst vor allem Sebastian Hannak als Hausszenograf und ich als Intendant den Prozess durch unsere Vorstellungen von der Funktionalität und Gestaltung der Halle mit beeinflussen und unsere drei vorangegangenen Entwürfe für die anderen eruierten Interimsstandorte mit einfließen lassen konnten. Dann spielten unsere verschiedenen Geschäftsführenden Direktoren eine Schlüsselrolle bei der Realisierung des Bauvorhabens – angefangen von Dr. Frank Depenheuer, mit dem wir das Projekt ursprünglich seit meiner Ernennung im Jahr 2019 angeschoben und gemeinsam mit Karl-Heinz Mittelstädt als Baureferent des Theaters entwickelt haben, Dominik Baumann, der ihn seit 2021 vertrat und mit dem wir dank der fantastischen Zusammenarbeit und unermüdlichen Unterstützung von unserer damaligen Kulturdezernentin Dr. Susanne Völker 2022 den Meilenstein der Haushaltgenehmigung für das *Interim* erringen konnten, Dieter Ripberger, der mit der Neuausrichtung der Planung auf den Modulbau im Bereich der *Jägerkaserne* zur prägenden Figur gerade auch für die Idee einer späteren Nachnutzung des Gebäudes wurde, und schließlich Jürgen Braasch, der seit Herbst 2024 im Amt ist und uns mit seiner großen Erfahrung und Expertise unterstützt. Aber zur absoluten Schlüsselfigur wurde im Laufe des Planungsfortschrittes unser Technischer Direktor Mario Schomberg, der in enger Abstimmung mit unseren diversen Abteilungen die große Komplexität des Baus für das Theater koordiniert und zugleich konsequent unsere künstlerische Vision vorantreibt.

Dank dieser Arbeit kann das *INTERIM* dazu beitragen, auch Leute für unser Haus und seine diversen Formen der schönen musikalischen und darstellenden Künste zu interessieren und zu begeistern, die bisher gar keinen Bezug zum Theater hatten und die vielleicht

nur wegen des neuen Erlebnisraumes oder durch die zufällige Nachbarschaft des neuen Theaters involviert werden. Idealerweise merken diese neuen Zuschauerkreise vielleicht plötzlich, dass Oper anders als vermutet gar nicht immer nur „Hochkultur“ im Sinne von klassischer Musik und alten Geschichten sein muss, sondern dass es hier auch ein riesiges Spektakel in einem faszinierenden neuartigen Raum zu entdecken gibt.

Und dieser Raum wird dann eines Tages noch ein ganz anderes Faszinosum offenbaren: nämlich, dass man ihn dank seiner Multifunktionalität und seiner Modulbauweise aus Stahlfachwerk, demontierbaren Fassadenelementen und flexiblen Containern innerhalb eines Jahres komplett abbauen und in einer anderen Stadt wieder aufbauen oder modular weiterentwickeln kann. Dieses Moment von Nachhaltigkeit war von Anfang an ein elementarer Bestandteil der Planung und Konzeption. Und wir gehen zuversichtlich davon aus, dass unser *INTERIM* eines Tages in einer der vielen anderen Städte in Deutschland, deren Theater dann sanierungsbedürftig sind, oder an einem ganz anderen Standort irgendwo auf der Welt weiterverwendet werden wird, sodass es auch hinsichtlich seiner Nachnutzung ein Modelltheater der Zukunft werden könnte. ■



UNSER AUTOR

Florian Lutz

ist seit 2021 Intendant des Staatstheaters Kassel. Im Herbst 2022 wurde seine Inszenierung von Alban Bergs „Wozzeck“ mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet. Von 2016 bis 2020 war er Intendant der Oper Halle, die 2019 den Theaterpreis des Bundes erhielt.

NEU DEFINIEREN, WAS THEATER SEIN KANN!

In Kassel entstand vor über 400 Jahren der erste feste Theaterbau der Neuzeit nördlich der Alpen. Mit dem *INTERIM* in Form eines temporären Modular-Systembaus knüpft Kassels Oberbürgermeister Sven Schoeller an die innovative Theatertradition der Stadt an – und schafft damit gleichzeitig den Anstoß zur baulichen Entwicklung eines urbanen Quartiers

VON SVEN SCHOELLER



Das *INTERIM* im Innenbereich der ehemaligen Jägerkaserne bildet den Auftakt für ein neues Quartier der Stadt

Kassel ist eine der traditionsreichsten Theaterstädte Deutschlands: Schon vor über 400 Jahren wurde unter Landgraf Moritz das *Ottoneum* als erster fester Theaterbau der Neuzeit nördlich der Alpen errichtet. Das Staatsochester Kassel, hervorgegangen aus der 1502 gegründeten Hofkapelle, feierte bereits sein 500-jähriges Bestehen und gehört damit zu den ältesten Orchestern der Welt.

Der Sanierungsbedarf von Ober- und Untermaschinerie des in den Jahren 1955 bis 1959 nach den Plänen von Paul Bode und Ernst Brundig errichteten Opernhouses wurde bereits in 2018 festgestellt; im Sommer 2023 musste schließlich deren Stilllegung erfolgen, wodurch büh-

nentechnische Verwandlungen grundsätzlich unmöglich wurden. Dank Intendant Florian Lutz und dem gesamten Team des Staatstheaters Kassel dürfen wir seither dennoch einen bravourösen Spielbetrieb, teils in einer spektakulären Raumkonstellation, erleben. Die Raumbühne als architektonischer Rahmen für Inszenierungen ist weit mehr als nur Kompensation entfallener Bühnenmaschinerie. Beste Rezensionen und Rekordzuschauerzahlen etwa für die Produktion „Carmen“ sprechen für sich.

Vor dem Hintergrund der Theatertradition unserer Stadt und der Tatsache, dass das Staatstheater Kassel einen wichtigen Kultur- und Wirtschaftsfaktor darstellt, hat sich für uns nach meinem Amtsan-

Fotos: WELL concept, Ben Wolf (Porträ)

tritt als Oberbürgermeister und Kulturdezernent im Sommer 2023 nicht die Frage gestellt, *ob* eine Ersatzspielstätte gebaut wird, sondern nur, *wie* eine solche in der Kürze der verbleibenden Zeit bis zur mindestens fünfjährigen Schließung des Großen Hauses am Friedrichsplatz realisiert werden kann.

Trotz der solide geplanten und professionell umgesetzten Überbrückungsbespielung war klar, dass es dringend wieder ein funktionierendes Theater und infolgedessen für die Zeit der Sanierung eine Interimspielstätte benötigt. Nachdem in den vergangenen Jahren eine Reihe von Optionen vom Land Hessen und der Stadt Kassel verfolgt und schließlich wieder verworfen worden waren, ist es uns Anfang 2024 gelungen, eine in zeitlicher wie auch rechtlicher Hinsicht umsetzbare Möglichkeit aufzuzeigen. Unsere Idee eines Staatstheater-Interims in Form eines temporären Modul-Systembaus im bislang unbebauten Innenbereich der ehemaligen *Jägerkaserne I* fand sowohl beim Staatstheater als auch beim Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur Anklang.

Langfristig beabsichtigt die Stadt Kassel eine städtebauliche Entwicklung der *Jägerkaserne I* als urbanes Quartier: Unter anderem sollen dort etwa 200 neue Wohnungen entstehen. Einen Teil der zentral gelegenen und gut angebundenen Fläche stellen wir nun für den temporären Theaterbau zur Verfügung und ziehen eine technische Neuerschließung des Areals vor. Hierdurch wird schon jetzt der Anstoß zur baulichen Entwicklung des Wohnquartiers gegeben. Sozialer Wohnungsbau, wie ihn das städtebauliche Quartierskonzept zunächst vorsieht, und Theaterbau bedingen und befördern sich hier auf beispielgebende Weise gegenseitig. Nicht zuletzt wird die Kultur das neue Quartier schon von Beginn an mitformen und prägen. Das Staatstheater setzt Impulse für urbanes Leben, ermöglicht Teilhabe und stellt Identifikation der Menschen mit ihrer Stadt und schließlich auch mit ihrem Quartier her.

„DAS STAATSTHEATER SETZT IMPULSE FÜR URBANES LEBEN, ERMÖGLICHT TEILHABE UND STELLT IDENTIFIKATION DER MENSCHEN MIT IHRER STADT UND SCHLISSLICH AUCH MIT IHREM QUARTIER HER.“

Um eine schnellstmögliche Realisierung der Ersatzspielstätte zu ermöglichen, hat sich die Stadt Kassel ihrer Tochtergesellschaft *GWG – Gemeinnützige Wohnungsbau-gesellschaft der Stadt Kassel mbH* – als Investorin und Bauherrin bedient, die sich in einem europaweiten Vergabeverfahren das renommierte Unternehmen *NÜSSLI* als Generalübernehmer zur Seite geholt hat. Das temporäre Opernhaus wird im Anschluss von uns angemietet und an das vom Land Hessen bevollmächtigte Staatstheater Kassel untervermietet.

Im Zusammenspiel aller Akteure entsteht aktuell ein Theaterbau, der den darstellenden Künsten die bestmöglichen Bedingungen bieten soll und durch seine räumliche Variabilität und mit der Vielseitigkeit seiner Bespielungsmöglichkeiten bestechen wird: das *INTERIM*. Grundlage für das wandlungsfähige Innere der Ersatzspielstätte ist das künstlerische Konzept von Florian Lutz, das auch künftigen Generationen einen eigenständigen Umgang mit den Räumlichkeiten und einem potenziellen Publikum der Zukunft den Zugang dazu ermöglichen soll. Dieses innovative und nachhaltige Modelltheater könnte eine richtungweisende Rolle in der Entwicklung der Theaterbauten einnehmen und die mit dem *Ottoneum* begonnene bedeutende Theatergeschichte Kassels fortschreiben, die von Tradition und Innovation geprägt ist. Tradition und Innovation – auch auf der Bühne im Kasseler Staatstheater finden beide ihren Ausdruck. Was wir dort geboten bekom-

men, klärt auf, inspiriert und fasziniert. So wie das Leben den Stoff für das Theater liefert, so überrascht uns das Theater unentwegt mit neuen Einblicken in unser Leben und Zusammenleben, und mit kulturellen Erfahrungen, die wir mit in den Alltag nehmen.

So eröffnen Theater und Orchester in der Vielfalt künstlerischer Angebote und Darstellungsformen jene immer rarer werdenden Räume der Teilhabe, des gemeinsamen Erlebens und des lebendigen Austauschs. Das demokratische Gemeinwesen braucht Orte wie das Staatstheater als Reflexionsraum. Auch deswegen ist der Anspruch des künstlerischen Leitungsteams, auch Menschen für die Kunstformen des Theaters zu gewinnen, die sich bislang nicht angesprochen fühlen, und neu zu definieren, was Theater alles sein kann, so bedeutsam. Das *INTERIM* kann hierzu einen entscheidenden Beitrag leisten.

Auch wenn digitale Formate heute vieles möglich machen – das Theater als gesellschaftlicher Treffpunkt, seine künstlerischen Interventionen, kulturellen Deutungsangebote und lebendigen Erlebnisse sind unersetzlich. Ich persönlich freue mich sehr auf unser *INTERIM*, das dank seiner räumlichen Möglichkeiten schon jetzt ein immersives Erleben der Zuschauenden in Aussicht stellt und Theater noch lebendiger, noch unmittelbarer und noch intensiver werden lassen könnte. ■



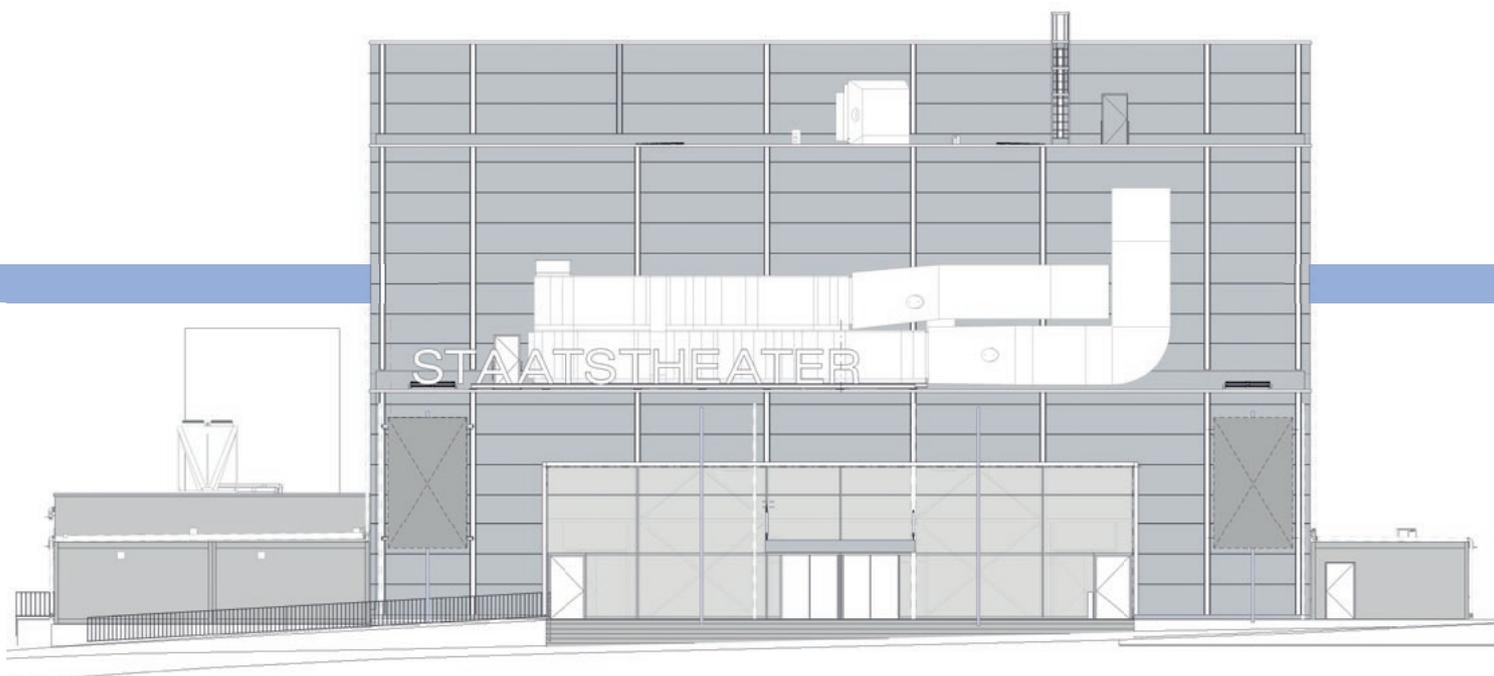
UNSER AUTOR

Dr. Sven Schoeller

ist seit dem 22. Juli 2023 Oberbürgermeister der Stadt Kassel. Er hat Rechts- und Staatswissenschaften studiert und arbeitete von 2001 bis zu seiner Wahl zum OB als Rechtsanwalt. Nach seiner Promotion war er ab 2015 zudem Lehrbeauftragter an der Universität Kassel.



Was hier entsteht, ist nicht irgendeine Ausweichspielstätte, sondern ein Theater, das weit über Kassel hinaus Beachtung finden soll



„HIER KÖNNEN WIR TECHNISCH UND KÜNSTLERISCH RICHTIG VISIONÄR WERDEN“

Ein Theater für 360-Grad-Inszenierungen wie im *INTERIM* hat es in Deutschland noch nirgends gegeben. Mario Schomberg, Technischer Direktor des Staatstheaters Kassel, stellt die Pläne für das modulare Theatergebäude nahe der Karlsaue vor. Dort sollen die Theaterleute während der Sanierungsspielzeiten unterkommen. Sie dürfen sich auf einen Spielort freuen, der ihnen weit flexiblere Möglichkeiten bietet als ihr Stammhaus am Friedrichsplatz

VON MARIO SCHOMBERG

DAS BAUWERK

Als gelernter Zimmermann habe ich 1990 am Staatstheater Kassel als Bühnenhandwerker im Schauspielhaus angefangen. Hier habe ich meine Ausbildungen gemacht: zum Bühnenmeister, Beleuchtungsmeister und Meister für Veranstaltungstechnik. Wenn man auf allen Bühnen des Staatstheaters schon gearbeitet hat, hat man ganz automatisch Ideen, was sich verändern müsste. Vieles von dem, was jetzt bei der Sanierung im Opernhaus ansteht (und irgendwann auch im Schauspielhaus anstehen wird), haben wir schon in den 1990er-Jahren problematisiert – aber dass ich es jetzt als Technischer Direktor mitgestalten kann, ist auch für mich persönlich etwas sehr Besonderes. Seit 2019 bin ich wieder zurück in Kassel, nachdem ich zwischenzeitlich auch an anderen Theatern tätig war. Nürnberg, Stuttgart und das Theater Vorpommern gehörten zu meinen Stationen. Auch dort war ich an Sanierungen beteiligt.

Aber etwas wie das INTERIM, das wir gerade bauen, das neue Opernhaus in der Jägerkaserne gegenüber vom Auestadion – so etwas gibt es in ganz Deutschland kein zweites Mal. Sanierungen und Ausweichspielstätten betreffen zwar viele Häuser; wir machen hier aber wirklich etwas ganz Besonderes, und ich und meine Leute sind deswegen auch richtig motiviert. Einerseits, weil wir uns nach dem Auslaufen der Betriebsgenehmigung der Bühnenmaschinerie seit 2023 im Opernhaus nun endlich darauf freuen, nicht mehr mit angezogener Handbremse Theater zu machen, sondern technisch und künstlerisch richtig visionär sein zu können. Und andererseits, weil wir nicht nur irgendeine Ausweichspielstätte bauen, sondern wirklich ein Theater, das weit über Kassel hinaus sehr viel Beachtung finden wird.

Bei der Wahl von Florian Lutz als Intendant 2019 war klar, dass es eine Interimszeit geben wird. Gemeinsam mit Sebastian Hannak als Hausszenograf wurden verschiedene Varianten durchdacht, nun ist es der Entwurf für ein freistehendes Theater geworden, der 2019 als Erstes geprüft wurde. (Zwischenzeitlich hatten wir



auch mit bestehenden alten Industriehallen in Kassel geplant.) Das Herzstück wird ein multifunktionaler Neubau, der nach unserer Nutzung andernorts weiter bespielt werden kann. Er hat eine Außenfläche von 36 x 61 Metern, plus Foyer und einem dazugehörigen Containerbau. Innen sind das dann 27 x 55 Meter, und darin bauen wir – größer als bei den Raumbühnen – ein viergeschossiges Gerüst ein, das eine Fläche von etwa 1700 Quadratmetern hat und 100 Tonnen wiegt. Dazu kommen vier Fluchttreppenhäuser und interne Treppen, um die Ebenen zu verbinden. In der Mitte ist eine flexible Bühnenfläche, auf der man in einem Radius von 360 Grad alle möglichen Arten von Theater machen kann, inklusive Publikum auf dieser Fläche. Die Verwaltungs- und Ankleideräume, Stimmzimmer, Maske, Requisite und so weiter ordnen sich außen herum an.

Um all das zu planen, mussten wir natürlich erst mal den Bedarf ermitteln: für die



Viel Platz zum Spielen: Das INTERIM hat eine Innenfläche von 27 x 55 Metern. Seine Wände bestehen aus einem mit Beton bestückten Stahlgerüst

„DAS STEHT
HIER ALLES AUF
134 SEITEN IM
RAUMBUCH UND
MUSSTE DANN
MIT DEN FACH-
PLANERN UND
ARCHITEKTEN
UMGESETZT
WERDEN, DAMIT
BIS ZU 300 LEUTE
DORT ARBEITEN
KÖNNEN.“

Szenenfläche, feste und flexible Arbeitsräume, Lagerflächen – alles, was den Spielbetrieb ermöglicht und viel größer ist, als man denkt, wenn man ein Theater nur aus dem Zuschauerraum kennt. Wir sind dafür über mehrere Tage durch alle Abteilungen gegangen und haben ein Raumbuch erstellt, in dem jetzt – nach Kürzungen übrigens – 4500 Quadratmeter genauestens definiert sind: bis zu jeder einzelnen Steckdose. Diese Räume werden deshalb auch wirklich tolle Arbeitsplätze, und etliches wird sich gegenüber dem Staatstheater am Friedrichsplatz spürbar verbessern, hier gibt es ja beispielsweise noch Räume ohne Tageslicht. Der Teufel steckt in dieser Planung aber im Detail. Musikinstrumente benötigen etwa eine bestimmte Luftfeuchtigkeit, sodass das ganze Gebäude automa-

tisch gleichmäßig belüftet sein muss. Das ist alles schon sehr aufwendig – und das Geld, das zur Verfügung steht, ist endlich.

Ich denke, wir haben das Optimum rausgeholt: Das *INTERIM* bekommt einen Bühnenboden von ca. 23 x 45 Meter aus Schwarzkiefer mit einer Traglast von einer Tonne pro Quadratmeter, um auch höhere Lasten durch Zuschauertribünen aufzunehmen. Es ist ein Orchestergraben mit einer Größe von 19 x 6 Metern und einer Tiefe von 1,50 Metern vorgesehen, dieser kann auch komplett geschlossen werden. Integriert ist ein Transportpodium, um schwere Instrumente zu heben. Während der Schnürboden im Opernhaus nicht mehr benutzt werden darf, bauen wir im *INTERIM* einen Schnürboden ein, der allein 22 Ein-Tonnen-Maschinenzüge auf die gesamte Halle verteilt, sowie sechs Zwei-Tonnen-Schwerlastzüge. Weil die mit einer SIL-3-Steuerung versehen sind, dürften wir theoretisch sogar ganze Autos über dem Publikum bewegen. Deshalb war uns die Hallenhöhe so wichtig. Der hintere Teil hat 18 Meter – das ist nur ein Meter niedriger als im Opernhaus. Aber: Im Opernhaus ist insgesamt sehr viel ältere Technik eingebaut. Dimmer statt LED-Technik, Kupfer statt Glasfaser, wesentlich schwächere Züge. Im *INTERIM* bauen wir 57 Versatzkästen ein, sodass man überall Video oder Ton latenzfrei anschließen kann, sogar im Foyer. Wir können uns also den verschiedenen Spielrichtungen und -situationen ziemlich gut anpassen und etwa mit den Steuerpulten genau da einstecken, wo es nötig ist.

Das ist zugleich auch die besondere Herausforderung für dieses neue Theater: die nichtfrontale Spielrichtung ähnlich den Raumbühnen *PANDAEMONIUM* und *ANTIPOLIS*. Licht, Ton und Video müssen sich darauf einstellen, dass der Zuschauer von allen Seiten Kunstgenuss möchte und nicht nur von einer. Auf manche Bedarfe konnten wir uns gut einrichten, indem wir zum Beispiel viel Geld für eine Rundumbeschallung ausgeben. An anderer Stelle mussten wir klare Entscheidungen treffen, zum Beispiel für die 18-Meter-Drehscheibe, auf



DAS BAUWERK

der auch Publikum sitzen kann. Die haben wir in ihrer Position festgelegt und halten uns für die Flexibilität die Option einer zweiten Drehscheibe offen. Aber auch die Züge stehen, je nach Zuschaueranordnung, rampenparallel im 90°-Winkel zur Bühne, weshalb es uns wichtig war, überall im Schnürboden zusätzliche Punktzüge einsetzen zu können, Kettenzüge oder Hängepunkte. Der ganze Schnürboden ist nämlich begehbar, sodass man an jeder Position der Halle Aufhängungen schaffen kann. Glücklicherweise konnten wir uns für diesen Bedarf durchsetzen, anfangs wurden uns nämlich ausschließlich Kettenzüge angeboten. Mein Argument war immer: Das ist ein richtiges Theater, nicht nur ein Provisorium.

Auf diese Weise machen wir der Kunst, im Sinne der Raumbühnen, auch verschiedene Angebote: von einer Guckkastenbühne mit 850 Plätzen über modulare Tribünenanordnungen mit Publikum auf der Drehscheibe bis hin zu zwölf Schubtribünen, die man wie bei einer Ziehharmonika kombinieren kann, damit wir

auch eine Längsbespielung ermöglichen. Insgesamt gibt es fünf sehr unterschiedliche Bestuhlungspläne – und dieses Spektrum macht vielleicht deutlich, was wir in der funktionellen Leistungsbeschreibung definieren mussten: von der Fugenbreite der Fliesen auf den Toiletten bis zur großen Spielvariante – natürlich immer auf Basis von Gesetzen und der hessischen Versammlungsstättenverordnung. Das Große und das Kleine sind miteinander verbunden. Das steht hier alles auf 134 Seiten und musste dann mit den Fachplanern und Architekten umgesetzt werden, damit bis zu 300 Leute dort arbeiten können. Ich bin natürlich vor allem für Fragen der Bühnentechnik und das Raumbuch zuständig – es ist ein aufwendiger Teamprozess mit vielen Beteiligten. All das war dann die Grundlage für die Firma *NÜSSL*, die auch die Isarphilharmonie in München gebaut hat. Wir können wirklich froh sein, dass wir von Leuten umgeben sind, die das nicht zum ersten Mal machen: angefangen von den Architekten der GWG mit Christian Rappel, Thomas Golücke, der die Bühnentechnik-Fachplanung macht, bis hin

„LICHT, TON UND VIDEO MÜSSEN SICH DARAUFEINSTELLEN, DASS DER ZUSCHAUER VON ALLEN SEITEN KUNSTGENUSS MÖCHTE UND NICHT NUR VON EINER.“





zu allen Abteilungen hier im Haus, die an der Entstehung der funktionalen Leistungsbeschreibung beteiligt waren.

Daneben muss die gleichzeitig anstehende Sanierung im Opernhaus natürlich auch geplant werden. Der Sanierungsbedarf war seit 2015 klar, und es wurde 2018 auch der Bedarf ermittelt. Aber selbst wenn wir nach der Sanierung „nur“ in eine Standard-Guckkastenbühne zurückkommen, gibt es auch dafür massive Herausforderungen. Es fehlen ein ordentliches Backbone-Netzwerk und Videotechnik. Die Belastung des Schnürbodens ist total unbefriedigend. Wir werden während der Sanierung das ganze Dach abnehmen und den Schnürboden um drei Meter erhöhen, um dann hier auch mit größeren Gewichten arbeiten zu können. Wir werden eine feste Drehscheibe einbauen und die Podiananlage total verändern, Licht- und Netzwerktechnik neu machen. Für uns von der Technik ist auch das natürlich sehr motivierend – der Zuschauer wird aber höchstens erkennen, dass das Dach etwas höher geworden ist; aber er wird von innen weiterhin auf einen Guckkasten schauen. Das liegt weniger an uns als an der denkmalgeschützten Kubatur des Theaters. Bestimmte Dinge – bis zum historischen Schmuckvorhang – darf man nicht verändern.

Die Möglichkeiten eines 360°-Theaters wie im *INTERIM* werden wir also langfristig leider wieder verlieren. In Teilen wird sich die Rückkehr vielleicht wie ein Rückschritt anfühlen; umso mehr freuen wir uns jetzt auf unser neues Theater nahe der Aue. ■



Fotos: WELLS concept, Wieke Brunz (Porträt)

Bauschritt für Bauschritt zum *INTERIM*: Kurz vor Weihnachten 2024 war Richtfest, im Oktober 2025 soll das Gebäude fertig sein



UNSER AUTOR

Mario Schomberg

kam 2019 als Technischer Leiter ans Staatstheater Kassel zurück, wo er früher bereits in verschiedenen anderen Funktionen tätig war. 2021 wurde er zum Technischen Direktor des Hauses ernannt.

EIN TEMPORÄRER THEATERBAU – FÜR DIE ZUKUNFT!



Bei der Ausweichspielstätte des Staatstheaters wurden verschiedene Nachhaltigkeitsaspekte mitgedacht – bis hin zur Wiederverwendung an anderen Orten. Wie das geht, erläutert Uwe Gabriel, Geschäftsführer der mit dem Vorhaben befassten Gemeinnützigen Wohnungsgesellschaft der Stadt Kassel

VON UWE GABRIEL

Die GWG – Gemeinnützige Wohnungsgesellschaft der Stadt Kassel mbH ist deutlich mehr als die Wohnungsgesellschaft der Stadt Kassel. Mit unseren über 8300 Wohnungen größter Anbieter der Stadt verstehen wir uns als grundlegenden Teil der Stadtgesellschaft und leiten daraus Verantwortungen und Aufgaben über die Wohnraumversorgung hinaus ab. Als Geschäftsführer freue ich mich sehr, auch mit einem so besonderen Projekt wie dem Staatstheater die Entwicklung Kassels aktiv mitgestalten zu dürfen.

Sicher, der Wohnungsbau ist unsere Kernkompetenz; doch für uns bedeutet Wohnen so viel mehr. Es ist nicht nur ein Dach über dem Kopf; es geht um Lebensqualität, Begegnung und Teilhabe.

Foto: Stadt Kassel/GWG, privat (Porträt)

Deshalb schaffen wir Räume, in denen Menschen gerne leben, sich wohlfühlen und begegnen können. Die Interims-spielstätte des Kasseler Staatstheaters ist für mich ein perfektes Beispiel unserer Philosophie: Wir schaffen den Raum, und durch die Künstler, Kreativen und Besucher wird dieser Raum zu einem lebendigen Theater – sehr ähnlich wie bei unseren Wohnungen: Erst durch unsere Mieterinnen und Mieter werden die Gebäude zu einem echten Zuhause.

Kassel hat eine 500-jährige Theatertradition. Ein Kassel ohne spielendes Staatstheater? Für mich unvorstellbar! Als wir Anfang 2024 zu Lösungsberatungen hinzugezogen wurden, war mir sofort klar: Hier wollen wir als GWG einen Beitrag leisten. In Zusammenarbeit mit der Stadt Kassel und dem Staatstheater planten wir, suchten und fanden das geeignete Grundstück für das neue *INTERIM*. Mit diesem Projekt verbinden wir auch das Ziel, mit unseren Mieterinnen und Mietern zusammen Theaterkunst auf einem neuen Level zu erleben. Wir hoffen sehr, dass sich diese neue Spielstätte als wesentlicher Teil der Kulturszene Kassels etabliert.

Der Standort für die Interimsspielstätte im Karlsaue-Quartier war eine bewusste Entscheidung. Hier treffen mehrere vorteilhafte Faktoren zusammen: ausreichende und verfügbare Flächen für eine Zwischennutzung sowie optimale Rahmenbedingungen hinsichtlich Erreichbarkeit und Umfeld. Von Anfang an war mir wichtig, dass die technischen Maßnahmen im Areal in den Bereichen Erschließung und Versorgung auch für zukünftige Nutzungen, nämlich Wohnen, ausgelegt sind und weiterverwendet werden. Das Areal, eine ehemalige Kaserne aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert, bietet ideale Voraussetzungen! Wir integrieren das Theater in das historische Ensemble und sanieren und nutzen zudem die ehemalige Exerzierhalle. Hier soll ein gastronomisches Angebot für das Quartier und die Theaterbesucher unterkommen. Dies schafft eine Verbindung zwischen alter und neuer Nutzung und eröffnet dem Gebäude eine nachhaltige Zukunft.

„ICH SEHE IN DIESEM PROJEKT MEHR ALS NUR EINE TEMPORÄRE LÖSUNG FÜR EIN THEATER; ES IST DIE CHANCE, MÖGLICHERWEISE AUCH NEUE STANDARDS IM THEATERBAU ZU SETZEN.“

Durch unsere effiziente Flächenplanung schaffen wir zudem Raum für etwa 80 geförderte Wohnungen – eine Parallelentwicklung von Übergangsnutzung und langfristigen Quartierszielen. Diese Kombination aus Kulturbau und Wohnquartier bringt Menschen und Kultur näher zusammen. Dieses Projekt wird zum Entwicklungsmotor für das gesamte Quartier und fördert die Integration von Kultur in den Alltag der Menschen.

Die Idee einer Interimsspielstätte, die gleichzeitig innovativ, flexibel und nachhaltig ist, stand für uns von Anfang an als eine zentrale Herausforderung fest. Wir mussten eine Lösung finden, die den künstlerischen Anforderungen des Staatstheaters entspricht und gleichzeitig wirtschaftlich sowie nachhaltig ist. Die Antwort lag in einem Systembaukonzept, das wir gemeinsam mit der Stadt Kassel und Experten entwickelt haben. Es ermöglicht eine schnelle Errichtung in nur 22 Monaten, ist flexibel für verschiedenste Theateraufführungen und kann nach der Nutzungsphase komplett demontiert und andernorts wiederverwendet werden. Das ist unsere Projektdefinition von Nachhaltigkeit. Nach einem europaweiten Ausschreibungsverfahren entschieden wir uns für die Firma *NÜSSL*, die bereits Erfahrung mit komplexen Multifunktionshallen hat. Das Unternehmen entwickelte ein schlüsselfertiges Gesamtkonzept, das alle technischen und künstlerischen Anforderungen erfüllt.

Wirtschaftlich betrachtet eröffnet dieser Ansatz der Nachnutzung neue Perspektiven. Angesichts des bundesweiten

Sanierungsstaus an Theatern sind die Nachvermarktungschancen vielversprechend. Die Multifunktionalität macht das Gebäude attraktiv für verschiedene Nutzungen – von Musikaufführungen bis zu großen Schauspielerelebnissen. Ich sehe in diesem Projekt mehr als nur eine temporäre Lösung für ein Theater; es ist die Chance, möglicherweise auch neue Standards im Theaterbau zu setzen.

Das INTERIM könnte also nicht nur eine Übergangslösung sein, sondern ein inspirierendes Modell für flexible, nachhaltige Kulturinfrastruktur. Und nicht zuletzt: Nach dem Abbau der Spielstätte wird unter Nutzung der erstellten Infrastruktur sowie der Straßen und Wege eine deutlich schnellere und kostengünstigere Umsetzung der geplanten Quartiersnutzung mit Wohnungen erfolgen – da bin ich mir sicher! Und ich freue mich darauf, dass wir als GWG dann auch wieder dabei sind! ■



UNSER AUTOR

Uwe Gabriel

ist seit 2022 Geschäftsführer der Gemeinnützigen Wohnungsbau-gesellschaft (GWG) der Stadt Kassel. Davor war er als Technischer Leiter bei verschiedenen Wohnungsgenossenschaften tätig, zuletzt bei der Gemeinnützigen Baugenossenschaft Bergedorf-Bille eG Hamburg.

VISIONEN
ENTWICKELN.
WIRKLICHKEIT
SCHAFFEN.



CLASS
rechtsanwälte



www.geopier-spezialtiefbau.de



**Ingenieur- und
Prüfsachverständigenbüro JÄGER**
Ingenieurbüro für Brandschutz

WIR SCHAFFEN RÄUME
FÜR WOHNEN UND KULTUR



Mehr als Wohnen – Als Partner für Kultur und Stadtentwicklung steht die GWG als treibende Kraft hinter modernen Entwicklungsprojekten in Kassel.



STAATSTHEATER KASSEL

Für das schönste INTERIM der Welt
suchen wir noch kreative Bühnen- und
Beleuchtungsmeister (w/m/d) ...

Alle Informationen zu unseren Jobangeboten
finden Sie unter www.staatstheater-kassel.de
oder hinter diesem QR-Code:



Spielplan INTERIM 2025/26

Aida

Oper von Giuseppe Verdi
ML: Ainārs Rubiķis | R: Florian Lutz
Premiere: 31. Okt 2025 (Eröffnung INTERIM)

Rave (UA)

Die Nacht von Freitag auf Montag
Schauspiel
R: Laura N. Junghanns
Premiere: 1. Nov 2025

Hänsel und Gretel

Oper* von Engelbert Humperdinck
für alle ab 10 Jahren
ML: Viktor Jugović | R: Jessica Glause
Premiere: 16. Nov 2025

tHE bAD / Shuv

Tanz-Doppelabend
C: Hofesh Shechter / Eyal Dadon
Premiere: 29. Nov 2025

Chaplin in Concert II: The Vagabond

Dirigent: Peter Schedding
Premiere: 6. Dez 2025

Gala zum Neuen Jahr

ML: Kiril Stankow
Premiere: 31. Dez 2025

Die Fledermaus

Operette von Johann Strauss
ML: Kiril Stankow | R: Philipp Moschitz
Premiere: 31. Jan 2026

Chaplin in Concert III: The Adventurer

Dirigent: Peter Schedding
Premiere: 6. Feb 2026

School of Rock (WA)

Musical von Andrew Lloyd Webber
ML: Peter Schedding | R: Marlene Pawlak
wieder ab: 25. Feb 2026

The Whole and its Parts (UA)

Tanz-Uraufführung
C: Maria Campos und Guy Nader
Premiere: 20. Mrz 2026

Edgar Knecht meets Staatsorchester Kassel

Dirigent: Kiril Stankow
Premiere: 27. Mrz 2026

Zornfried (UA)

Musiktheater von Philipp Krebs
nach dem Roman von Jörg-Uwe Albig
ML: Viktor Jugović | R: Kerstin Steeb
Premiere: 18. Apr 2026

Deutsche Symphonie

Musiktheater nach Hanns Eisler
ML: Kiril Stankow | R: Paul-Georg Dittrich
Premiere: 30. Mai 2026

Deutschland, Deutschland unter anderem

Festival - Musiktheater im Präfaschismus
29. bis 31. Mai 2026

8. Sinfoniekonzert - Der Mensch III

Bernstein | Mussorgsky / Ravel
Dirigent: Ainārs Rubiķis
6. und 7. Jun 2026

Jugendkonzert*

Eine Nacht im Museum - Bilder einer Ausstellung

Schulkonzert für die Klassen 5 und 6
Dirigent: Viktor Jugović
9. Jun 2026

AUTOR:INNEN



DETLEF BRANDENBURG

(geboren 1956 in Kassel) war von 1996 bis 2022 Chefredakteur des Theatermagazins DIE DEUTSCHE BÜHNE mit Sitz in Köln. Seit seiner Pensionierung arbeitet er weiterhin als freier Redakteur für die Zeitschrift. Er studierte Literaturwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Kiel und arbeitete dort zunächst als Dozent sowie als freier Journalist. 1988 ging er als Leiter der Kulturredaktion zur *Fränkischen Landeszeitung* in Ansbach, dann als Fachredakteur für Musik, Theater und Kulturpolitik zu den *Kieler Nachrichten* und schließlich zur DEUTSCHEN BÜHNE. Er ist Autor verschiedener Publikationen über Theater, Oper und Kulturpolitik und wirkte in Fachjüris mit, unter anderem beim Deutschen Theaterpreis DER FAUST, beim *European Opera Competition* und beim *Theaterpreis des Bundes*.



BARBARA FRAZIER

(geboren 1987 in Killeen, Texas, USA) leitet das *Junge Staatstheater**, die Vermittlungsabteilung *Community+Education* und die PLUS-Projekte am Staatstheater Kassel. Gemeinsam mit dem JUST*-Team steht sie für partizipative Formate und kämpft für mehr Zugänglichkeit

in allen Sparten. Als Regisseurin hat sie in Kassel „Krabat“ und gemeinsam mit Florian Lutz „Die Zauberflöte“ inszeniert. Regelmäßig ist sie als Dozentin und Theaterpädagogin tätig.



PROF. DR. VERENA FREYTAG

(geboren 1966 in Hamburg) war nach dem Referendariat Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Düsseldorf (bis 2001), der Universität Gießen (bis 2005) und der Universität Paderborn mit den Schwerpunkten Gestalten, Tanzen, Darstellen, Sportpädagogik und -didaktik. Sie betreute zahlreiche Tanzprojekte und öffentliche Aufführungen mit Studierenden sowie Schultanzprojekte. Seit 2014 ist sie Professorin für Ästhetische Bildung und Bewegungserziehung an der Universität Kassel. Sie interessiert sich besonders für Fragen der Tanzvermittlung. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt „Watchin' Dance“ geht es darum, wie Jugendliche zeitgenössischen Tanz an Bühnen wahrnehmen.



UWE GABRIEL

(geboren 1968 in Halberstadt) ist seit 2022 Geschäftsführer der Gemeinnützigen Wohnungsbau-Gesellschaft (GWG) der Stadt

Kassel. Davor war er an verschiedenen Stationen als Technischer Leiter tätig, u. a. bei der Gemeinnützigen Baugenossenschaft Bergedorf-Bille eG Hamburg, dem Spar- und Bauverein eG Hannover und der jenawohnen GmbH, Jena.



TIMON GREMMELS

(geboren 1976 in Marburg) ist seit dem 18. Januar 2024 Hessischer Minister für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur. Er studierte in Marburg Politikwissenschaft und saß von 2009 bis 2024 als direkt gewählter Kasseler Abgeordneter für die SPD im Bundestag. Gremmels lebt in Niestetal bei Kassel und ist verheiratet.



SEBASTIAN HANNAK

(geboren 1976 in Tübingen) ist einer der profiliertesten Bühnenbildner seiner Generation und gestaltet Räume für Oper, Ballett, Tanztheater und Schauspiel an namhaften Häusern im In- und Ausland. Einer seiner Schwerpunkte ist das Arbeiten am erweiterten theatralen Raum wie den Raumbühnen. Für seine Raumbühne *HETEROTOPIA* erhielt er den Theaterpreis DER FAUST, für die Raumbühne *PANDAEMONIUM*

erhielt er den OPUS Award. Er war Stipendiat der *Akademie Musiktheater heute* und ist dort Vorsitzender des Alumnibeirats, ist Mitglied im Szenografie-Bund und der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Neben diversen Jurytätigkeiten wie z. B. dem FAUST gestaltete er einen Lehrauftrag an der HS Mainz, hält Vorträge und Seminare und veröffentlicht regelmäßig Textbeiträge. Gemeinsam mit Florian Lutz veröffentlichte er das Buch „Raumbühne *HETEROTOPIA* – Neue Perspektiven im Musiktheater“. Seit 2021 ist er Hausszenograf am Staatstheater Kassel.



MARCUS KAUER

(geboren 1969 in Gießen) hat einen Magister im Fach *Kulturelle Bildung an Schulen*, ist Ministerialrat und Leiter des Referates für kulturelle Bildung im Hessischen Ministerium für Kultus, Bildung und Chancen, Lehrer (Musik, Geografie), ehemaliger Direktor und stellvertretender Schulleiter an einer KulturSchule. Außerdem ist er aktiver Musiker und verfolgt die Arbeitsschwerpunkte Konzeption und Implementierung von Formaten kultureller Bildung im Kontext Schule und deren Kooperationen mit außerschulischen Kulturpartnern.



SABINE KOLLER

(geboren 1975 in Erlangen) ist Referentin für *Outreach+Education* und seit 2018 Theaterpädagogin am Staatstheater Kassel. Mit ihrem Abschluss des Masterstudiengangs *Kulturelle Bildung an Schulen 2023* hat sich ihr Tätigkeitsschwerpunkt auf Kooperationen mit Bildungsinstitutionen verschoben, auf die Arbeit mit Multiplikator:innen sowie auf die Entwicklung neuer Formate für mehr Zugänglichkeit am Theater.



MICHAEL LAAGES

(geboren 1956 in Hannover) begann schon parallel zum Studium, Kritiken im Lokalteil der Heimatzeitung zu schreiben, später auch im Feuilleton, Fachgebiete: Jazz, Kabarett und Theater. Heute berichtet er über Theaterinszenierungen vor allem für die Kultursendungen beider Wellen vom Deutschlandfunk, außerdem für zwei Fachmagazine: *DIE DEUTSCHE BÜHNE* und *Theater heute*. Vor eineinhalb Jahrzehnten kam das damals noch junge Netzportal *nachtkritik.de* hinzu. Bücher hat er (allein oder als Herausgeber mit anderen) geschrieben über das JazzFest in Berlin und zur Geschichte der Hamburger Kammerspiele sowie über den DDR-Regisseur Fritz Marquardt

und zuletzt, zum 40-jährigen Bestehen „Neues Theater“ in Halle, über Menschen, die diese Bühne begleitet haben.



FLORIAN LUTZ

(geboren 1979 in Köln) studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin. Neben verschiedenen Publikationen zu Musik- und Operngeschichte arbeitete er seit 2003 als freischaffender Theater- und Opernregisseur. Von 2016 bis 2020 war Florian Lutz Intendant der Oper Halle. Unter seiner Leitung hat sich das Haus „zu einem der innovativsten Orte zeitgenössischen Musiktheaters entwickelt“ (*DIE DEUTSCHE BÜHNE*). Im Herbst 2017 wurde das Haus mit dem Deutschen Theaterpreis *DER FAUST* in der Kategorie *Bühne und Kostüme* für die spartenübergreifende Raumbühne *HETEROPTOPIA* von Sebastian Hannak geehrt. Im Sommer 2019 erhielt die Oper Halle den *Theaterpreis des Bundes* und wurde in der Kritikerumfrage der *DEUTSCHEN BÜHNE 2019* mit insgesamt 11 Nennungen ausgezeichnet. Nicht zuletzt aufgrund dieser künstlerischen und kulturpolitischen Erfolge wurde er im November 2019 als neuer Intendant des Staatstheaters Kassel gewählt und trat im August 2021 die Nachfolge von Thomas Bockelmann an. Im Herbst 2022 wurde Lutz' Kasseler Inszenierung von Alban Bergs „Wozzeck“ mit dem Deutschen Theaterpreis *DER FAUST* in der Kategorie „Inszenierung Musiktheater“ ausgezeichnet.



FRANZISKA ISABELLA NIEHAUS

(geboren 1995 in Düsseldorf) studierte Theaterwissenschaft in Berlin und Inszenierung der Künste und Medien in Hildesheim. Neben dem Studium war sie u. a. für das Deutsche Theater und den Rat für die Künste in Berlin, das Kunstfest Weimar und Theaterhaus Hildesheim tätig. Derzeit ist sie die Künstlerische Produktionsleitung des Schauspiels am Staatstheater Kassel.



KORNELIUS PAEDE

(geboren 1988 in Augsburg) ist Musiktheaterdramaturg, Musik- und Theaterwissenschaftler und arbeitet, forscht und lehrt zu (zeitgenössischem) Musiktheater und seinen gesellschaftspolitischen Fragen, zu Digitalität und Musikästhetik. Nach dem Studium von Musikwissenschaft, Germanistik und Musiktheaterdramaturgie arbeitete er ab 2017 als Dramaturg an der Oper Halle; seit der Spielzeit 2021/22 ist er Chef-dramaturg Musiktheater und Leitungsmitglied am Staatstheater Kassel.



MARIO SCHOMBERG

(geboren 1971 in Kassel) schloss 1990 seine Zimmermannsausbildung als Jahrgangsbester ab. Am Staatstheater Kassel war er danach zunächst Bühnenhandwerker, Schnürmeister, Theatermeister, Beleuchtungsmeister und bildete sich zum Meister für Veranstaltungstechnik und Ausbilderleiter für Veranstaltungstechnik weiter. Nach Stationen als Bühnenoberinspektor und Leiter Bühnentechnik am Staatstheater Stuttgart, Technischer Direktor am Theater Vorpommern und Technischer Leiter Musiktheater am Staatstheater Nürnberg kehrte er 2019 als Technischer Leiter wieder ans Staatstheater Kassel zurück. 2021 wurde er zum Technischen Direktor des Hauses ernannt.



DR. SVEN SCHOELLER

(geboren 1973 in Göttingen) ist seit dem 22. Juli 2023 Oberbürgermeister der Stadt Kassel. Er hat Rechts- und Staatswissenschaften studiert und arbeitete seit 2001 bis zu seiner Wahl zum OB als Rechtsanwalt. Daneben war er nach seiner Promotion seit 2015 auch Lehrbeauftragter an der Universität Kassel. Seit 2010 ist Schoeller Mitglied der Grünen. 2021 wurde er in die Stadtverordnetenversammlung

AUTOR:INNEN

gewählt, seine Schwerpunktthemen dort waren Mobilität, Verkehr und Radverkehr sowie Recht und Sicherheit. Schoeller ist verheiratet und hat drei Kinder.



BERTHOLD SELIGER

(geboren 1960 in Orsoy, jetzt Rheinberg) ist als freier Publizist und Autor sowie seit 37 Jahren auch als Konzertagent tätig. Unter anderem organisierte er Touren oder Konzerte für Calexico, Lou Reed, Patti Smith, Rufus Wainwright oder Lucinda Williams. Er publiziert einen Newsletter und Blog und schreibt Artikel zu musik- und kulturpolitischen Themen beispielsweise für *Konkret*, die *Berliner Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und den *Freitag*. Außerdem veröffentlicht er Sachbücher zum Themenfeld internationales Musikgeschäft, unter anderem: „Klassikkampf“ (Matthes & Seitz), „Vom Imperien-geschäft“ (Edition Tiamat).



LAURA WIKERT

(geboren 1990 in Schwetzingen) ist Musikvermittlerin und Konzert-moderatorin. Seit der Spielzeit 2018/19 arbeitet sie mit dem Staatsorchester Kassel. Basis ihrer Arbeit ist das künstlerisch-pädagogische Musikstudium an der

HfM Saar und ein Volontariat Kulturmanagement beim Mozart-fest Würzburg. Aktuell bildet sie sich im Master Musikvermittlung und Musikmanagement der HfM Detmold weiter.



MICHAEL V. ZUR MÜHLEN

(geboren 1979 in Köln) arbeitet seit 2004 als Regisseur für Schauspiel, Oper, Musiktheater und transmediale Formate u. a. für Münchener Biennale, Kunstfest Weimar, NextLevel Festival Essen, PAD Festival Wiesbaden, HELLE-RAU – Europäisches Zentrum der Künste, Impulstanz Wien, AMAZE Berlin, *Forum Neues Musik-theater* der Staatsoper Stuttgart, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Oper Leipzig, DNT Weimar, DT Göttingen, Staatsoper Berlin, Theater Freiburg. Von 2016 bis 2021 war er Regisseur und Chefdramaturg der Oper Halle, deren Programm mehrfach ausgezeichnet wurde, darunter mit dem *Theaterpreis des Bundes*. Sein Opernfilm „Im Stein“ wurde 2022 für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST nominiert. Mit „opera – a future game“ entwickelte er ein interaktives Videospiel-Essay, das 2023 mit dem FAUST ausgezeichnet und international aufgeführt wurde.

Anmerkung der Redaktion:

Im Sinne des Rechts am eigenen Wort haben unsere Autor:innen in ihren Texten selbst entschieden, ob und inwieweit sie eine genderneutrale Sprache verwenden möchten.

IMPRESSUM

Herausgeber

Deutscher Bühnenverein – Bundesverband der Theater und Orchester/
DIE DEUTSCHE BÜHNE
in Kooperation mit:

Staatstheater Kassel
Intendant: Florian Lutz
Geschäftsführender Direktor: Jürgen Braasch

Redaktion

Detlef Brandenburg, redaktionelle Leitung/
Konzeption
Katharina Wantoch, Textredaktion
Andreas Möller, redaktionelle Beratung
Kornelius Paede (Chefdramaturg Musiktheater am Staatstheater Kassel), redaktionelle Mitarbeit
Almut Moritz, Artdirektion/Grafik
Tina Hohl, Schlusskorrektur

Anschrift Herausgeber, Redaktion und Kooperationspartner

DIE DEUTSCHE BÜHNE,
St.-Apern-Straße 17–21, 50667 Köln,
Tel.: +49.221.208 12 18,
E-Mail: info@die-deutsche-buehne.de

Staatstheater Kassel,
Friedrichsplatz 15, 34117 Kassel
Tel.: +49.561.1094-0
E-Mail: info@staatstheater-kassel.de

Verlag

SP Medienservice Verlag Druck & Werbung
Inhaber: Sascha Piprek
Reinhold-Sonnek-Str. 12
51147 Köln
Tel.: +49.2203.980 40 31
www.sp-medien.de,
info@sp-medien.de

Druck

SP Medienservice Verlag Druck & Werbung

Erscheinungstag
1. Juni 2025

Titelfoto
Sebastian Hannak

Ein Themenheft des Theatermagazins
DIE DEUTSCHE BÜHNE in Zusammenarbeit
mit dem Staatstheater Kassel

DIE deutsche BÜHNE

STAATSTHEATER KASSEL

NÜSSLI ist im Auftrag der GWG der Stadt Kassel mbH Generalunternehmer für den Bau der Interimsspielstätte.

Connecting Power and Performance

NÜSSLI



Mit Speziallösungen und Engineering-Kompetenz verwirklichen wir individuelle Projekte für unsere Kunden. Gemeinsam versetzen wir in Staunen.

nussli.com



WILTKOMMEN ZUR
JÄHRESVERSAMMLUNG 2023



**STAATSTHEATER
KASSEL**