



MUSIKLAND NIEDERSACHSEN

Jahreskonferenz 2009

DRITTES TREFFEN MUSIKVERMITTLUNGSTEAM:

Theaterpädagogik im Rahmen von Musikvermittlung



Wer ist dabei und was macht das Musikvermittlungsteam?

Das Musikvermittlungsteam unter der Leitung von Maïke Berndt-Zürner setzt sich zusammen aus VertreterInnen verschiedener Organisationen wie Opernhäuser, Stadttheater, Orchester, Festivals, Ensembles, Musikschulen und Kirchenmusik, die in Niedersachsen im Bereich der Musikvermittlung aktiv sind. Es eröffnet die Möglichkeit, untereinander Erfahrungen auszutauschen und setzt selbst aktuelle thematische Schwerpunkte für die Treffen; der fachliche Austausch ist jeweils gekoppelt an Musikvermittlungsprojekte, die an unterschiedlichen Orten in Niedersachsen stattfinden und die das Team besucht.



Welche Treffen gab es im ersten Jahr?

Das erste Treffen fand am 26. Januar 2009 in den Räumen der Stiftung Niedersachsen in Hannover mit achtzehn TeilnehmerInnen statt. Es gab Diskussionen zu Qualitätskriterien und Handlungsbedarf, Sondierung von Interessen und Bedürfnissen der Teilnehmer an das Team und an die Geschäftsstelle Musikland Niedersachsen. Das zweite Treffen wurde am 12.9.09 im Oldenburgischen Staatstheater zum Thema „Theaterpädagogik im Rahmen von Musikvermittlung“ abgehalten. Das Team besuchte die Abschlusspräsentation des neuen Kooperationsprojekts Theater-Starter Neue Musik des Oldenburgischen Staatstheaters mit Klangpol - ein Konzert für Rasselbande und Kartonorchester. Anschließend gab es Diskussionen und Impulsreferate. Die ReferentInnen waren: Maïke Berndt-Zürner (Musikland Niedersachsen), Hanna Puka und Cornelia Ehlers (Oldenburgisches Staatstheater), Theresita Colloredo (Musikvermittlerin, Clownin, Librettistin aus Hamburg bzw. Wien) und Hans-Christian Schmidt-Banse (Concerto recitativo Osnabrück).

EINFÜHRUNG



Maïke Berndt-Zürner, Projektleiterin Musikvermittlung bei Musikland Niedersachsen

Aufgrund des vom Team geäußerten Wunsches beim letzten Treffen, die Diskussion über Theaterpädagogik im Rahmen von Musikvermittlung zu vertiefen, erfolgt die Fortsetzung beim diesjährigen dritten Treffen.

Musikvermittlung arbeitet immer mit anderen Medien, medium (lat.): Mittler, Vermittler. Der Medienbegriff ist dabei weit gefasst: Gemeint sind Medien wie Film, aber auch Sprache, neue Medien wie Internet, besondere Konzertsettings, andere musikalische Genres oder andere Künste wie Tanz, Bildende Kunst, Literatur oder eben Theater in unterschiedlichen Varianten (Maskentheater, Pantomime usw.).

Das soll nicht heißen, dass in erster Linie große multimediale Settings anzustreben sind, sondern es sind Kombinationen gemeint wie etwa Streichquartett und Pantomime oder Akkordeon und Schauspiel (um hier nur zwei Beispiele aus der eigenen Vermittlungsarbeit bei der Jeunesses Musicales in Wien zu nennen). Wichtig ist, dass die Musik dabei im Mittelpunkt steht, sie durch die Verbindung mit anderen Medien in einem neuen Kontext erscheint. Im Idealfall ergänzen und befruchten die Medien einander, es entstehen neue künstlerische Formen. Ziel ist es, auf diese Weise Menschen neue Zugänge zu ihnen bis dahin vielleicht unbekannter Musik zu ermöglichen.

Musikvermittlung arbeitet insbesondere viel mit dem Medium Theater zusammen. Im Kontext des Themas „Theaterpädagogik im Rahmen von Musikvermittlung“ möchte ich das Wort Musiktheaterpädagogik einmal genauer betrachten. um sich dem

Thema zu nähern. Ich schlage vor, sprachlich zu differenzieren zwischen:

Musiktheaterpädagogik und Musik-Theaterpädagogik

Diese Unterscheidung stellt nicht eine Bewertung dar, sondern soll zur Frage der Definition beitragen.

In der Musiktheaterpädagogik geht es um das Kennenlernen von Opern und ihrer Charaktere, ein großer Schwerpunkt liegt auf dem Stoff bzw. der Story in Verbindung mit der Musik. Die Vermittlung findet mit Methoden der Theaterpädagogik statt. Im Unterschied dazu wird bei Musik-Theaterpädagogik Musik (auch reine Instrumentalmusik) über das Medium Theater in einen anderen Kontext gestellt oder es wird versucht, Gefühle, die von der Musik ausgelöst werden, in Theater zu übersetzen. Das können etwa die Entwicklung einer Choreographie mit Jugendlichen zu einer Musik sein, das Erfinden von Gesten zur Musik, das Erfinden einer Geschichte zur Musik, die schauspielerisch dargestellt wird oder eine Interaktion von Pantomime und/oder Musikern in einem Konzert.

Nur letzteres wäre dem Bereich der Musikvermittlung zuzuordnen.

Das Thema ist aktuell und wird auch an anderen Orten diskutiert: Zum einen wurde innerhalb des Bundesverbands Theaterpädagogik in diesem Jahr der „Ausschuss Musiktheaterpädagogik“ in Stuttgart neu gegründet. Außerdem fand im November 2009 erstmals ein Symposium zum Thema „Welches Musiktheater brauchen Kinder?“ in Mannheim statt.





Folgende Fragen kamen teilweise beim letzten Treffen auf und möchten wir heute weiter diskutieren:

Lassen sich Grenzen festmachen zwischen szenischem Konzert und Musiktheater?

Was bedeutet „Szenische Interpretation von Musik“?

Was wäre eine „musikspezifische Herangehensweise“ an Musiktheaterstücke?

Welche Ebenen der Anwendung gibt es? Zum einen stellt sich dabei die Frage nach der Entwicklung eines Konzertsettings: Inwieweit können oder wollen MusikerInnen selbst schauspielerisch agieren? Zum anderen die Frage nach der Arbeit mit potentielltem Publikum – also verschiedenen Zielgruppen wie Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen – wie wird hier mit Theaterpädagogik im Rahmen von Musikvermittlung gearbeitet?

Welche Voraussetzungen und Fähigkeiten benötigt man für eine solche Arbeit?

Wo kann man diese Fähigkeiten erlernen?

Maike Berndt-Zürner

wurde 1975 in Hannover geboren. Sie studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis mit Hauptfach Musik an der Universität Hildesheim, Musik am Bath Spa University College in England und Instrumentalpädagogik an der Hochschule für Künste Bremen. Von 2002 bis 2006 arbeitete sie im Bereich der Musikvermittlung im Konzerthaus Die Glocke in Bremen. Seit 2004 leitete sie dort die Kinder- und Jugendabteilung. Ab 2006 war sie im künstlerischen Betriebsbüro der Jeunesses Musicales Österreich in Wien zuständig für den Bereich Musikvermittlung und Kinder- und Jugendprojekte in ganz Österreich. Seit Mitte Oktober 2008 ist sie Projektleiterin für Musikvermittlung und Konzertpädagogik bei Musikland Niedersachsen.

JUNGES MUSIKTHEATER



Beispiele, Methoden, Perspektiven

Gundel Gebauer, Leiterin Musiktheaterpädagogik Staatsoper Hannover
Dorothea Hartmann, Dramaturgin Oper und Konzert Staatsoper Hannover

Gundel Gebauer: Das Thema unseres Vortrages ist: Junges Musiktheater. Methoden, Beispiele, Perspektiven. Dorothea und ich haben uns in den letzten Tagen viel über dieses Thema ausgetauscht und sind immer wieder zu den Frage gekommen:

Was braucht Musikvermittlung? Wer braucht eigentlich Musikvermittlung?

Dorothea Hartmann: Es ist eine Binsenweisheit, dass Musikvermittlung eigentlich jeder nötig hat oder keiner. Oder positiv formuliert: Musikvermittlung schärft die Sinne, und das bei JEDEM.

Doch wenn es um Musikvermittlung geht, denkt man gerne in erster Linie an Kinder und Jugendliche. Aber lassen sich nicht gerade Kinder bis 8 Jahre nicht oft viel unbefangener und unverbildeter auf ungewohnte – nicht dem klassischen Kanon zugehörige – Klänge ein?

Und brauchen und wünschen sich nicht auch viele Erwachsene musikvermittelnde Projekte, wie ein übervoller Kurs zu Wagners „Rheingold“ zeigt, den wir gerade an der Volkshochschule Hannover anbieten? Musikvermittlung kann Ohren öffnen für hochkomplexe Werke zeitgenössischer Komponisten ebenso wie eine Bachsche Fuge besser verständlich werden kann oder vermeintlich leicht zugängliche Werke wie Schumanns Album für die Jugend. Jeder kennt das: Verstehe ich mehr von Strukturen, Formen und Bezüglichen, höre ich mehr. Und dieses bessere Verstehen muss natürlich nicht nur über die rationale Analyse erfolgen, sondern kann ebenso körperlich vermittelt werden, indem beispielsweise Formen in Tanz umgesetzt

werden. Und selbstverständlich kann Musikvermittlung sensibel machen für mehr oder weniger komplexe Inhalte von Opern, Figuren fassbarer werden lassen oder die Sinne schärfen für die Verschränkungen und Bezüglichen von Text, Musik und Szene.

Musikvermittlung wird hier verstanden als Auseinandersetzung mit musikalischen Kunstwerken, die existieren.

Gebauer: Wir möchten gerne vier Projekte vorstellen, bei denen nicht die Vermittlung von Musik, Konzerten, von Opern im Vordergrund steht, sondern die Projekte selbst Musikvermittlung sind, d.h. für uns interaktiv sind, aus der Musiksprache der Kinder und Jugendlichen heraus entstanden sind. und die Themen der Stücke aus der Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen bezogen sind.

Wir glauben, dass in diese Richtung mehr Projekte entstehen müssten.

Gebauer: Natürlich gibt es an der Staatsoper Hannover Musik vermittelnde und theaterpädagogische Programme, von Workshops zur „großen Oper“, Konzerte für unterschiedlichste Zielgruppen, moderierte Kinderkonzerte, einem Stipendiatenprogramm „audiamus“ für begabte Jugendliche usw. Aber in unserem Vortrag wollen wir uns auf Projekte beschränken, die selbst schon Musikvermittlung sind.

Bi-Ba-Butzemann!

Hartmann: Als erstes Projekt möchten wir eine Produktion vorstellen, die für die



Staatsoper Hannover entwickelt wurde und hier 2008 uraufgeführt wurde:

„Bi-Ba-Butzemann!“ eine Volks- und Kinderliederreise für Kinder ab 4 Jahren. Also eine Produktion, die sich an ganz kleine Kinder wendet. Am Anfang stand für uns: Wie können auch kleinste Kinder in Kontakt treten mit dem Musiktheater, mit der Stimme einer professionellen Sängerin? Und die Idee war, an der eigenen Erfahrungswelt der Kinder anzudocken, an ihr eigenes Singen und mit Volks- und Kinderliedern, mehr und weniger bekannten, ein musiktheatrales Projekt zu entwickeln: Entstanden ist ein Art Stationendrama: Eine Sängerin erzählt und spielt die Geschichte eines Mädchens, das sich auf die Suche nach dem Bi-Ba-Butzemann macht, dabei unterschiedliche Figuren und Geschichten erlebt. In diesen Situationen lernt sie neue Lieder kennen und nähert sich über den Liedern den Figuren: fleißigen Handwerkern und Waschfrauen, einem verrückten Jäger und dem unermüdlich arbeitenden

Müller. Sie lernt Seemänner kennen und tanzt auf Bettelmanns Hochzeit zum Orchester von „Mäusele, Läusele und Igele“. Auf die Frage nach dem Bi-Ba-Butzemann weiß zwar keiner eine Antwort. Doch Mira lernt vieles anderes kennen: Lieder von der Mühle, vom Waschen, vom Jagen, vom Reiten, vom Geige spielen oder der Seefahrt.

Idee war auch, das Volks- und Kinderliedergut präsent zu halten, und Kinder wie Erwachsene zum Singen zu animieren. Ein Pianist arrangierte die Lieder, dazu trat ein Schlagwerker, um das rhythmischen Element, für Kinder sehr wichtig, zu verstärken.

„Bi-Ba-Butzemann!“ ist als mobile Produktion konzipiert, das heißt, wir gehen damit auch in Kindergärten und Schulen. Und das heißt natürlich auch, dass sich die Ausstattung im Minimalbereich bewegt, und das ganz bewusst: Ähnlich wie wir bei den Liedern in der kindlichen Erfahrungswelt anknüpfen und sie bei dem abholen, was sie



sowieso ständig tun, nämlich beim Singen – ganz ähnlich sollte auch die szenische Spielweise sein: Vorbild war das Spiel von Kindern, die mit wenigen, unscheinbaren Dingen Geschichten erzählen können, Suppenlöffel zu gefährlichen Schwertern erklären. Mit einer einfachen Bank und einigen Requisiten werden die unterschiedlichsten Figuren erzählt, eine Sängerin schlüpft in verschiedene Rollen, ausgehend von der Bühne sollen vor allem Fantasie und Kreativität angeregt werden.



Kinder- und Jugendmusiktheaterclubs

Gebauer: Über eine gesamte Spielzeit wird mit unterschiedlichen Altersgruppen musikalisch und szenisch praktisch gearbeitet und das Ganze endet in Aufführungen vor Publikum.

Die Themen der Clubs werden mit Jugendlichen zusammen gestaltet, angeknüpft an ihre Erlebniswelt und es findet eine Vermischung von klassischer Musik/Oper und der Musik der Jugendlichen, sprich populärer Musik statt.

Die Clubs sind experimentelle Räume: für die Ausdrucksformen der Jugendlichen. Es entstehen neue Stücke Musiktheaterstücke.

Wieder: wenig Mittel (auch weil wir bewusst Raum für viel Fantasie lassen wollen).

Letzte Spielzeit hat sich aus dem ältesten Jugendclub (Jugendliche zwischen 16-20 Jahren) ein generationsübergreifendes



Projekt entwickelt. Das Thema war ihren Lebensträumen einen Raum auf der Bühne zu bieten. Die Altersspanne der Teilnehmer des Projektes umfasste einundfünfzig Jahre und dadurch prallten natürlich sehr unterschiedliche moralische und gesellschaftliche Wertevorstellungen, Lebenseinstellungen- und rhythmischen, Vorbilder, Ausdrucksweisen und Lebensträume aufeinander. 32 Menschen, zwischen 16 und 67 Jahren, auf Spuren ihrer Lebensträume.



Lebensträume für diese Altersspanne waren z.B.: die große Liebe zu treffen, Feuerwehrfrau zu sein, grenzenloses Glück zu finden, Weltfrieden herzustellen und lebenslange Gesundheit zu genießen. Mutter zu werden, ewige Jugend, grenzenlose Freiheit zu erleben, auf dem 10-Meter Turm des Freibades zu liegen, mit dem Liebsten die Sterne zu zählen und über das Leben zu lachen! Sich wie Marilyn Monroe zu fühlen, Fußballer, Präsident oder Automobilkaufmann zu werden, immer ein Kind sein zu können, Moderator für Metallradio zu werden, endlich fliegen zu können!

Wir sind den Fragen nachgegangen: Wie entsteht ein Lebenstraum und wie kann er erfüllt werden? Verändern sich die Lebensträume mit dem Alter? Sind sie Ziele, die man verfolgt und für die man kämpft? Was passiert wenn Lebensträume platzen?

Daraus ist ein Spiel des Lebens entstanden, in dem vier sportliche Teams gegeneinander angetreten sind und um ihre

Lebensträume gekämpft, gerungen und gesiegt haben.

Ich habe das gemeinsam in einem kreativen Team entstehen lassen: mit einem Tänzer, einen Pianisten (der mit mir die Arrangements gemacht hat) und ich.

Es gab eine Dramaturgiegruppe, die sich aus der Gruppe heraus gebildet hat, die das Konzept mitentwickelt hat (Texte mitgeschrieben haben, die Musikauswahl mit entschieden hat usw. Eigenes Stück entwickeln von a bis z.



Orfeo auf der Leiter

Hartmann: Orfeo auf der Leiter: eine mobile Oper mit Musik von Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck, Jacques Offenbach für Kinder von 6 bis 10 Jahren für einen Sänger, eine Tänzerin und einen Puppenspieler.

Der Sänger stellt Orfeo dar, die Tänzerin ist Euridice und der Puppenspieler spielt nicht nur einen Gott, sondern drei Götter gleichzeitig.

Hinter „Orfeo auf der Leiter“ stand die Idee: Ein Sänger, ein Schauspieler, eine Tänzerin, eine Leiter – so wenig braucht man, um Oper zu machen! Man benötigt nicht einmal ein Opernhaus, Musiktheater kann auch in der Schule stattfinden. „Orfeo auf der Leiter“ ist eine Mobile Oper, mit der sich Darsteller und Pianist auf den Weg in Klassenzimmer und Schulfoyers ma-



chen, um diese Orte in Theaterräume zu verwandeln.

Und welche Figur wäre dafür geeigneter als Orfeo, der Sänger schlechthin, der sich die Leiter hinab auf den Weg in die Unterwelt macht, um die geliebte Euridice ins Leben zurückzuholen?

Die Bedingung ist bekannt: Der Sänger darf die Frau nicht anblicken. Er, bis über beide Ohren verliebt, tut es doch.

Und die Strafe der Götter folgt sogleich: Auf halbem Weg zur Erde muss Euridice umdrehen, sie hat plötzlich panische Höhenangst.

Orfeo hängt in unserem Stück nun auf der Leiter – auf der Leiter zwischen Leben und Tod, Himmel und Hölle, Oberwelt und Unterwelt – und muss sich für eine Richtung entscheiden. Zurück zu Euridice in die Unterwelt oder allein wieder auf die Erde?

Hilfflos gibt er die Frage an das Publikum weiter: Andere sollen bestimmen, wie das Stück zu Ende gespielt wird.

Um bei seiner Liebe – und damit in der Unterwelt – bleiben zu können, müsste Orfeo sehr viel aufgeben – Licht, Wärme, Sonne, die Freunde, alles, was zum Leben gehört. Doch er wäre bei einem geliebten Menschen, bei seiner Euridice, die ihm Licht, Wärme, Sonne, das Leben sein könnte –



genügt ihm das? Oder würde es langweilig werden, weil es für die Ewigkeit ist? Kehrt Orfeo somit als Witwer mit leeren Händen zurück ins Leben? Oder bleibt er für alle Zeiten in der Unterwelt und hält Euridice als Tanzende wach mit seiner Musik?

Bisweilen hochphilosophische Fragen über Leben und Tod, die Orfeo an dieser Stelle des Stücks mit den Kindern diskutiert. Im Gespräch mit dem Sänger wurde gemeinsam mit dem Publikum nach einer Lösung gesucht und dann die Geschichte entsprechend zu Ende erzählt.

Interessanterweise ergab sich im Laufe der Vorstellungen keine Präferenz bei Kindern, ob Orfeo nun in der Unterwelt bleiben oder zur Erde zurückkehren sollte.

„Orfeo auf der Leiter“ bietet Kindern ein neues, ungewöhnliches Theatererlebnis und zeigt: Musiktheater, also mit Tönen und Gesang Geschichten erzählen, ist überall möglich, auch ohne große Ausstattung, Bühne und Theatermaschinerie. Den Darstellern ganz nahe, treten die Kinder in direkte Kommunikation mit den Figuren, werden selbst zu Autoren des Stücks, bringen eigene Ideen und Lösungsmöglichkeiten ein. Und gleichzeitig lernen sie mit dem Orpheus-Stoff einen der ältesten Mythen der abendländischen Kultur kennen und begegnen unterschiedlichsten musikalischen Auseinandersetzungen mit diesem Sujet von Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck und Jacques Offenbach.

Culture Clash – Die Entführung. Musikalische Konfrontation von Jugendwelt und Oper.

Gebauer: War ein ähnliches Projekt, wie die HipHop-Opera in Berlin an der Komischen Oper.

In einer zehnmonatigen Projektphase (vom 25.09.2007 – 08.07. 2008) haben drei Opernsänger und 80 Jugendliche aus Hannover, insbesondere aus sozial benachteiligten Verhältnissen und unterschiedlichen Kulturkreisen, im Alter von 14 bis 21 Jahren eine neue Oper kreiert. Auf der Basis der Entführung aus dem Serail von Mozart



ist ein völlig neues Stück entstanden. Es entstand ein musikalisches Crossover zwischen klassischer Musik und HipHop.

Es war ein Kooperationsprojekt zwischen der Stadt Hannover, dem MusikZentrum Hannover, das sich besonders der Pflege der Populären Musik verschrieben hat, dem Evangelischen Stadtjugenddienst Hannover und der Staatsoper Hannover.

Je nach Neigung, Talent und Interesse hatten die Jugendlichen die Möglichkeit sich für Arbeiten an der Produktion zwischen den Bereichen Rap, Schauspiel, Gesang (Chorarbeit), Tanz sowie Ausstattung (Bühnenbild/Kostüm) zu entscheiden (Hauptrollen wurden aus dem Masse Jugendlicher gecastet, Rotationsverfahren: am Anfang konnten die Jugendlichen die einzelnen Sparten kennen lernen um nachher sich auch besser zu entscheiden, Mischung: Jugendliche äußern Wünsche Teamer beraten). Die Jugendlichen stammten aus Einrichtungen der Offenen Jugendarbeit in städtischer und freier Trägerschaft, von der IGS Schulform und Förderschulen. Mit den beteiligten Schulen bestanden bereits enge Kooperationskontakte, so dass man dieses Projekt in AG-Form in den Schulalltag gut integrieren konnte.

Ein Zugang zur klassischen Musik war bis-

lang bei dem größten Teil der Teilnehmer noch nicht gegeben. Gewonnen wurden die Jugendlichen über ihre Interessen im Bereich Musik (HipHop) und Bewegung.

Die Inhalte des Projekts (Stückinhalt: Kulturkonflikt, aber auch HipHop und der Tanz) knüpften an die Lebenswelten der Jugendlichen an.

An der inhaltlichen Stückentwicklung konnten die Jugendlichen mit ihren eigenen Vorschlägen sich einbringen. Ideen zur Dialogentwicklung im Schauspiel, Gedanken zur Choreografie, Bühnenbildentwicklung, Texte und Musik wurden aufgegriffen.

Die Texte für die Rapeinlagen wurden zum großen Teil selbst von den Jugendlichen entwickelt, zum anderen wurden die Originalvorlagen aus der Zeit von Mozart in die



Moderne transferiert.

Ziele des Projektes war, diesen Jugendlichen einen Erlebnisraum im Opernhaus zu bieten, durch die Verknüpfung von jugendkultureller Musikrichtung (HipHop, Rap) mit klassischer Musik (Oper) wurden Musikerleben und Ausdrucksmöglichkeiten von Jugendlichen erweitert. Persönlichkeit, Selbstbewusstsein, Kreativität, soziale Kompetenzen und Wahrnehmungsfähigkeiten wurden natürlich bei den Teilnehmern gebildet, gefördert und geschult. Es wurde die Schwellenangst gegenüber dem Genre Oper abgebaut und natürlich der sog. Elfenbeinturm eines Opernhouses erheblich geöffnet. Konfrontation von Profis und Laien. Alles ausgeschöpft von Theater was geht. Tanz, ihre Fähigkeiten, die unglaublich sind Rap, etc. zu zeigen. Aus ihren kulturellen Hintergründen zu lernen, nicht nur die Welten gegenüberzustellen. Ein Theater für alle! Total Oper!

Wie wurde die Aktivität finanziert?

Die Finanzierung des Projekts setzte sich aus Eigenmittel und -leistungen der beteiligten Kooperationspartner, sowie aus Zuschüssen und Spenden zusammen. Die Kosten verteilen sich auf Honorar- und Materialkosten, sowie Sachmittel, Mieten und Organisation.

Das Projekt wurde unterstützt von: Bürgerstiftung Hannover, Niedersächsische Sparkassenstiftung, Fonds Soziokultur, Hannover Stiftung der Sparkasse Hannover, Deutsche Rockmusik Stiftung, PWC-

Stiftung, Musikförderung Niedersachsen.

Gundel Gebauer

wurde in Hannover geboren. Nach dem Abitur ging sie zuerst für ein Studienjahr nach Stuttgart an die Theater-Akademie Pu@k. Danach studierte sie Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis mit den Schwerpunkten Theater und Musik an der Universität Hildesheim und an der Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Im Rahmen dieses Studiums absolvierte sie Praktika am Schauspielhannover und an Off-Theatern, wie der Commedia Futura, dem Scharniertheater u.a. Parallel arbeitete sie als freie Theater-pädagogin für Rise Phonix London, dem Theaterpädagogischen Zentrum und dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover.

Seit der Spielzeit 2005/2006 ist sie feste Mitarbeiterin der theaterpädagogischen Abteilung der Staatsoper Hannover, die sie ab der Spielzeit 2008/2009 leitet.

Dorothea Hartmann

studierte Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg sowie Germanistik an den Universitäten Freiburg und Wien. 2003-2005 Dramaturgieassistentin am Nationaltheater Mannheim. 2005-2006 Operndramaturgin am Landestheater Linz. Seit 2006 Dramaturgin für Oper und Konzert an der Staatsoper Hannover. Text und Konzept zahlreicher Kinderkonzerte an der Staatsoper Hannover. Autorin für Kindermusiktheater: u.a. „Orfeo auf der Leiter“ (Musik von Monteverdi, Offenbach, Gluck, Mobile Oper, UA 2007, Staatsoper Hannover), „Bi-Ba-Butzemann!“ (Arrangements: Jonathan Seers, Mobile Oper, UA 2008 Staatsoper Hannover).



SZENISCHE INTERPRETATION VON MUSIK

Ansätze und Methoden

Anne-Kathrin Ostrop, Komische Oper Berlin; Leiterin des Instituts für Szenische Interpretation

Grundsätzlich:

1. Jedes Gruppenmitglied soll mit der Kunstform Musik eine eigene Erfahrung machen.
2. Der Anleitende stellt sich die beiden pädagogischen Fragen:
 - Was mache ich? Warum? (Frage nach der Didaktik)
 - Wie mache ich es? Warum? (Frage nach der Methode)

Die Hintergründe:

1. Erfahrungslernen
Unterscheidung von Erlebnis und Erfahrung: Erlebnisse sind Erinnerungsspuren von Handlungen und Aktivitäten. Sie allein machen noch keine Erfahrung aus. „Erlebnisse hat man, Erfahrungen macht man!“ Für die Verarbeitung von Erlebnissen braucht man Distanz, Reflexion, Erinnerungen, Vergleiche, kurz: Einen Austausch mit anderen Menschen, der dadurch möglich wird, dass es gemeinsam genutzte Symbolisierungsformen von Wirklichkeit gibt.
Erfahrungen kann man nicht vermitteln, sondern nur einen Raum schaffen, in dem das Machen von eigenen Erfahrungen möglich ist.

2. Gemäßigter Konstruktivismus nach Kersten Reich
Die drei Elemente (KONSTRUKTION, REKONSTRUKTION, DEKONSTRUKTION) im Umgang mit einem Kunstwerk sollten in einem Gleichgewicht stehen.

DIE KONSTRUKTION (ERFINDUNG):
In einer Szenischen Interpretation werden Standbilder gebaut, Haltungen erfunden, Szenen improvisiert, mit Singhaltungen experimentiert u.v.a.m.
Die Beteiligten erfinden, kreieren ihre Interpretation. Diese Tätigkeiten des Erfinden und Schöpfens können aus der Reich'schen Perspektive als Konstruktionsarbeit beschrieben werden.

Abstract

Im Musikvermittlungskonzept von Anne-Kathrin Ostrop steht das Erfahrungslernen im Vordergrund. Es geht davon aus, dass die Erfahrung von Musik nicht vermittelbar ist, da jeder Zuhörer seinen eigenen Zugang zur Musik finden muss. Musikvermittlung bedeute also Raum zu schaffen, in dem sich durch das Durchspielen verschiedene Interpretationsangebote jeder Teilnehmer mit seiner eigenen Deutungsweise auseinandersetzen könne.

Diese Interpretationsvariationen werden szenisch am eigenen Körper nachvollzogen und ausgeführt. Frau Ostrop bedient sich dabei dem dreigliedrigen Prinzip von Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion, mit dem sich die Kinder unter methodischer Anleitung selbst eine Deutung erarbeiten können.

Dabei solle als musikalischer Gegenstand nicht nur Programmmusik verwendet werden, damit die Kinder nicht den falschen Eindruck bekämen, jede Musik habe einen programmatischen Hintergrund. Die theaterpädagogische Dimension dieses Musikvermittlungsansatzes liegt darin, dass die Kinder die gehörte Musik in andere Ausdrucksformen wie Mimik, Gestik und andere schauspielerische und körper-sprachliche Mittel umsetzen. Dieser Herangehensweise liegt eine Aus-

rucks- statt einer musikalischen Analyse zu Grunde, die auch besonders in der Vorbereitung der Musikvermittlerin eine große Rolle spielt. Eine weitere Besonderheit dieses Konzepts liegt in der engen Zusammenarbeit und Interaktion mit dem Dirigenten und den Orchestermusikern, die spontan von den Kindern ausprobierte Interpretationen umsetzen sollen und so zu Ausführenden der von den Kindern erarbeiteten Interpretationsvariationen werden.

In der anschließenden Diskussion betonte Frau Ostrop, dass es im Kern um die Erkennung und Verarbeitung von kulturellen Symbolen ginge und sich dabei zunehmend Probleme offenbaren. So werde es zunehmend schwieriger, einen gleichen Nenner von kultureller und individueller Symbolebene zu finden, da viele Kinder durch ihre Sozialisation viele Symbole nicht mehr oder anders verstünden. Als Beispiel wurde angeführt, dass laut einer Studie 80% der Berliner Grundschüler nicht mehr mit den Eltern frühstücken. Ein weiterer wichtiger Faktor spiele bei diesem Ansatz die Bereitschaft des zur Verfügung stehende Orchesters und des Dirigenten, sich auf diese offene und dialogische Arbeitsweise einzulassen. So plant Frau Ostrop im kommenden Jahr, Workshops für Orchester durchzuführen.



DIE REKONSTRUKTION (SAMMELNDE WIEDERGABE):

In der Szenischen Interpretation werden Elemente aus einem musikalischen Gegenstand gelernt, z.B. musikalische Phrasen, Textzeilen, theatralische Situationen aus einem Musiktheater übernommen, Materialien aus einer Oper bilden die Basis für die

Rolleneinführung. Dieses nachvollziehende Entdecken des Ausgangsmaterials, kann aus der Reich'schen Perspektive als Rekonstruktionsarbeit beschrieben werden.

DEKONSTRUKTION (ENTTARNUNG):

In der Szenischen Interpretation wird in der Arbeit an Singhaltungen mit Verfrem-





ungsverfahren gearbeitet, werden Spielhaltungen, die auf der Basis eines Textes konstruiert wurden, mit musikalischen Einspielungen konfrontiert, werden Standbilder unterschiedlicher Gruppen präsentiert und verglichen, präsentieren zwei Spieler ihre Rollenentwicklung ein und derselben Opernfigur. Dabei wird die Konstruktionsarbeit der Beteiligten enttarnt, verstört und dadurch hinterfragt. Diese Enttarnung und Ver-Störung kann aus der Reich'schen Perspektive als Dekonstruktionsarbeit beschrieben werden.

Damit kann der Prozess der Szenischen Interpretation aus diesen drei Perspektiven betrachtet werden.

- der Konstruktion (Erfindung) „Wir erfinden unsere Interpretation“,
- der Rekonstruktion (sammelnde Wiedergabe) „Wir entdecken das musikalische/künstlerische Material“ und
- der Dekonstruktion (Enttarnung) „Wir verstören das Material und unsere Interpretation“.

„Insofern ist die szenische Interpretation ein „gemäßigt konstruktivistisches“ Verfahren, das den postmodernen Paradig-

menwechsel innerhalb eines definierten pädagogischen Rahmens vollzogen hat: es geht im Musikunterricht nicht mehr darum, herauszubekommen, was „der Meister uns sagen will“ (Didaktik der Musikalischen Kommunikation) oder wie ein Werk „richtig“ verstanden werden soll (Didaktik des Musikverstehens). Es geht vielmehr darum, dass die SchülerInnen sich – wie gesagt: im pädagogisch vorgegebenen Rahmen! – eine „Bedeutung“ selbst erarbeiten“ (Kosuch, Stroh 1997, S. 4).

Die Methode der Szenischen Interpretation: Das 5-Phasen- Modell der Szenischen Interpretation

Das Fünf-Phasen-Modell der Szenischen Interpretation gibt die Struktur des Arbeitsprozesses vor, in dem Erfahrungslernen im Sinne Schellers und Strohs initiiert wird, indem Bedeutung konstruiert wird :

1. Warm-up,
2. Einfühlung,
3. Szenisch-musikalische Arbeit und Präsentation,
4. Ausföhlung,
5. Reflexion. (vergleiche hierzu Brinkmann, Stroh, Kosuch 2001)



Wichtig: Die Rolle des Spielleiters – er ist nicht mehr der „Alleswissende“, sondern derjenige, der einen Prozess ermöglicht, so dass die Teilnehmer von Ausführenden zu Aufführenden werden können.

Kinderkonzerte und die Methode der Szenischen Interpretation

Bei der Gestaltung von Kinderkonzerten greife ich grundlegend stets auf die Erkenntnisse von Kersten Reich (REKONSTRUKTION, KONSTRUKTION, DEKONSTRUKTION) und die Methode der Szenischen Interpretation von Musik und Theater zurück. Im Folgenden möchte ich die beiden Grundlagen beispielhaft erläutern.

DIE REKONSTRUKTION (sammelnde Wiedergabe) – „Keine Rekonstruktion um ihrer selbst willen!“

Ganz wunderbar lassen sich in Kinderkonzerte musikalische Phrasen rekonstruieren. Das Orchester gibt z. B. eine Melodie, einen Rhythmus, eine Dynamik, eine Harmonik vor und das Publikum wiederholt dieses mit der Stimme, mit Body-Percussion, mehrstimmig aufgeteilt (Parkett bildet den Grundton, die Ränge dazu ein Intervall etc.). Das Postulat der Rekonstruktion ist auch mit einer großen Zuschauerzahl sehr einfach umzusetzen. Dabei darf man allerdings nicht stehen bleiben, sondern muss nun den Schritt wagen, zu konstruieren oder sogar zu dekonstruieren.

DIE KONSTRUKTION (Erfindung) – „So viel Konstruktion wie möglich!“

Die im Konzert gespielte Musik ist zum Teil der Programmmusik und zum Teil der absoluten Musik zuzurechnen. Es ist wichtig, dass in Kinderkonzerten nicht nur Programmmusik präsentiert wird, um der Ent-

stehung eines Irrglaubens bei den jungen Zuhörern – Musik habe immer eine konkretistische Bedeutung – zu verhindern. Denn wir können nicht Takt für Takt dechiffrieren, „was uns der Komponist sagen wollte“. Wir können aber Kinder dazu ermutigen, wahr und ernst zu nehmen, wie sie selbst die Musik empfinden und ihre Gefühle auch zum Ausdruck zu bringen. Dieses Empfinden generiert sich aus den Lebenserfahrungen der Zuhörer. In kleinem Zuhörerkreis könnte man über Musik sprechen, bei einem großen Kinderkonzert ist dies nicht möglich. Statt dessen bedient man sich nicht-verbaler Ausdrucksmethoden und Kommunikationsformen, was ohnehin beim Umgang von Kindern mit Musik zu empfehlen ist, weil sich viele Gedanken und Empfindungen beim Musizieren oder Musikhören (noch) ihres verbalen Ausdrucksvermögens entziehen. Die Umsetzung von Musik in eine andere Ausdrucksform (Haltung, Mimik, Gestik, Bewegung, Rhythmus, Sprech- und Singstimme, Tanz, „Luftmalen“ etc.) ist die Methode, mit der Kinder Musik ganzheitlich wahrnehmen können. Sie experimentieren mit Singhaltungen, mit Körperhaltungen mit ihrem Stimmausdruck, womit sie ihre eigene Interpretation konstruieren.

Konkret heißt dies, dass Kinder in Kinderkonzerten der Komischen Oper Berlin z. B. aufgefordert werden, eine „eingefrorene“ Körperhaltung zu einer Phrase einzunehmen. Auf besonders markante Haltungen weise ich hin, so dass das gesamte Publikum Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten von Interpretationen wahrnimmt. Ebenso kann auch im Konzert mit Singhaltungen experimentiert werden. Anders als im Workshop formulieren nicht die Teilnehmer ihre Reflexionen, sondern ich als Moderatorin übernehme dies, dabei kommt mir die langjährige Erfahrung als Spielleiterin von Workshops zugute.

DEKONSTRUKTION (Enttarnung) – „Keine Konstruktion ohne Ver-Störung!“

Besonders spannend – sowohl für die Kinder als auch für das Orchester – wird es, wenn das Orchester nach den Vorgaben der Kinder in einer bestimmten musikalischen Haltung eine Musik umsetzen soll, also nach Vorgaben der Kinder das musikalische Material verändern soll.

Beim Kinderkonzertklassiker „Peter und der Wolf“ habe ich das Publikum gefragt, wie sich Peter fühlen könnte, wenn der Großvater mit ihm schimpft. Ein Kind rief in den Saal: „Peter ist traurig!“ Nach diesem Ausruf bekommt also das Orchester den Auftrag, einen traurigen Peter zu spielen. Der Dirigent beratschlagt sich kurz öffentlich mit seinem Orchester, wie man Peter „traurig“ spielen könnte. In unserem Fall, spielte das Orchester die eigentlich in Dur gehaltene Peter-Melodie, kurzerhand in moll. Dieses Prinzip wird mehrfach durchdekliniert und das Orchester spielt einmal

die Original-Melodie zickig, schmeichelnd, böse, genervt, unbeteiligt usw. Es ist auch möglich, dass das Publikum die Melodie in einer bestimmten Haltung singt und dem Orchester quasi vormacht. Wichtig ist, dass nach jedem neuen Umsetzungsversuch des Orchesters, die Kommentare der Kinder aufgegriffen werden und der Moderator die Atmosphäre im Saal wahrnimmt und formuliert.

Nachdem nun diese eine Peter-Phrase in unterschiedlichsten musikalischen Haltungen gespielt wurde, erklingt dann nach der Bearbeitungsphase das ganze Konzert im originalen Ablauf. Die Kinder erkennen sicherlich die Melodie wieder, erinnern ihre Haltung zu dieser Phrase, erinnern gegensätzliche Haltungen anderer Publikumskinder und können nun zu einer eigenen (!) Interpretation dieser einen musikalischen

Phrase kommen. Es geht also nicht darum, Kindern eine Interpretation vorzugeben, sondern ihnen einen Zeitraum und einen Erfahrungsraum zu geben, um zu ihrer eigenen Interpretation zu kommen.

Das Faszinierende der Szenischen Interpretation in Kinderkonzerten

Wenn Kinderkonzerte in dieser oben beschriebenen, musiktheaterpädagogischen Haltung gestaltet werden, entsteht häufig eine überwältigende Atmosphäre, die geprägt ist von großem Respekt der Beteiligten: Publikum, Orchester und Moderator stehen in einem gleichberechtigten Dreieck zueinander.

Das 5-Phasen-Modell der Szenischen Interpretation zur Strukturierung von Kinderkonzerten

Die Kinderkonzerte der Komischen Oper Berlin sind weitestgehend so aufgebaut, dass zunächst ca. 25 Minuten mit Orchester und Publikum am musikalischen Material gearbeitet wird. Danach wird das gesamte Werk in ganzer Länge gespielt. Dabei muten wir den Kindern das Hören eines ganzen Werkes zu. Nicht alle Kinder sind dazu in der Lage, den Werken still und leise zuzuhören. Aber der allergrößte Teil der Kinder verfolgt dann mit offenem Mund und offenen Ohren die Musik, zu der sie ja durch die Vorbereitungsphase eine eigene Erfahrung bereits gemacht haben. Und selbst wenn Kinder im Zuschauerraum unruhig sind, darf man dies keinesfalls per se als Desinteresse oder Aufkommen von Langeweile deuten, sondern man kann häufig beobachten, dass Kinder vor „lauter“ Spannung „laut“ sind. Nicht jede Unruhe ist also negativ zu deuten.

Zur Detailstrukturierung des Konzertes ist es sehr hilfreich, die in der Szenischen Interpretation verwendeten 5 Phasen auf das Konzert zu übertragen.



Warm up

Beim Warm up zu Beginn eines Konzertes kann man z. B. sehr unvermittelt auf die Bühne kommen, einen Rhythmus klatschen und durch einen non-verbalen Impuls das Publikum auffordern, den Rhythmus mitzuklatschen. Alle Body-Perkussion-Möglichkeiten lassen sich wunderbar im Konzert umsetzen. Erst dann beginnt das Orchester genau diese Stelle zu spielen, der dieser Rhythmus zugrunde liegt. Hier ist also die kollektive Einfühlung in einen werkbestimmenden Rhythmus leicht umzusetzen.

Einfühlung

Bei der Einfühlung kann es vorkommen, z. B. durch eine Phantasiegeschichte eine Zeitreise in die Epoche der Entstehung der Musik zu machen. Kinder gehen bei diesen Phantasiegeschichten übrigens besonders gern dann mit, wenn sie sich dazu bewegen können. Dabei kann man sich auf die Imaginationsfähigkeit der Kinder sehr verlassen. Es ist nicht nötig, mit aufwändigen Requisiten zu arbeiten. Es reicht völlig aus, etwas zu behaupten und durch eine Körperhaltung der Moderatorin deutlich zu machen. In einem Kinderkonzert wurde in der Musik ein König dargestellt. Nachdem wir zunächst überlegt hatten, ob wir nicht aus dem Fundus eine rote Königsrobe holen sollten, entschlossen wir uns, uns auf das Imaginäre zu beschränken. Ein schrei-

tender Gang, ein erhabener Blick genügt und die Kinder akzeptieren, dass man gerade einen König darstellt. Sie selber können diese Haltungen selbstverständlich übernehmen oder andere Haltungen selbständig neu erfinden.

Szenisch-musikalische Arbeit

Die musikalisch-szenische Arbeit der Szenischen Interpretation von Musik und Theater zeichnet sich im Konzert besonders dadurch aus, dass der Körper der Kinder quasi als „Katalysator“ verstanden wird. Sie konstruieren eine Bedeutung, indem sie die gehörte Musik in eine Haltung übertragen, in ihren Stimmausdruck legen, in eine Bewegung umsetzen. Auch in eine Melodie oder einen Rhythmus können sich Kinder einfühlen. Es gibt harsche Rhythmen oder Melodien, mütterliche, brutale, ängstliche, weiche, fragende usw. In alle diese Haltungen können sich Kinder einfühlen, und so eine Musik erfahren. Ebenso ist es möglich, zu zweit ein Standbild (nur Oberkörper) zu einer musikalischen Phrase zu bauen, was den Zuschauerkindern immer dann besonders viel Spaß macht, wenn sie dies mit ihren Eltern gemeinsam machen dürfen. „Die Person, die zum Standbild modelliert werden soll, ist passiv – wie eine Drahtpuppe – und lässt sich in jede gewünschte Haltung bringen. Sie antizipiert keine Haltung und versucht nicht, selbst eine Interpretation vorzunehmen.“

Ausführung

Da das Publikum – anders als im Workshop – nicht in eine fest definierte Rolle geschlüpft ist, ist die Notwendigkeit der Verabschiedung und Ausföhlung aus der Rolle nicht gegeben. Dennoch kann die Verabschiedung aus der Rolle des Zuhörer-Seins, Interpretierer-Seins, Konstrukteur-Seins etc. zelebriert werden.

Reflexion

Wie schon in der Phase „Szenisch-musikalische Arbeit“ beschrieben, ist die Reflexion durch den Moderator möglich und wichtig. Denn der ganzheitliche Auseinandersetzungsprozess mit Musik bedarf der Versprachlichung von Erlebnissen, damit daraus Erfahrungen werden können. Außerdem können wir immer wieder beobachten - und dies wird uns vom Publikum immer wieder mitgeteilt - , dass auch nach Ende des Konzerts viele Gespräche zwischen Kindern und Eltern oder Kindern untereinander über das Erlebte und Erfahrene stattfinden.

Literatur

Zeitschrift: Diskussion Musikpädagogik: Szenische Interpretation von Musiktheater, Nr. 36, 2007

Zeitschrift: Diskussion Musikpädagogik. Sonderheft 2009: Leben, Kunst und das dazwischen. Symposium II zur Musiktheaterpädagogik, Hildegard-Junker-Verlag

Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musiktheater. Hg. von Rainer O. Brinkmann, Markus Kosuch, Wolfgang M. Stroh, Oldershausen 2001 (die erweiterte Neuauflage unter der Mitarbeit von Anne-Kathrin Ostrop erscheint Anfang 2010)



Anne-Kathrin Ostrop

studierte Musikpädagogik, Theologie und Theaterpädagogik in Münster und Berlin. Seit Beginn der 1990er Jahre arbeitete sie freischaffend an verschiedenen Opernhäusern und Fortbildungseinrichtungen und entwickelte Opernvermittlungskonzepte. Als Musiktheaterpädagogin etablierte sie 2002 den Bereich „Komische Oper Jung“ an der Komischen Oper Berlin und leitet ihn seither.

Sie moderiert die regelmäßigen Kinder- und Jugendkonzerte auf der Bühne der Komischen Oper Berlin und zeichnet für die Dramaturgie verantwortlich.

Als Gründungs- und Leitungsmitglied des Institutes für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM) arbeitet sie mit der Bayerischen Theaterakademie, TUSCH Berlin und dem Europäischen Netzwerk von Opernpädagogen RESEO eng zusammen und ist Jurymitglied des Wettbewerbs „Kinder zum Olymp!“ der Kulturstiftung der Länder.

Seit 2007 überträgt das Methodenkonzept der Szenischen Interpretation von Musik und Theater vermehrt auf Programmmusik und absolute Musik.

