



Schriftenreihe Szenische Interpretation von Musik und Theater herausgegeben von Lars Oberhaus und Wolfgang Martin Stroh



Band 2

Markus Kosuch: Szenische Interpretation und Musiktheaterpädagogik

In Zusammenarbeit mit





Kontaktadressen: lars.oberhaus@uni-oldenburg.de, wolfgang.stroh@uni-oldenburg.de

Inhalt

Inhalt	3
Quellen	3
Vorbemerkungen zu Band 2	5
Szenische Interpretation von Musik und Theater – Vom Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen zur Musiktheaterpädagogik an Opernhäusern	6
Oper als Erfahrungsraum – Szenische Interpretation als Konzept der Musiktheaterpädagogik	12
Szenische Interpretation als Konzept der Jungen Oper (Stuttgart)	22
Szenische Interpretation von Musik und Theater im internationalen Vergleich – Ei Blick über den deutschen Tellerrand	
Hip H'Opera – Ein Cross-Culture-Projekt frei nach Mozart und Da Ponte	44
Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper	49

Quellen

"Szenische Interpretation als Konzept der Jungen Oper (Stuttgart)" ist kompiliert aus Papieren der Staatsoper Stuttgart sowie aus der Dissertation von Markus Kosuch Szenische Interpretation von Musiktheater: von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik, Oldenburg 2004 (http://oops.uni-oldenburg.de/129/). "Hip H'Opera – Ein Cross-Culture Projekt" von Alexander Pfeiffer findet sich im Booklet der DVD "Hip H'Opera – Cosi fan tutti" (Pfeiffer 2006). "Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper" ist ein Auszug aus aus Beke Schaefers gleichnamiger Diplomarbeit an der Universität Wien (Schaefer 2010). Alle übrigen Kapitel stammen aus: Diskussion Musikpädagogik 4/2007 mit dem Titel "Szenische Interpretation von Musiktheater".



Vorbemerkungen zu Band 2

Zwischen 1989 und 1995 haben drei als Musiklehrer ausgebildete Absolventen der Universität Oldenburg mit einschlägiger Spielleiter- und Entwicklungskompetenz in Szenischer Interpretation – Ralf Nebhuth, Markus Kosuch und Rainer O. Brinkmann – Positionen als Theaterpädagogen an Opernhäusern (Oldenburg, Stuttgart, Berlin) angenommen und das Konzept der Szenischen Interpretation, das für den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen entwickelt worden war, auf ihre Arbeit als Musiktheaterpädagogen übertragen.

Im ersten Beitrag beschreibt Markus Kosuch die andersartige Situation sowie die veränderten Rahmenbedingungen und Zielgruppen, die sich für die nunmehr als Musiktheaterpädagogen arbeitenden Musiklehrer ergeben haben. Im zweiten Beitrag entwickelt Markus Kosuch eine neue theoretische Begründung des Konzepts der szenischen Interpretation unter der Bezeichnung "Oper als Erfahrungsraum". Der erfahrungsorientierte Ansatz Ingo Schellers wird um Elemente der konstruktivistischen Pädagogik Kersten Reichs weiter entwickelt. Die Szenische Interpretation wird als "gemäßigt konstruktivistisches Verfahren" definiert. Die neuen Bemühungen um eine Begründung der szenischen Interpretation waren notwendig, weil die bisherige Theaterpädagogik sich als PR-Abteilung der Opernhäuser und nicht als Institution erfahrungsorientierten Lernens verstanden hat.

Es lag nahe, den handlungsorientierten Charakter der szenischen Interpretation, der ja auch im konstruktivistischen Ansatz impliziert ist – Bedeutungen werden von den Rezipienten "geschaffen" –, zu einer Produktionspädagogik weiter zu entwickeln. Markus Kosuch gründete in Stuttgart die "Junge Oper". Allerdings sollte diese Junge Oper nicht einfach "Theater von Profis für junge Leute" sein. Die Kinder und Jugendlichen sollten vielmehr auf unterschiedlichsten Ebenen selbst zu Produzenten werden. Dieser letzte und konsequente Schritt, den die Theaterpädagogik an allgemeinbildenden Schulen und in der Sozialarbeit ja erfolgreich praktiziert, stieß allerdings an öffentlichkeitsorientierten Opernhäusern an institutionelle Grenzen. Hiervon ist im dritten Beitrag die Rede.

In einem weiteren Beitrag werden die grenzüberschreitenden Aktivitäten von Markus Kosuch beschrieben, die Gründung des europäischen Netzwerkes von Opernpädagogen "reseo", die Ergebnisse eines EU-Forschungsprojekts, in dem die szenische Interpretation außerhalb Deutschland erprobt wurde. Vor allem beim Vergleich mit Finnland und Dänemark zeigte sich, welchen Einfluss die kultur- und bildungspolitischen Rahmenbedingungen auf den Erfolg der szenischen Interpretation haben.

In einem abschließenden Teil werden die Weiterentwicklungen der musiktheaterpädagogischen Arbeit von Markus Kosuch anhand des Cross-Culture Projekts *Hip H'Opera* dargestellt. Mozarts Oper *Così fan tutte* wurde im Rahmen eines Jugend-Musiktheaterprojektes durch Hinzunahme von Hip Hop neu erzählt. Das Ziel, Jugendliche in eine Musiktheater-Produktion einzubeziehen, da sie "das Publikum von heute" sind, wurde auf der einen Seite positiv bewertet und stieß auf der anderen Seite zum Teil auf heftige Kritik. Zwei Texte von Alexander Pfeiffer und Beke Schaefer geben Einblick in die Konzeption des ungewöhnlichen Projekts und schildern Entstehungsbedingungen sowie Rezensionen der Presse.

Lars Oberhaus und Wolfgang Martin Stroh

Szenische Interpretation von Musik und Theater – Vom Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen zur Musiktheaterpädagogik an Opernhäusern

Unter Musiktheaterpädagogik¹ werden im Folgenden alle pädagogischen Bemühungen, wie sie primär die theater- und jugendpädagogischen Abteilungen der Opernhäuser unternehmen, verstanden. Da die szenische Interpretation zunächst für den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen entwickelt worden ist, ergeben sich durch die Anwendung der Methoden der Szenischen Interpretation im Rahmen dieser Musiktheaterpädagogikeinige neue Perspektiven, Probleme und Chancen.

1. Andere Zielgruppen und Institutionen

Während in der Szenischen Interpretation als Konzept des Musikunterrichts im Wesentlichen mit Schülern, Studierenden, Referendaren und Lehrern gearbeitet wird, gehören zu der Zielgruppe im Kontext der Szenischen Interpretation als Konzept der allgemeinen Opernpädagogik

- Kinder im Vorschulalter,
- Kinder und Jugendliche (auch Schülerinnen und Schüler) und
- Erwachsene.

Zu der Gruppe der Erwachsenen gehören:

- Multiplikatoren (Künstler, Kultur-, Theater-, Musikpädagogen, Lehrer, Referendare, Studierende),
- Senioren (z.B. "Kulturführerschein München") und
- Mitarbeiter von Firmen und ihre Familien (z.B. Den Jyske Opera Aarhus/D\u00e4nemark)

Zu den Institutionen, an denen mit der Szenischen Interpretation gearbeitet wird gehören

- Kindergärten (in der Regel durchgeführt von Künstlern oder externen Opernpädagogen),
- Schulen (in der Regel dann außerunterrichtliche Projekte, die von Künstlern oder externen Opernpädagogen durchgeführt werden),
- Theater und Opernhäuser (Workshop-, Probenraum oder andere Orte im Theater) und
- andere außerschulische Lernorte (Kulturzentren, Jugendhäusern, Horte, etc.).

2. Andere Lernorte und -möglichkeiten

Die weit verbreitete musiktheaterpädagogische Arbeit besteht aus

¹ In der Erstveröffentlichung aus dem Jahr 1995 mit dem Titel "Szenische Interpretation von Musik und Theater als Konzept der allgemeinen Opernpädagogik" spricht Markus Kosuch von "allgemeiner Opernpädagogik", weil sich der Begriff "Musiktheaterpädagogik" erst später (wohl nach der ersten gleichnamigen Tagung 2006 in Berlin) etabliert hat. Im Folgenden wird Allgemeine Opernpädagogik durch Musiktheaterpädagogik ersetzt.

- einer Einführung in das Werk und gegebenenfalls die Inszenierung,
- einem Probenbesuch (Produktionsprozess),
- einem Aufführungsbesuch (Produkt),
- einem Gespräch mit Künstlern und/oder Produktionsteam (Produzierende) und
- einem Blick hinter die Kulissen (Produktionsort/Institution).

Wird an Stelle der "Einführung in das Werk" eine Szenische Interpretation durchgeführt, so bekommt dieser musiktheaterpädagogische Ansatz einige besondere Züge.

- Durch die Vorbereitung des Opernbesuchs mittels Szenischer Interpretation können die Jugendlichen den Status des unbeteiligten Konsumenten verlassen und sich auf der Basis der eigenen szenisch erarbeiteten Interpretation in die Position eines mittelbar Beteiligten begeben.
- Durch handlungsorientierte und erfahrungsbezogene Arbeit in der Vorbereitung verändern sich die Rezeption und die Fragestellungen der Jugendlichen. Sie sind einerseits emotional beteiligt, zum andern kritisch gegenüber dem konzeptionellen Rahmen und der Realisierung der Inszenierung.
- Der Aufführungsbesuch dient der vertiefenden Verarbeitung von Erlebnissen aus der Vorbereitung Szenische Interpretation. Er dient in dieser Hinsicht dem Erfahrungslernen.
- Der Aufführungsbesuch ist ein eigenständiges Erlebnis, das auf der Basis der Fähigkeiten und Erfahrungen aus der szenischen Interpretation während und nach der Aufführung zur Erfahrung verarbeitet wird.
- Das Gespräch mit den Künstlern dient der vertiefenden Verarbeitung von Erlebnissen aus der Szenischen Interpretation und aus dem Aufführungsbesuch.
- Der Blick hinter die Kulissen dient der vertiefenden Verarbeitung von Erlebnissen aus der szenischen Interpretation und aus dem Aufführungsbesuch.

Damit Erfahrungslernen bei einem solchen Konzept der Musiktheaterpädagogikstattfindet, müssen folgende Bedingungen erfüllt sein:

- 1. Die Szenische Interpretation steht am Anfang. Die von den Beteiligten gemeinsam entwickelten Interpretationen des Musiktheaters sind der Ausgangspunkt. Erst auf der Grundlage der eigenen Erfahrung finden Probenbesuche, Aufführungsbesuch, Gespräche und der Blick hinter die Kulissen statt.
- 2. Alle Erweiterungen werden in den Kontext zur eigenen Erfahrung in der Szenischen Interpretation gestellt. Es geht also beim Probenbesuch, beim Aufführungsbesuch, beim Gespräch und beim Blick hinter die Kulissen darum, die Erlebnisse und Erfahrungen der Beteiligten aus den Spielprozessen als Bezugsrahmen für die neuen Erlebnissen zu nehmen. Es geht um die Frage- und Wahrnehmungsperspektive: Welche Impulse und neuen Anregungen für die gemeinsam erarbeitete Interpretation bekommen die Beteiligten z.B. aus dem Aufführungsbesuch? Was haben die Beteiligten in der Inszenierung gelesen, was hat gefehlt? Es geht nicht darum, nun eine vermeintlich "richtige" Interpretation zu sehen und die Inszenierung, den Probenprozess lediglich nachzuvollziehen. Der kritische Vergleich der gemeinsamen erarbeiteten Interpretation mit der Interpretation eines Regieteams ist das Ziel.

Im Künstlergespräch, das sich idealerweise an den Aufführungsbesuch anschließt, geht es darum, dass sich Künstler und Beteiligte in sofern auf gleicher Augenhöhe treffen, als beide eigene musikalische und szenische Erfahrungen mit dem Material haben, wenn gleich in unterschiedlicher Intensität. Hier ist die Initiierung von Fragestellungen von zentraler Bedeutung, die sich auf den inhaltlichen Austausch über diese Erfahrung mit dem Material richten.

Finden Probenbesuch, Aufführungsbesuch, Künstlergespräch und Blick hinter die Kulissen mit dieser Haltung statt, findet in jeder der Situationen Erfahrungslernen statt, weil die Beteiligten ihre Erlebnisse und Erfahrungen unter dieser neuen Perspektive reflektieren und gegebenenfalls restrukturieren. Findet die Verbindung von Szenischer Interpretation mit Aufführungsbesuch und Künstlergespräch in dieser Haltung statt, so verändert sie die Rezeption von Kunst. Diese so erweiterte Form der Szenischen Interpretation wurde an der Stuttgarter Staatsoper als "Erlebnisraum Oper" bezeichnet. Das Modell "Erlebnisraum Oper" ist somit ein Modell in dem Erfahrungslernen bei allen Aktivitäten der Musiktheaterpädagogik stattfindet.



3. Neue Ziele

Die Ziele des Konzepts der Szenischen Interpretation von Musiktheater im institutionellen Rahmen von Schule und Oper lassen sich zusammenführen:

1. Ziel der Szenischen Interpretation von Musiktheater als Methode des handlungsorientierten Unterrichts an allgemeinbildenden Schulen ist die erfahrungsbezogene Interpretation eines Stücks fiktionaler Realität. Die Aneignung von Wirklichkeit findet durch die Konstruktion von Bedeutung in der vom Spielleiter inszenierten Lernarbeit statt.

Es ist also ein Lernen am Gegenstand Oper, um in sozialkommunikativer Weise im Prozess der Interpretation eine Bedeutung zu konstruieren und damit zur Persönlichkeitsbildung beizutragen. Diese Arbeit dient der Persönlichkeitsentwicklung und führt damit die Schüler zu sich selbst.

2. Ziel der Szenische Interpretation von Musiktheater im Modell Erlebnisraum Oper im Kontext einer Musiktheaterpädagogik ist, Kindern und Jugendlichen, sowie Erwachsenen einen emotionalen, musikalischen und intellektuellen Zugang zur Kunstform Oper zu ermöglichen. Die Szenische Interpretation von Musiktheater dient auf der ersten Ebene der Vorbereitung eines Aufführungsbesuchs des interpretierten Werks im Opernhaus/Theater und auf der zwei-

ten Ebene dem Zweck, über den Opernbesuch ein möglichst lebenslanges Interesse an dieser Kunstform und der Institution Oper zu wecken. Diese Arbeit führt zur Auseinandersetzung mit Kunst (und damit im weiteren auch zur Institution Oper.)

Bei dieser Zielformulierung ist die Gefahr, dass das Konzept der Szenische Interpretation von Musiktheater zu einem "Trick" der Öffentlichkeitsarbeit und Werbung verkommt, ebenso gebannt wie die Gefahr, dass es für Vermittlung eines Inszenierungskonzepts der Dramaturgie benutzt wird. Unter Beachtung der Zielformulierung ist es plausibel eine These zu formulieren, die institutionsunabhängig den Wert des Konzepts der Szenischen Interpretation von Musiktheater beinhaltet:

Wenn Menschen in der szenischen Interpretation einer Oper (über die Kunst) zu einer sozialen, künstlerischen und inhaltlichen Kommunikation und Interaktion mit sich, dem anderen und der Welt kommen und damit zu sich selber finden, so finden sie darüber auch nachhaltiger zum Musiktheater (zur Kunst) und im weiteren zur Institution Oper. Dies insbesondere deshalb, weil der Erfahrungsprozess mit dem Musiktheater (mit der Kunst) und in der Institution Oper gemacht wurden und dadurch mit dieser Erfahrung verbunden ist.

Fünf Bedingungen müssen erfüllt sein, damit sich die Arbeit mit der Szenischen Interpretation im Kontext der Musiktheaterpädagogik derart auswirkt:

Bedingung 1: Um erfolgreich mit der Szenischen Interpretation von Musiktheater als Konzept der Musiktheaterpädagogik zu arbeiten, muss die Arbeit vom Opernhaus/Theater ausgehen, d.h. sie muss institutionell am Opernhaus/Theater stattfinden.

Begründung: Mit der Verortung der Szenischen Interpretation als Konzept der Musiktheaterpädagogikan einem Opernhaus wirkt die Szenische Interpretation neu in die Schule, die Musikpädagogik und Musiktheaterpädagogik hinein. Die Schule öffnet sich dem kulturellen Umfeld, das Opernhaus öffnet sich der Lebenswelt Schülern. Lehrer und Künstler nehmen methodische Anregung offener auf, wenn Bedingung 5 erfüllt ist (siehe unten).

Die Arbeit im Opernhaus ist insofern zwingend, als nur so die Öffnung des Opernhauses als "Erfahrungsraum" sowohl inhaltlich als auch organisatorisch möglich ist. Eine Absichtserklärung des Opernhauses sich zu öffnen, kann ohne personelle und organisatorische Konsequenzen (z.B. Proben zu öffnen, Karten für Jugendliche Zur Verfügung zu stellen, Künstler, Sänger, Mitarbeiter zu Gesprächen mit dem Publikum anzuregen, etc.) in der Institution Oper nicht oder nur extrem eingeschränkt funktionieren.

Bedingung 2: Um erfolgreich mit der Szenischen Interpretation von Musiktheater als Konzept der Musiktheaterpädagogik zu arbeiten, sollte es eine eigenständige opernpädagogische Abteilung am Opernhaus/Theater geben.

Begründung: Die Eigenständigkeit bietet die Möglichkeit inhaltliche Entscheidungen auf der Basis der Kenntnisse des institutionellen Spannungsfeldes zwischen, Oper' einerseits und "soziales und institutionelles Umfeld der Zielgruppen' (z.B. Schule, Betriebe, Kulturzentren, etc.) andererseits zu treffen und sich unabhängig von der Interpretation eines jeweiligen Regieteams inhaltlich mit dem Opernwerk selbst auseinander zusetzen.

Wichtig ist vor allem die Unabhängigkeit von der Öffentlichkeitsabteilung. Die inhaltlichen Vorgaben und die Art der Projekte richten sich nicht nach dem Kriterium der Öffentlichkeitswirksamkeit, sondern im besten Falle leitet die PR-Abteilung öffentlichkeitswirksame Themen

aus der inhaltlichen und konzeptionellen Arbeit der opernpädagogischen Arbeit ab. Dies heißt im strengen Sinne eine Trennung zwischen Inhalts- und Strategie-Ebene. Inhaltlich entscheidet die opernpädagogische Abteilung (Was wird wann, wie und mit wem umgesetzt?). Strategisch leitet daraus die PR-Abteilung ab, was von den opernpädagogischen Projekten im Sinne des Marketing und der Pressearbeit in die Öffentlichkeit kommuniziert werden soll.

Eine enge Kooperation ist unter dieser scharfen Trennung der Aufgaben wünschenswert und erfolgversprechend. Die Kombination aus Bedingung 1 und 2 ermöglicht es, dass sich die Szenische Interpretation von Musiktheater als Erfahrungsraum für die Beteiligten voll entfalten kann.

Bedingung 3: Spielkonzepte müssen inszenierungsunabhängig entwickelt werden. Diese Entwicklung sollte durch ein eigenständiges Team erfolgen, die dabei mit Künstler, Dramaturgen und Lehrer kooperieren. Diese Kooperation ist jedoch auf Grundlage von Bedingung 2 gleichberechtigt.

Begründung: Die Unabhängigkeit von der Inszenierung ist für die Arbeit der Szenischen Interpretation konstitutiv. Ohne diese Unabhängigkeit kann keine erfahrungsbezogenen tätigkeitstheoretisch fundierte Lernarbeit erfolgen, in der sich die Beteiligten eine Bedeutung selbst erarbeiten/konstruieren. Ohne diese Lernarbeit bleiben die Wirkungen aus.

Bedingung 4: Die Methodenauswahl in Spielkonzepten muss gemäß der drei Perspektiven Konstruktion, Rekonstruktion und Dekonstruktion erfolgen und den drei Postulaten Kersten Reichs folgend systemisch konstruktivistisch begründbar sein.²

Bedingung 5: Die Arbeitshaltung von Musiktheaterpädagogen und Künstlern in Workshops und Projekten sollte sich durch Neugierde auf die Prozesse und Ergebnisse der Konstruktionsarbeit der Teilnehmenden auszeichnen.

Begründung: Um die Qualität dieser Arbeitshaltung zu verstehen, soll sie von anderen möglichen Arbeitshaltungen abgegrenzt werden. Einer Arbeitshaltung liegen unterschiedliche Ziele und Motive der Institution Oper zu Grunde. Die Arbeitshaltung von Musiktheaterpädagogen kann bestimmt sein:

- von der PR-Abteilung, mit dem Ziel öffentlichkeitswirksame Projekte zu machen. Dabei entsteht die Gefahr, dass insbesondere Kinder und Jugendlichen für Zwecke der PR-Arbeit instrumentalisiert werden.
- von der Dramaturgie, mit dem Ziel Inszenierungskonzepte zu vermitteln, um den Beteiligten zu vermitteln, wie sie eine Inszenierung verstehen können oder sollen,
- von der geschäftsführenden Direktion/der kaufmännischen Abteilung, mit dem Ziel möglichst viele Karten zu verkaufen und damit insbesondere Kinder und Jugendliche auf die Funktion von Konsumenten zu reduzieren.

Die in Bedingung 5 beschriebene Arbeitshaltung zielt direkt auf das Subjekt und den Prozess der Bedeutungskonstruktion ab. Die "Neugierde" färbt in den Arbeitsprozess ab, ist zutiefst

² Siehe das nächste Kapitel "Oper als Erfahrungsraum".

menschlich und damit politisch, weil sie der (Selbst-)Verständigung des Subjekts dient und Kritikfähigkeit von Inszenierung und Institution beinhaltet und nicht ausblendet.

Nehmen Opernpädagogen und Künstler diese Arbeitshaltung ein und konzentrieren sich einerseits auf das künstlerische Material selbst und anderseits auf die Menschen, die damit umgehen, dann entstehen Neugierde und Lust auf Kunst / auf die Oper von selbst, sofern der vom Opernpädagoge angeleitete Arbeitsprozess präzise, spannend und befriedigend war.

Die Projekte und Erfahrungen aus Erlebnisraum Oper, Junge Oper der Staatsoper Stuttgart, Oper/leben und der Jungen Oper der Berliner Staatsoper unter den Linden und Oper Jung der Komischen Oper Berlin haben gezeigt und zeigen, dass es grundsätzlich möglich ist, die fünf genannten Bedingungen zu erfüllen und so die Institution Oper als "Erfahrungsraum" zu öffnen und jenseits aller Marktgesetze und Marketingstrategien das Publikum in die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater einzubeziehen und dabei Faszination und Begeisterung im "Erfahrungsraum Oper" entstehen zu lassen. Die Erfahrungen zeigen auch, dass es Probleme und institutionelle Konflikte in der Umsetzung dieses Modells gibt. Die Probleme und Konflikte lassen sich aber konkret lösen, wenn die Ziele einer Musiktheaterpädagogischen Arbeit eines Opernhauses offen gelegt und im besten Falle schriftlich als Maßstab des Handelns formuliert werden.

Opernhäuser und Theater können also eine "nachhaltige" Opernpädagogik initiieren, die nicht direkt auf den kurzfristigen Verkauf von Opernkarten abzielt, sondern auf eine erfahrungsbezogene und handlungsorientierte Auseinandersetzung mit Kunst. Das Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater geht nicht von ungefähr auf Künstler und Theaterschaffende wie Brecht, Stanislawski und Boal zurück, die eine Vision von (Musik-)Theater gehabt und realisiert haben. Im Hinblick auf institutionelle Rahmenbedingungen wird deutlich, dass das Konzept eine Eigenständigkeit bewahren muss, um seine positive Wirkung als Lern- und Lehrprinzip im Rahmen der Musiktheaterpädagogikentfalten zu können.



Aus einer Produktion der Jungen Oper Stuttgart zum Thema "Kinder haben keine Zeit" (2013)

Oper als Erfahrungsraum – Szenische Interpretation als Konzept der Musiktheaterpädagogik

Einleitung

Das Konzept der Szenischen Interpretation von Musik und Theater wurde bislang aus dem *Erfahrungsbezogenen Unterricht* von Ingo Scheller abgeleitet und als eine Möglichkeit des handlungsorientierten und erfahrungsbezogenen Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen dargestellt. Das Konzept lässt sich auf die Musiktheaterpädagogik, d.h. das pädagogische Angebot von Musiktheaterstätten (Opernhäusern, Staatstheatern etc.), übertragen. In diesem Zusammenhang habe ich im Rahmen meiner musiktheaterpädagogischen Arbeit an der Stuttgarter Staatsoper für das Konzept der Szenischen Interpretation einen neuen theoretischen Bezugsrahmen entwickelt. Der Schlüsselbegriff dieses Bezugsrahmens ist Erfahrungsraum. Er führte auch zur Bezeichnung "Oper als Erfahrungsraum" für die musiktheaterpädagogische Arbeit in Stuttgart.

Im Folgenden wird dieser neue Bezugsrahmen entwickelt. Es wird gezeigt, wie die Szenische Interpretation im Kontext der Musiktheaterpädagogikdurch ihre Struktur, die Arbeitsmethoden, die Rolle(n) des Spielleiters, den Rollenschutz und die Spielregeln einen Erfahrungsraum erzeugt, der es Menschen ermöglicht, jenseits von Schule dem Musiktheater und in der Auseinandersetzung mit dem Musiktheater sich selbst und anderen zu begegnen.

Wie entsteht dieser Erfahrungsraum und wie ist dieser Erfahrungsraum beschaffen?

Der *Erfahrungsraum* entsteht im Wesentlichen durch die Interpretationsmethode und die Rolle des Spielleiters und der Beteiligten/Spieler innerhalb dieser Methode, sowie durch die Arbeitsstruktur und Spielregeln der Methode. Bei der Szenischen Interpretation sind konstitutiv:

- 1. Arbeitsstruktur: das Fünf-Phasenmodell und seine Erweiterungen,
- 2. die Arbeitsmethoden: Erfahrungslernen, systemisch-konstruktivistische Arbeitsweise,
- 3. die Rolle des Spielleiters im Interpretationsprozess: Moderator, Impulsgeber, Beobachter,
- 4. die Rolle der Beteiligten/Spieler: Rollenschutz,
- 5. die Spielregeln: Erfahrungslernen, Inszenierung des Spielprozesses.

Zu 1. Arbeitsstruktur – Das Fünf-Phasenmodell und seine Erweiterungen

Das Fünf-Phasen-Modell der Szenischen Interpretation gibt die Struktur des Arbeitsprozess 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. Ausfühlung, 5. Reflexion.

Das Fünf-Phasenmodell strukturiert den Erfahrungsraum zeitlich, methodisch und inhaltlich. Die Struktur schafft Klarheit und Transparenz im Erfahrungsraum. Gleichzeitig erzeugt die Struktur den Erfahrungsraum. Mit dem Warm-up, wird der Erfahrungsraum geöffnet. Über die Einfühlung entsteht (entstehen) die Rollenperspektive(n) und damit der Rollenschutz. Aus diesen Perspektiven und Haltungen wird der Erfahrungsraum betreten. Die szenisch-musikalische

Arbeit ermöglicht es den Beteiligten, sich kreativ forschend und handelnd im Erfahrungsraum zu bewegen, die Ergebnisse der szenisch-musikalischen Arbeit zu präsentieren. Über die Ausfühlung wird die Rolle wieder verlassen. In der Reflexion wird der Erfahrungsraum bewusst betrachtet, werden Erlebnisse zu Erfahrungen verarbeitet und dem eigenen Verstehen zugänglich zu machen. Der Erfahrungsraum wird am Ende der letzten Phase wieder geschlossen. Die Integration eines Reflexionsprozesses in den Spiel- und Arbeitsprozess selbst, ist eines der wichtigsten Aspekte der Szenischen Interpretation. Dass die Erlebnisse sich überhaupt nachhaltig auswirken, hat etwas mit dem durch den Reflexionsprozess induzierten Verarbeitung von Erlebnisse zu Erfahrungen zu tun. Darin unterscheidet sich die künstlerisch-pädagogische Arbeit mit der Szenischen Interpretation von vielen anderen (musik-)theaterpädagogischen Konzepten, deren Ziel nicht die Aneignung von Wirklichkeit ist. In allen Erweiterungen (Probenbesuch, Künstlergespräch, Aufführungsbesuch und Blick hinter die Kulissen) werden ebenfalls Erfahrungsräume geöffnet, wenn diese Erweiterungen in Bezug zur Szenischen Interpretation erlebt und reflektiert werden.

Zu 2. Arbeitsmethoden – Erfahrungslernen, systemisch-konstruktivistische Arbeitsweise

a) Erfahrungslernen

Zentral im Konzept *Szenische Interpretation* im Kontext der Musiktheaterpädagogik ist die Unterscheidung von Erlebnis und Erfahrung. Erlebnisse sind Erinnerungsspuren von Handlungen und Aktivitäten. Sie alleine machen noch keine Erfahrung aus. Erst durch Distanz, Reflexion und Kommunikation mit anderen können die Erlebnisse zu Erfahrungen verarbeitet werden.

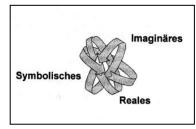
"Erlebnisse hat man – Erfahrungen macht man! Für die Verarbeitung von Erlebnissen braucht man Distanz, Reflexion, Erinnerungen, Vergleiche, kurz: einen Austausch mit anderen Menschen, der dadurch möglich wird, dass es gemeinsam genutzte Symbolisierungsformen von Wirklichkeit gibt" (Jank/Meyer 2003, S. 335).

Zugespitzt formuliert heißt das: es wird nur durch Erfahrung gelernt. Erfahrungen kann man jedoch nicht vermitteln. Es können lediglich Situationen und Räume und Vorgänge über Spielregeln geschaffen werden, in denen Erlebnisse gemacht und zu Erfahrungen verarbeitet werden.

b) Die systemisch-konstruktivistische Arbeitsweise

Kersten Reich formuliert als Kernstück seiner systemisch-konstruktivistischen Pädagogik die Unterscheidung einer Inhalts- von einer Beziehungseben. Bei der Analyse von Beziehungs- und Inhaltsebene schließt Reich an systemisch-konstruktivistische Kommunikationstheorien (insbesondere Bateson und Watzlawick) an. Reich konstatiert dabei, dass im Blick auf Beziehungen die Pädagogik noch ein Entwicklungsland ist (Reich 2000, S. 71-117). Wichtig für die Kommunikation sind die drei Ebenen:

- das Symbolische
- das Imaginäre
- das Reale



Unter *Symbol* versteht Reich Aussagen über die Welt, die im Austausch mit anderen Menschen entstehen und uns die Verständigung mit anderen ermöglichen. Dazu gehören Zeichen wie Worte, Begriffe, Sätze und Aussagen, die mit Bedeutung verbunden sind und andere Bedeutungsträger "materiell-symbolische Lebens- und Verkehrsformen, in denen wir geistig und kulturell existieren" (ebd., S. 76 f.).

Er bezieht sich damit u.a. auf die Theorie der Zeichen von Umberto Eco (Eco 1977). Werden Bedeutungen verarbeitet, so findet diese Verarbeitung in zwei Richtungen statt: konstruktiv, indem ich eine Symbolwelt aufbaue, und rekonstruktiv, indem ich vorhandene Symbolwelten übernehme. Reich bezieht sich dabei auf das Modell des symbolischen Interaktionismus nach George Herbert Mead.

Imaginär ist nach Reich ein inneres Verhalten, zu dem andere Menschen keinen direkten Zugang haben.

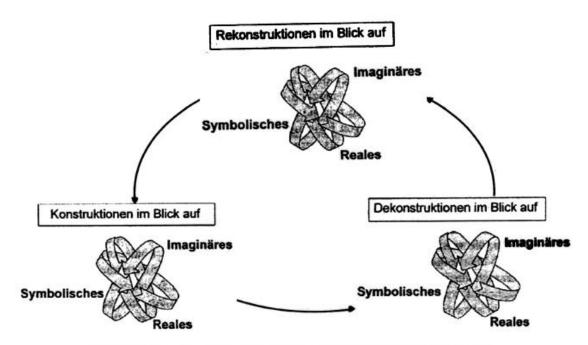
"Wann immer wir mit einem anderen Menschen in Kontakt treten …, so können wir dies nicht direkt. Wir bleiben in unserer Haut, treten nicht aus ihr heraus, dass wir direkt in den Anderen eindringen, wir schließen auch kein Kabel an, um Daten auszutauschen. Im Gegenteil: Wir bilden uns ein Bild vom Anderen. … Es kann in der tatsächlichen Begegnung noch korrigiert und an realen Erfahrungen angepasst werden …, aber es bleibt immer unser Bild. … Deshalb gibt es zwischen uns und dem Anderen eine Sprachmauer" (Reich 2000, S. 87).

Das *Reale* kann in seiner Komplexität durch die symbolische Konstruktion nicht vollständig erfasst werden. Symbolische und imaginäre Konstruktionen versuchen das Reale zu bändigen. Es bleibt aber immer eine Kluft. Das Reale kann nicht vollständig erfasst werden. Es bleiben immer verborgene Ecken und Fremdes, das uns beunruhigt und Angst macht: "Es sind schwarze Löcher, sie enthalten nichts, was wir schon wussten oder wollten" (ebd., S. 104). Das Reale kann aber auch Wege öffnen für neue Ideen, unvorhergesehene und kreative Lösungen. Die drei Ebenen der Selbst- und Weltsicht stehen für Reich in einer engen Beziehung:

"Das Reale ist der Grund, auf den das Symbolische und das Imaginäre sich beziehen; das Symbolische ermöglicht das Denken und die Verständigung mit anderen über das Reale; das Imaginäre schließt uns den Zugang zu anderen Menschen überhaupt erst auf, indem es Aspekte der Beziehung zugänglich macht, die in der symbolischen Kommunikation verborgen oder verdeckt bleiben." (Jank/Meyer 2003, S. 295)

Reich betrachtet den pädagogischen Prozess aus der Perspektive

- der Konstruktion (Erfindung) "Wir erfinden unserer Wirklichkeiten",
- der Rekonstruktion (sammelnde Wiedergabe) "Wir entdecken unserer Wirklichkeiten" und
- der Dekonstruktion (Enttarnung) "Wir verstören unsere Wirklichkeiten".



Didaktischer Kreislauf der Konstruktivistischen Pädagogik (auf der Basis der Abbildungen bei Reich 1997, S. 118, 122, 134 u. 140)

Er stellt für das Verhältnis, in dem diese drei Perspektiven im pädagogischen Prozess zueinander stehen, drei Postulate auf:

- Postulat (Reich 2000, S. 122): "So viel Konstruktion wie möglich!"
- Postulat (ebd., S. 133): Keine Rekonstruktion um ihrer selbst willen!"
- Postulat (ebd., S. 140): "Keine Konstruktion ohne Ver-Störungen!"

Diese drei Postulate beziehen sich bei Reich auf alle drei Ebenen der Kommunikation und bilden einen hermeneutischen Zirkel. Die drei Perspektiven und Postulate der systemischkonstruktivistischen Pädagogik Kerstin Reich's können folgendermaßen auf Kategorien der Szenischen Interpretation übertragen werden:

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.

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 Rolleneinfühlung. 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 Verfremdungsverfahren 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 der selben Opernfigur. Dabei wird die Konstruktionsarbeit der Beteiligten enttarnt, ver-stört 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".

Reich stellt diese drei Perspektiven in einen Zusammenhang, indem er sie gewichtet.

- 1. Postulat: "So viel Konstruktion wie möglich!" die Beteiligten sind in erster Linie dabei sich handelnd, schöpferisch und aktiv mit musikalischem Material auseinander zu setzen. Zwar gibt es in der Regel ein Ausgangsmaterial eine Oper, ein Lied, ein Orchesterwerk, … die wesentlichen Tätigkeiten einer Szenischen Interpretation wie die Entwicklung einer Spielhaltung, eines Standbildes, das Improvisieren, die Entwicklung einer Rolle sind Konstruktionstätigkeiten.
- 2. Postulat: "Keine Rekonstruktion um ihrer selbst willen!" das Ausgangsmaterial ist nicht dazu da, reproduziert zu werden. Es werden also beispielsweise keine Texte oder Lieder auswendig gelernt, um sie dann zu reproduzieren. Es wird keine Inszenierungsidee spielerisch nachvollzogen oder nachgespielt. Das Material bildet lediglich den Ausgangspunkt der Konstruktionsarbeit. Die Rekonstruktion findet oftmals in der Rückbindung des Entwickelten, Erfundenen an den musikalischen Gegenstand statt. An diesem Gegenstand (im Sinne von Widerstand; gegen = wider) reibt oder bricht sich die Konstruktionsleistung, die entwickelte Interpretation. In dieser Ausprägung findet die Rekonstruktion immer im Hinblick auf die Überprüfung der Konstruktionsleistung statt (siehe auch Postulat 3)
- 3. Postulat: "Keine Konstruktion ohne Ver-Störungen!" um Klischees im Konstruktionsprozess zu vermeiden oder offen zu legen, bedarf es zielgerichteter Ver-Störungen. Dies kann eine Verfremdung im Brecht'schen Sinne sein, aber auch die Rückbindung der künstlerischen Konstruktionsleistung an den Gegenstand kann ver-störend wirken. Wenn beispielsweise ein Standbild zu einem Text gebaut wurde und mit der zur Textpassage gehörenden Musik konfrontiert wird und hier Spannungen und Widersprüche entstehen. Die Rückbindung der Interpretationsarbeit an den musikalischen Gegenstand führt dazu, dass die Rekonstruktion zum zentralen Bestandteil der Ver-Störung werden kann. In diesem Sinne sollte das Reich'sche Postulat ergänzt werden: "Keine Interpretationskonstruktion ohne Ver-störung, ohne Rückbindung an den musikalischen Gegenstand."

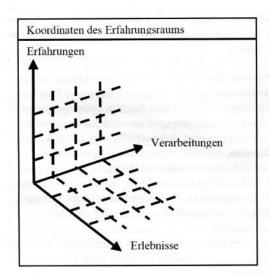
Die Szenische Interpretation lässt sich also als systemisch-konstruktivistisches Konzept darstellen. Es geht im Umgang mit musikalischen Gegenständen nicht mehr darum herauszubekommen, was "der Meister uns sagen will" (Didaktik der Musikalischen Kommunikation) oder wie ein Werk "richtig" verstanden werden soll (Didaktik des Musikverstehens). Es geht viel-

mehr darum, dass die Beteiligten sich – in einem pädagogisch definierten *Erfahrungsraum* – eine "Bedeutung" selbst erarbeiten."

Der Erfahrungsraum, der die Konstruktion von Bedeutung öffnet und begrenzt, ist definiert durch

- den äußeren Gegenstand (das jeweilige Werk des Musiktheaters),
- die Interpretierenden (ihren sozialen und biographischen Hintergrund),
- die Interpretationsmethode (hier die Methoden der Szenischen Interpretation).

Reich folgend ist das Verstehen von Musik begrenzt dadurch, dass der musikalische Gegenstand (z.B. eine Oper) in seiner Komplexität durch die symbolische Konstruktion nicht vollständig erfasst werden kann. Symbolische und imaginäre Konstruktionen versuchen im besten Fall den musikalischen Gegenstand zu bändigen. Es bleibt aber immer eine Kluft. Der musikalische Gegenstand kann nicht vollständig erfasst werden. Es bleiben immer verborgene Ecken und Fremdes, das uns beunruhigt und Angst macht: "Es sind schwarze Löcher, sie enthalten nichts, was wir schon wussten oder wollten" (Reich 2000, S.104). Genau das macht den Szenischen Interpretationsprozess so spannend: auf eine Entdeckungsreise in einen musikalischen Gegenstand hineinzusteigen, gesichert durch Rollenschutz, Spielregeln und Spielleiter und sich diesem Gegenstand im Sinne von Widerstand (wider = gegen) anzunähern. Die Sicherungssysteme sind wichtig, um die Spannung der Neugierde (das Begehren auf das Neue) auf das Fremde, der Angst vor dem Neuen und Fremden überwiegen zu lassen.



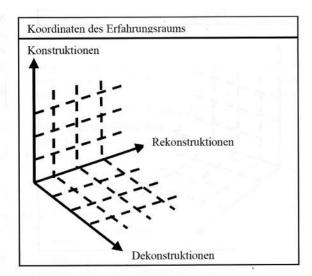


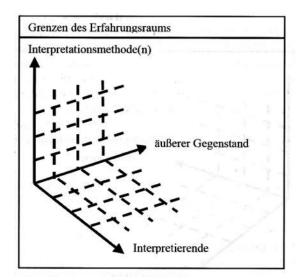
Diagramm 1 und 2: Der Auseinandersetzungsprozess im Erfahrungsraum

Der Prozess der Szenischen Interpretation ist ein Konstruktionsprozess in einer (Arbeits-/Produktions-)Gruppe. Durch den handlungsorientierten, erfahrungsbezogenen und sowohl konstruktiven, rekonstruktiven und dekonstruktiven Umgang mit Musik entsteht ein Erfahrungsraum. In diesem Raum entfaltet sich Kreativität, wird Bedeutung konstruiert. Diese Bedeutungskonstruktion ist der eigentliche Vermittlungsprozess. In diesem Vermittlungsprozess wird Musik "verstanden".

Verstehen von Musik findet in der Aneignung von Wirklichkeit durch musikalische Tätigkeit statt. Der Umgang mit Musik ist

- künstlerisch aktiv und schöpferisch,
- bewusst und bezieht die kritische Reflexion mit ein,
- konflikthaft, weil die Beteiligten sich mit einem (fremden) künstlerischen Gegenstand auseinandersetzen. Dieser Gegenstand bleibt im schöpferischen Prozess der Interpretation als Widerstand bestehen und "widersetzt" sich der "kompletten" Aneignung. Diese Reibung setzt künstlerische und kommunikative Prozesse frei, in denen Bedeutungen konstruiert, verglichen und verworfen werden.
- sozial, da die Bedeutung, die Interpretation, die musikalische Erfahrung erst in einem kommunikativen Prozess entsteht. In der gemeinsamen Befragung und der Differenz der Betrachtungen der Prozessbeteiligten entsteht das Verstehen.

Dieser Verstehensprozess ist das, was die Szenische Interpretation unter Vermittlung versteht. Durch die Arbeitsmethoden und den Einsatz dieser Arbeitsmethoden lässt sich der Erfahrungsraum gezielt öffnen. Über die systemisch-konstruktivistische Pädagogik lässt sich der Prozess der Szenischen Interpretation und die Entwicklung und Planung von Spielprozessen und konzepten motivieren, beschreiben, begründen und analysieren. Ein zielgerichtetes auf Bedeutungskonstruktion zielendes Handeln ist im Erfahrungsraum dadurch möglich.



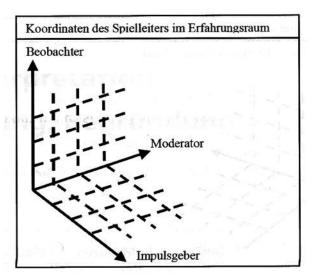


Diagramm 3: Die Grenzen des Erfahrungsraums, Diagramm 4: Der Spielleiter im Erfahrungsraum

Zu 3. Die Rolle(n) des Spielleiters im Interpretationsprozess – Moderator, Impulsgeber, Beobachter

Der Spielleiter ist Prozessorganisator (Moderator/Facilitator engl. = Erleichterer). Er moderiert und inszeniert den Interpretationsprozess, den Prozess der Begegnung mit Musik, indem er Spielregeln definiert. Er ist nicht Musik/Kunstvermittler im Sinne des Belehrenden oder des über Musik Informierenden. Der Spielleiter benötigt in dieser Rolle keinen Wissensvorsprung. Er öffnet den Spiel-Raum, der inhaltlich von den Beteiligten/Spielern gefüllt wird und in dem diese ihre (gemeinsame) Interpretation von Musik entwickeln, Bedeutung von Musik konstruieren.

"Die Aufgabe des Spielleiters ist nicht, Musik und Erfahrungen mit Musik zu *vermitteln*, sondern Erfahrungen mit Musik zu *ermöglichen*. Der Spielleiter tut alles, damit

die Spieler/Beteiligten Erlebnisse mit Musik haben und diese zu Erfahrungen mit Musik verarbeiten können" (frei nach Stroh 2003a/ S.19)

Den Prozess zu initiieren, Spielerfahrungen und Interpretationsarbeit an den künstlerischen Gegenstand zurückzubinden, so dass die Beteiligten/Spieler den Konstruktionsprozess be- und hinterfragen, gehört dabei mit zur Aufgabe der Moderation. Zur zentralen Rolle des Moderators gehören noch zwei weitere Rollen:

- a. Die Rolle, als Künstler/Lehrer (künstlerische) Impulse zu geben, so dass die Beteiligten/Spieler Leerstellen offenlegen und Klischees enttarnen können, sich der Konstruktionstätigkeit bewusst werden und dadurch neue Dimensionen der Betrachtung entwickeln können.
- b. Die Rolle des Beobachters der Spielprozesse, die den Spielleiterin die Lage versetzt zu entscheiden, welche der Rollen (Moderator, Impulsgeber) für den künstlerischen Interpretationsprozess am dienlichsten ist.

Durch die Definition und Beschreibung der Rolle(n) und Aufgaben des Spielleiters entsteht für den Spielleiter eine transparente und klar definierte Situation. Der Spielleiter erzeugt und sichert den *Erfahrungsraum* durch seine Haltung, gegenüber

- dem musikalischen Gegenstand den er als fremd und in seiner Widerständigkeit akzeptiert, insofern der Verstehensprozess umfassend aber nie vollständig sein kann;
- den Beteiligten denen er die inhaltliche Konstruktionskompetenz zuschreibt und zutraut, die er in eine Kommunikation mit dem musikalischen Gegenstand führt und ihnen die Arbeit als Facilitator (facilitate = erleichtern) erleichtert ohne dabei die Widerständigkeit, Fremdheit und Konflikthaftigkeit des musikalischen Gegenstands zu nivellieren;
- sich selbst indem er keinen Wissensvorsprung behaupten muss und sich seiner Rollen und Aufgaben im Spielprozess bewusst ist.

Zu 4. Die Rolle der Beteiligten/Spieler – Rollenschutz

Jeder Beteiligte hat zwei Rollen, die bewusst den gesamten Spielprozess über eingenommen werden. Zum einen ist jeder Beteiligte er selbst³. Aus dieser Rolle beobachtet und reflektiert der Beteiligte den Spielprozess. Zum anderen übernimmt der Beteiligte eine fremde Rolle, in die er sich in der Regel einfühlt, um am Spielgeschehen teilzunehmen und aus der er sich ausfühlt, um diese Rolle bewusst abzulegen.

Der Rollenschutz: Durch die Einfühlung in eine fremde Rolle, wird ein Rollenschutz aufgebaut (Rollenschutzthese). Die Beteiligten spielen nicht sich selbst, sondern eine andere, fremde Person. Natürlich greifen sie im Sinne Stanislawskis (Stanislawski 1983, S.73; S.188-197) dabei auf eigene (emotionale und körperliche) Erfahrungen zurück. Sie haben aber immer die Möglichkeit, sich von der Rolle über die Ausfühlung zu distanzieren. Diese Distanz macht es gleichzeitig möglich die Erlebnisse in der Rolle zu Erfahrungen zu verarbeiten. Die meist fremden Lieder, Instrumentalstücke oder Opernmusik erhöhen den Rollenschutz, da die Betei-

_

³ Wichtig ist in erster Linie hier, dass der Beteiligte bewusst wahrnimmt und unterscheidet, wann er in einer ihm fremden Rolle agiert und wann nicht.

ligten sich in der Regel mit dieser Musik emotional nicht identifizieren, sondern nur die von ihnen gespielte Figur mit der Musik verbunden ist. Durch den Rollenschutz können die Beteiligten im Projekt-Setting (u.a. auch in der Schule) Ängste, Hoffnungen oder tabuisierte Themen, die normalerweise nicht artikuliert werden, veröffentlichen und bearbeiten. Dadurch können sie in der Auseinandersetzung mit dem Musiktheater Ebenen der Interpretation erreichen und entwickeln und Grenzen überschreiten, die einer diskursiven und musikanalytischen Arbeitsweise oft verschlossen bleiben.

Der Rollenschutz sichert die Persönlichkeit und das Selbstbestimmungsrecht der Spieler. Dies ist insbesondere in der Arbeit mit Laien von Bedeutung. Sie bestimmen selbst, wie nah sie die Erlebnisse und Erfahrungen mit dem musikalischen Gegenstand auf sich selbst beziehen - in welcher Dimension und Tief sie sich mit dem musikalischen Gegenstand konfrontieren und konfrontieren lassen. Der Rollenschutz erzeugt die Sicherheit, aus Rollen wieder aussteigen zu können, sich auf künstlerische und emotionale Prozesse einzulassen. Der Rollenschutz schafft die Atmosphäre der Sicherheit. Die Neugierde auf das Fremde kann dadurch der Angst vor dem Fremden überwiegen. Der Erfahrungsraum wird durch den Rollenschutz für alle Beteiligten (einfach) zugänglich.

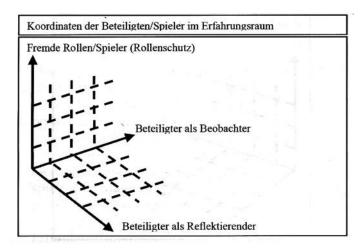


Diagramm 5: Der Beteiligte/Spieler im Raum

Zu 5. Die Spielregeln – Inszenierung des Spielprozesses

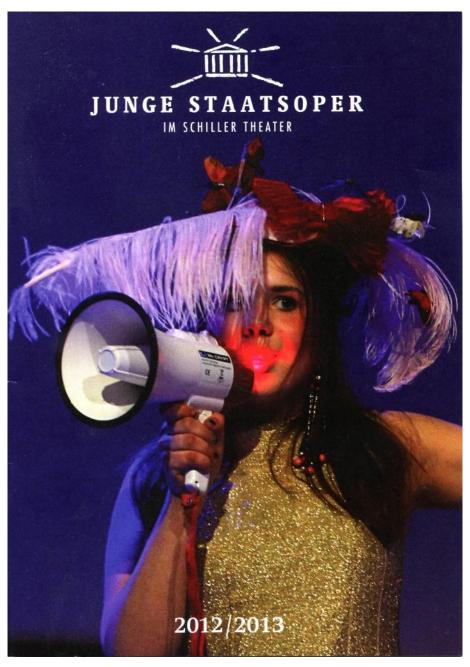
Spielregeln legen fest, wie gearbeitet wird – mit welcher Methode - wie kommuniziert wird (verbal, körperlich, ...). Der Spielleiter inszeniert den Prozess, indem er Spielregeln der Interpretation definiert. Diese Inszenierungstätigkeit durch den Spielleiter ist den Beteiligten/Spielern in aller Regel bewusst. Die Spielregeln werden in der Regel akzeptiert.

Durch die Spielregeln und das Ziel "Erfahrungen mit Musik zu machen" und "gemeinsam Bedeutung" zu konstruieren, entsteht eine für alle Beteiligten transparente Situation. Diese Situation schafft Klarheit und Sicherheit im *Erfahrungsraum*. Diese Klarheit und Sicherheit erzeugt gleichzeitig den *Erfahrungsraum*.

Fazit

Die Szenische Interpretation lässt aufgrund 1) ihrer Arbeitsstruktur, 2) der Arbeitsmethoden, 3) der Rolle(n) des Spielleiters, 4) der Rollen der Beteiligten und des Rollenschutzes und 5) der Spielregeln, einen *Erfahrungsraum* entstehen, in dem Menschen dem Musiktheater und in der

Auseinandersetzung mit dem Musiktheater sich selbst und anderen begegnen können. Die theoretische Konzeption eines solchen *Erfahrungsraums* ermöglicht es, die Szenische Interpretation auch als Konzept der Musiktheaterpädagogik zu verwenden, ohne den ursprünglich mit dem "erfahrungsbezogenen Unterricht" verknüpften Anspruch aufzugeben. Die konsequente Anwendung des Konzepts "Erfahrungsraum Oper" kann vorbeugen, dass die Methoden der Szenischen Interpretation von Musik und Theater innerhalb der Musiktheaterpädagogikgut "funktioniert", jedoch nur zu "aufregenden" Erlebnissen im Rahmen von "Public Relation", aber zu keinen nachhaltigen Erfahrungen führt.



Neben der Jungen Oper Stuttgart arbeitet auch die Junge Staatsoper Berlin (unter Leitung von Rainer O. Brinkmann) und die "Komische Oper "Jung" Berlin (unter Leitung von Anne-Kathrin Ostrop) nach dem Konzept des "Erfahrungsraumes Oper".

Szenische Interpretation als Konzept der Jungen Oper (Stuttgart)⁴

Im *Opernjournal 60* der Staatsoper Stuttgart (September 1997) wird die Kernidee der Jungen Oper (Stuttgart) komprimiert darstellt und die Institution beschrieben:

Ab Beginn der Spielzeit 1997/98 fasst die Staatsoper Stuttgart die bisherige Arbeit mit Kindern und Jugendlichen im Projekt *Junge Oper Stuttgart* zusammen und stellt sie gleichzeitig auf eine neue Ebene. Opernintendant Klaus Zehelein und Co-Intendantin Pamela Rosenberg, auf deren Initiative dieses Projekt zurückgeht, öffnen mit der *Jungen Oper Stuttgart* das Kammertheater (in der neuen Staatsgalerie) für eine weitere Intensivierung der musiktheaterpädagogischen Arbeit.

Kinder und Jugendliche im Alter von 6 –21 Jahren können sich gemeinsam mit Künstlerinnen und Künstlern in unterschiedlicher Weise auf professioneller Grundlage aktiv an Produktionen beteiligen:

- Als Chorsänger und Musiker auf der Bühne
- Als Praktikanten im Produktionsbereich (Dramaturgie, Technik, Beleuchtung etc.)
- Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk im Rahmen einer szenischen Interpretation
- In Form von Probenbesuchen und Gesprächen.

Dabei fließen die vielfältigen Erfahrungen aus dem Bereich "Erlebnisraum Oper", der Schulprojektarbeit, der professionellen Opernarbeit und dem künstlerischen Ausbildungssektor zusammen.

Junge Oper Stuttgart heißt:

 Das Kammertheater wird zum Zentrum der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen an der Staatsoper Stuttgart

- Zur bisherigen Arbeit im Rahmen der Schulprojekte und "Erlebnisraum Oper" kommen jetzt Neuproduktionen hinzu (jeweils zwei pro Spielzeit mit insgesamt ca. 40 Vorstellungen).
- Professionelle künstlerische Arbeit und die Perspektiven von Jugendlichen auf das Werk durchdringen sich.

Die Leitung der *Jungen Oper Stuttgart* liegt bei Markus Kosuch, der bereits seit der Spielzeit 1995/96 das Projekt "Erlebnisraum Oper" als Musiktheaterpädagoge und Dramaturg entwickelt hat, und bei Mathias Behrends, der für das Projekt als Regisseur an die Staatsoper kommt.

wird.

⁴ Dieser Text ist insofern von Interesse als er nicht als öffentliche Publikation sondern als operninternes Kommunikations- und Thesenpapier geschrieben worden ist. Er geht daher implizit auf typische Vorbehalte des professionellen Musiktheaterbetriebs gegenüber der Musiktheaterpädagogik ein, die als "unprofessionell" betrachtet

Das Projekt *Junge Oper Stuttgart* ist eingebunden in ein Projekt der Europäischen Union zur Förderung der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Die zu diesem Zweck geplante Gründung eines Netzwerks europäischer Opernhäuser⁵ findet im November diesen Jahres [1997] in Stuttgart statt. Maßgeblich unterstützt wird die erste Produktion der *Jungen Oper Stuttgart* von der Firma Rohbachzement. Gerd Rohbach, Geschäftsführender Gesellschafter, will damit auch in wirtschaftlich schwierigen Zeiten ein Zeichen dafür setzen, dass die Förderung von Jugendlichen im künstlerischen Bereich eine wesentliche Grundlage unserer Gesellschaft ist. Der Förderkreis der Gesellschaft der Freunde der Württembergischen Staatstheater e.V. übernimmt auch weiterhin maßgeblich die Finanzierung der Stelle des Musiktheaterpädagogen an der Staatsoper."

Ausgangspunkt: Oper als Erlebnisraum

"Erlebnisraum Oper" ist der Name für eine spezifische musiktheaterpädagogische Projektstruktur in dessen Zentrum die Methode der Szenischen Interpretation steht. Es wurde an der Staatsoper Stuttgart von Klaus Zehelein initiiert und von Markus Kosuch inhaltlich und konzeptionell entwickelt und realisiert.

Kinder, Jugendliche, Studierende, Referendare und Lehrer setzen sich handlungsorientiert mit Werken des Musiktheaters auseinander, entwickeln in der Auseinandersetzung mit Musik und Text eine eigene Interpretation. Auf der Grundlage dieser eigenen Erfahrung besuchen sie eine Vorstellung im Opernhaus und suchen das Gespräch mit Produktionsteam und Künstlern.

Dieser Ansatz geht davon aus, dass die Zuschauer sich aktiv und erlebnisorientiert mit Kunst auseinandersetzen wollen und nicht nur Zuschauer sein möchten. Durch den handlungsorientierten Zugang machen die am Projekt Beteiligten eine eigene Erfahrung mit der Oper, entwickeln eine eigene Sichtweise und werden so zu mittelbar Beteiligten.

Da in dieser Konzeption intensiv mit Multiplikatoren wie Referendaren, Lehrern und Studierenden gearbeitet wird ist die Wirkung dieses Ansatzes enorm. Beispiele wie die Projekte der Staatsoper Stuttgart unter der Leitung von Markus Kosuch (1995-2001) und an der Staatsoper unter den Linden Berlin unter der Leitung von Rainer Brinkmann (seit 2001) und Anne Kathrin Ostrop (seit 2001) an der Komischen Oper Berlin belegen diese Erfolge.

Im Europäischen Kontext wird diese Methode ebenfalls in Finnland (Finnische Staatsoper Helsinki) und in Italien (Aslico/ Mailand) erprobt⁶.

Szenische Interpretation als Zentrum der Jugendarbeit

Seit über 20 Jahren wird an handlungsorientierten Zugangswegen in das Musiktheater geforscht. Allen voran an der Universität Oldenburg (Wolfgang Martin Stroh). Aus dem szenischen Spiel (Ingo Scheller) und handlungsorientierten Verfahren wurde über die Jahre die Konzeption der Szenischen Interpretation von Musiktheater entwickelt.

-

⁵ Gemeint ist hier das Netzwerk RESEO <u>www.reseo.org</u>

⁶ Weitere internationale Erprobungen: siehe das folgende Kapitel "Ein Blick über den Tellerrand".

Im Projekt an Theatern und Opernhäusern steht das künstlerische Werk des aktuellen Spielplans im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Die szenische Interpretation – und damit die eigene Erfahrung mit dem Opernstoff – bildet die Grundlage für den Opernbesuch, für das Gespräch mit den künstlerischen Mitarbeitern und den Blick hinter die Kulissen.

Eine eigene Interpretation entwickeln als Grundlage für den Opernbesuch

Das jeweilige Werk bildet den Rahmen für eine vielschichtige Entdeckungsreise. Die Jugendlichen können bei dieser Arbeit eine neue Qualität der Wahrnehmung des Musiktheaters erfahren. Es geht in der gesamten Arbeit nicht um die Vermittlung der Inszenierung, sondern um die Auseinandersetzung der Schülerinnen und Schüler mit Libretto und Musik. Ausgehend von musikalischem und historischem Einführungsmaterial entwickeln Kinder und Jugendliche eine individuelle Rollenperspektive und erleben in der szenisch-musikalischen Interpretation von Kernszenen die dramatische Verstrickung der Figuren. Dieser Prozess wird durch die Reflexion aus der Außensicht gedeutet und damit aktualisiert. Die Erarbeitung der Werke aus unterschiedlichen Rollenperspektiven macht Perspektivsprünge möglich und öffnet Räume für neue Fragestellungen.

Struktur der Projekte

- 1. Entwicklung von Projektmaterialien zur szenischen Interpretation von Musiktheater.
- 2. Fortbildung mit Multiplikatoren, die mit diesem Material mit Kindern und Jugendlichen arbeiten.
- Arbeit mit dem Konzept der szenischen Interpretation an einer Oper im (zum Teil f\u00e4cherverbindenden) Unterricht und in Projekten. Diese Projekte werden von Musiktheaterp\u00e4dagogen oder Lehrern initiiert und durchgef\u00fchrt.
- 4. Probenbesuch, bei dem im Gespräch die eigene Sichtweise mit der des Produktionsteams in Beziehung gesetzt wird.
- 5. Blick hinter die Kulissen und Gespräch mit Künstlern und Mitarbeitern des Hauses.
- 6. Besuch einer Vorstellung des Werkes, das szenisch interpretiert wurde im Großen Haus oder in der Jungen Oper im Kammertheater.
- 7. Projektdokumentation in Form einer Wandzeitung oder eines Arbeitsbuchs.

Entwicklungen seit 1995 an der Staatsoper Stuttgart

Im Laufe der letzten fünf Jahre hat sich eine intensive Zusammenarbeit zwischen Oper und Schule entwickelt. Zu mittlerweile 15 Werken des Musiktheaters wurden an der Staatsoper Stuttgart Materialien und Spielkonzepte erarbeitet, mit denen Lehrer handlungsorientiert einen Opernbesuch mit ihren Schülern vorbereiten. Dadurch lassen diese sich immer wieder auf neue Werke des aktuellen Spielplans der Staatsoper ein. So verteilen sich die Schülergruppen mittlerweile auf fast alle Vorstellungen. 10% der Karten jeder Vorstellung können von Jugendlichen in Anspruch genommen werden. Zahlreiche Opern-AGs sind an Realschulen und Gymnasien entstanden, die Generalproben und Vorstellungen besuchen. Fortbildungen mit den Methoden der Szenischen Interpretation werden kontinuierlich angeboten, die jeweils von 60 bis 100 Lehrern besucht werden. Erfreulich ist auch, dass sich durch diese regelmäßigen Fortbil-

dungen mittlerweile Teams von Musik-, Deutsch- und Kunstlehrern an Schulen gegründet haben, die gemeinsam fächerverbindende Projekte in ihren Schulen realisieren.

Das European Network of Education Departments in Opera Houses gründete sich 1997 in Stuttgart und ein Arbeitskreis Oper und Schule in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Kultus und Sport und den Opernhäusern Baden-Württembergs ist entstanden.

Aus dem Projekt *Erlebnisraum Oper* und den positiven Erfahrungen mit Kindern und Jugendlichen ging dann 1997 das Projekt *Junge Oper der Staatsoper Stuttgart* hervor.

Struktur und Konzeption

Die *Junge Oper* der Staatsoper Stuttgart ist ein Modellprojekt, das die Kinder- und Jugendarbeit in bisher einzigartiger Weise in den professionellen Opernbetrieb integriert. Die beiden tragenden Säulen der Jungen Oper sind:

- die musiktheaterpädagogische Jugendprojektarbeit in Kooperation mit den Schulen werden Schüler aktiv in die inhaltliche Auseinandersetzung mit Opern einbezogen,
- zwei Produktionen pro Spielzeit mit über 40 Vorstellungen Jugendliche sind auf und hinter der Bühne maßgeblich an der Realisierung beteiligt.

Beide Säulen sind dabei inhaltlich miteinander verknüpft.

Profis und Laien wirken zusammen – Betroffene werden zu Beteiligten

Zentraler Aspekt der Konzeption bildet die Idee Profis und Laien gleichermaßen an den Produktionen zu beteiligen. Durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Motivationen und Interessen auf Seiten der Profis und Laien entsteht ein kreatives Spannungsfeld in denen Produktion und Inszenierung realisiert werden. (Siehe auch Matrix Struktur).

Kooperationen als die Grundlage für Erfolg

Ein wesentlicher Faktor des Erfolgs ist die Einbindung von künstlerischen Institutionen und Bildungseinrichtungen. Dies hat zum einen den Aspekt der künstlerischen Qualität und den der sozialen Breitenwirkung.

Zentrale Aspekte der Produktionen der Jungen Oper am Beispiel Stuttgart

In die Produktionen fließen die unterschiedlichen Erfahrungen aus den Bereichen Erlebnisraum Oper, der professionellen Opernarbeit und dem künstlerischen Ausbildungssektor zusammen. Auf dieser Grundlage entstehen in der Jungen Oper zwei Neuproduktionen pro Spielzeit mit über 40 Vorstellungen im Jahr. Kinder und Jugendliche im Alter von 6-21 Jahren können sich auf unterschiedliche Weise aktiv an den Produktionen beteiligen:

- als Sänger und Chorsänger, Musiker, Tänzer auf der Bühne
- als Praktikanten im Produktionsbereich (Technik, Beleuchtung, Maske etc. im Schwerpunkt Realschule)
- bei der Auseinandersetzung mit dem Werk im Rahmen einer szenischen Interpretation
- in Form von Probenbesuchen und Gesprächen.

Produktionsort ist das Kammertheater, in dem schon in den letzten Jahren umfangreiche Schulprojekte stattfanden. Als professioneller Theaterort bildet das Kammertheater das Zentrum des Projekts Junge Oper der Staatsoper Stuttgart.

Entscheidend im Projekt Junge Oper Stuttgart ist:

- professionelle künstlerische Arbeit und die Perspektiven von Jugendlichen auf ein Werk durchdringen sich,
- Austausch und Begegnungen zwischen Künstlern und jungen Menschen in der Produktionsund Aufführungszeit finden regelmäßig statt,
- nicht Belehrung, sondern aktive Auseinandersetzung mit Musiktheater steht im Zentrum,
- Aufführungen werden nicht vermittelt, sondern eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Werk findet statt.

Zentrale Aspekte der Schul- und Jugendprojekte (Erlebnisraum Oper)

Im Mittelpunkt steht eine kontinuierliche Arbeit basierend auf der Methode der szenischen Interpretation. D.h. Schüler und Schülerinnen bringen sich mit ihrer eigenen Lebensgeschichte handlungs- und prozessorientiert in die Auseinandersetzung mit Werken des Musiktheaters ein. Diese Arbeitsweise richtet sich neben den Gymnasien ausdrücklich auch an Real- und Hauptschulen. Opern des aktuellen Spielplans werden durch die Erstellung von umfangreichen Spielkonzepten und Unterrichtsmaterialien für den fächerverbindenden Unterricht auch in Zusammenarbeit mit Lehrern erschlossen. Die kontinuierliche interdisziplinäre und handlungsorientierte Arbeit mit Multiplikatoren und Kindern und Jugendlichen macht das Projekt Junge Oper zu einem idealen Partner der Schulen, die sich der Kooperation mit außerschulischen Partnern öffnen wollen und Jugendbildungseinrichtungen, die den Kontakt mit professionellen künstlerischen Institutionen suchen.

Bisherige Ergebnisse und nachhaltige Wirkungen des Projekts in Stuttgart

Durch den zentralen Gedanken der Kooperation, der sowohl den Projekten als auch den Produktionen innewohnt, haben sich vielfältige Vernetzungen auf europäischer Ebene, aber auch in der Region und im Land entwickelt. Kooperationspartner sind beispielsweise: RESEO, das europäischen Netzwerk (im November 1997 in Stuttgart gegründet), das Landesinstitut für Erziehung und Unterricht (eine Außenstelle des Kultusministeriums), Oberschulämter und Referendarausbildungsseminare, die Musikschulen der Region Stuttgart, die Musikhochschulen Stuttgart, Karlsruhe und Mannheim, die Landesarbeitsgemeinschaft Theater und Schule, sowie der Arbeitskreis Oper und Schule in Baden-Württemberg.

Durch die Arbeit mit den Verfahren der szenischen Interpretation erwerben die Beteiligten unter anderem auch Schlüsselqualifikationen für das Arbeits- und Berufsleben, wie z.B.

- Befähigung in Gruppensituationen sachbezogen und konstruktiv zu arbeiten
- sich vor anderen/ vor einer Gruppe zu präsentieren,
- seine Sichtweisen darzustellen und zu vertreten
- Konsensbildung in kommunikativen Prozessen

Werke des Musiktheaters bilden das Zentrum für fächerübergreifendes Lernen in Musik, Deutsch, Geschichte, Kunst und Fremdsprachen. Durch die Teilnahme an den Projekten wird die Entwicklung der spielerischen Begabung und der kreativen Phantasie der Schülerinnen und Schüler nachhaltig gefördert. Auswertung: Ergebnisse und Konfliktebenen der Produktionen (Modellversuche)

Ergebnisse

Die Ergebnisse der sieben Modellversuche gehen weit über das hinaus, was im Hinblick auf die Untersuchung der Szenischen Interpretation von Musiktheater untersucht und dargestellt werden sollte. Im Hinblick auf das Verhältnis von Produktion und Projekt kann zusammenfassend festgestellt werden, dass mit der Integration des Modells "Erlebnisraum Oper" in die *Junge Oper* der Staatsoper Stuttgart die Qualität der Projektarbeit wesentlich vertieft und verbessert wurde. Dies lag daran, dass in allen Produktionen

- a. der Probenprozess grundsätzlich für Schüler, die eine Szenische Interpretation durchgeführt hatten, geöffnet war. Durch die Möglichkeit schon ab der dritten bzw. sogar ab der ersten Probenwoche, in die "Junge Oper der Staatsoper Stuttgart" zu kommen, ermöglichte einen tiefen Einblick in die Probenarbeit.
- b. Gespräche mit Künstlern und den in der Produktion beteiligten Jugendlichen geführt werden konnte. Dadurch dass Künstler in diesen Gesprächen ihrerseits den Probenbesuchern Fragen stellten, wurde eine nachhaltige Gesprächs- und Dialogkultur in der "Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart" etabliert, in der die Auseinandersetzung mit künstlerischen und inhaltlichen Fragestellungen im Vordergrund standen.

Das Zusammenwirken von Projekt und Produktion erreichte durch die Gespräche eine Dimension, die in der Umsetzung von "Erlebnisraum Oper" im Opernhaus so nicht möglich war.

Im Hinblick auf die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen in der Produktion lagen die Schwerpunkte

- a. im Bereich des Chores. Hier wurde ein Feld geöffnet, in dem Kinder und Jugendlichen am kontinuierlichsten und erfolgreichsten in die Produktion integriert wurden. Dies wurde in 5 von 7 Produktionen realisiert.
- b. im Bereich der Praktika. Diese Praktika ermöglichten den handwerklich-künstlerischen Teil der Produktion als handlungsorientiertes Erfahrungsfeld zu öffnen. Dies wurde in 6 von 7 Produktionen realisiert.

In folgenden anderen Bereichen waren Kinder und Jugendliche an der Produktion beteiligt:

- a. im Orchester (in der Produktion Der gestiefelte Kater)
- b. in der Dramaturgie (in der Produktion Weiße Rose)
- c. im Bau des Bühnenbilds in der Umsetzung von Klangräumen (in der Produktion *Expedition zur Erde*)

Konfliktlinien

In den Produktionen wurden unterschiedlichste Formen der Jugendbeteiligung erprobt. [Bemerkung der Herausgeber: Dabei ergaben sich Konflikte zwischen den Intentionen der Musiktheaterpädagogik, die die "konstruierende Tätigkeit" der Kinder und Jugendlichen im Produktionsprozess Ernst nehmen wollte, und den Regisseuren, Künstlern und übrigen Profis des Opernhauses, die eine Produktion – wie auch immer – betreuen sollten und sich für das "Image" des Opernhauses verantwortlich fühlten.] Im Folgenden werden die hierbei ersichtlichen Konfliktlinien losgelöst von den einzelnen Produktionen zusammengestellt. Dabei werden die beiden Pole benannt, zwischen denen diese Konfliktlinien stehen:

- a. Opernpädagogik und Produktionsteam interpretieren den Anspruch der professionellen künstlerischen Arbeit und die pädagogische Forderung "Perspektiven von Jugendlichen auf das Werk durchdringen sich" unterschiedlich.
- b. Der künstlerische Anspruch und die künstlerischen Fertigkeiten der beteiligten Jugendlichen entsprechend selbstverständlich nicht dem "Niveau" der Profis.
- c. Im Falle einer institutionellen Kooperation zwischen Musikschule und Oper widersprechen sich oft die Produktionsziele und -motive von Musikschule und Oper.
- d. Die eng begrenzten Produktionszeiträume behindern den Prozesscharakter der Arbeit und stellen externe Produktionszwänge dar.
- e. Der durch die Anbindung an die Oper bestehende "Erfolgsdruck" behindert die Suche nach neuen Arbeits- und Produktionsweisen.
- f. Das bekannte und marktgängige Musiktheater-Repertoire für Kinder und Jugendliche entspricht nicht den Anforderungen an Werke, die mit und für Kinder und Jugendliche in der "Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart" produziert werden sollten.
- g. Zwischen den Perspektiven eines Komponisten, der für eine Uraufführung in der Jungen Oper verpflichtet worden ist, und einer "Werkentwicklung" unter Beteiligung von Jugendlichen besteht oft ein Widerspruch.

Die Reihenfolge stellt keine Gewichtung der Konfliktlinien dar.

Interpretation

Die Erfahrungen, Ergebnisse und Konfliktlinien lassen sich in einer Fragestellung zusammenfassen: Was ist das Motiv und das Ziel eines Opernhauses den Bereich der Produktion für Kinder und Jugendliche zu öffnen? Die Motivfrage wird wesentlichen Einfluss auf die Zielformulierung haben.

Motive können sein:

Als hochsubventionierter Betrieb der Kunstproduktion hat ein Opernhaus eine kultur- und bildungspolitische Verantwortung Kindern und Jugendlichen gegenüber. Die Institution Oper öffnet sich Kindern und Jugendlichen als Erfahrungsraum. Durch die Tätigkeit der Kinder und Jugendlichen in der Institution entsteht ein dialektischer Prozess gegenseitiger Veränderungen.

Dieses Motiv soll als dialektisches Kommunikationsmotiv bezeichnet werden.

Als hochsubventionierter Betrieb der Kunstproduktion, muss ein Opernhaus seine Existenz legitimieren. Die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen in Produktionen hilft, diese Legi-

timierung zu erreichen. Kinder und Jugendliche erhalten die Möglichkeit sich in Bereichen der Kunstproduktion zu beteiligen und so die Institution als Erfahrungsraum für sich zu erschließen.

Dieses Motiv soll als Legitimations- und Integrationsmotiv bezeichnet werden.

Ziele können sein:

Die Institution Oper öffnet sich als Feld der Erfahrung im Hinblick auf Entwicklung von *Inszenierungskonzeptionen*, dem Zentrum der inhaltlich-künstlerischen "Konstruktionsarbeit" und umfasst auch die Teilhabe an der Umsetzung einer Produktion. Produktionsregeln und Produktionsweisen können sich in diesem Prozess verändern.

Die Institution Oper öffnet sich als Feld der Erfahrung im Hinblick auf Teilhabe an der *Umsetzung einer Produktion*. Die Kinder und Jugendlichen lernen die Arbeitsweisen der Institution kennen. Die Produktionsregeln und Produktionsweisen ändern sich bei diesem Ziel nicht.

Rolle der Szenischen Interpretation

Die Rolle der Szenischen Interpretation von Musiktheater im Kontext der Produktionen der Junge Oper der Staatsoper Stuttgart soll nun im Hinblick auf die Ergebnisse, Erfahrungen, Konfliktlinien und die Interpretation betrachtet werden. Mit den Methoden der Szenischen Interpretation von Musiktheater wurde im Wesentlichen gearbeitet

- im Theatertraining,
- in produktionsvorbereitenden Workshops und
- in einem Fall im Rahmen des dramaturgischen Prozess.

Das sich am Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater orientierende Theatertraining hatte eine wichtige Funktion (Fähigkeiten entwickeln, Reflexion in Gang bringen) für das künstlerisch kreative Selbstverständnis der Kinder, Jugendlichen und jungen Sänger.

In den produktionsvorbereitenden Workshops und in der dramaturgischen Arbeit an einer Oper sind die Effekte und Wirkungen der Methoden der Szenischen Interpretation von Musiktheater am stärksten.

In den beiden zuletzt genannten Zusammenhängen setzte die Szenische Interpretation von Musiktheater bei den Beteiligten inhaltliche Fragen in Gang und ein kreatives Potential frei. Dies beides zielt im letzten Schritt auf das Zentrum der Produktion selbst ab, nämlich den Raum, der traditionell der Regie, der Dramaturgie, dem Bühnenbild und der musikalischen Leitung vorbehalten ist: die Entscheidung darüber was auf der Bühne erzählt wird und im Weiteren auch, wie es erzählt wird. Damit stellt die Szenische Interpretation von Musiktheater die Produktionsweisen, die u.a. klare Zuständigkeiten und Aufgabenverteilungen beinhaltet, in Frage.

Unterstellt man grundsätzlich die Bereitschaft mit der Szenischen Interpretation von Musiktheater als einem konstruktivistischen Ansatz in einer Produktion zu arbeiten, stellt sich die Frage, an welcher Stelle ein solcher Einsatz sinnvoll ist.

Klaus Zehelein, Intendant der Staatsoper Stuttgart formuliert im Vorwort zum ersten Spielkonzept zu "Erlebnisraum Oper": "Die Vorgehensweise der szenischen Interpretation ist dabei parallel zu der professionellen Erarbeitung eines Aufführungskonzepts mit dem Produktionsteam zu sehen". Das bedeutet, dass die Szenische Interpretation aus seiner Sicht als Methode

genutzt werden kann um, ähnlich wie im Ansatz in der Produktion zu Weiße Rose erprobt, vor Produktionsbeginn ein Inszenierungskonzept zu erarbeiten.

Hier sind unterschiedliche Beteiligungsformen denkbar:

- Kinder und Jugendliche selbst entwickeln die Inszenierungskonzeption mit einem Produktionsteam zusammen, das dann unter deren Mitwirkung realisiert wird oder
- die beteiligten S\u00e4nger und Laien entwickeln zusammen mit dem Produktionsteam die Inszenierungskonzeption, die sie dann gemeinsam umsetzen.

Schlussfolgerungen

Es ist grundsätzlich möglich die Produktionsweisen und Inszenierungskonzeptionen für Kinder und Jugendliche zugänglich zu machen und Kinder und Jugendliche in vielfältigster Weise an der Produktion auf und hinter der Bühne zu beteiligen.

Bei der Umsetzung stößt man u.a. auf zwei zentrale Probleme:

Fertigkeiten: Die musikalischen und künstlerischen Fertigkeiten der Kinder und Jugendlichen sind gemessen am Maßstab der ästhetischen und künstlerischen Kriterien eines Opernhauses sehr gering. Will man hier Veränderungen, muss man diese Kriterien selbst in Frage stellen und damit aber auch die Produktionsweisen von Opern.

Institution: Die Produktionsabläufe haben in Deutschland eine sehr lange Tradition, und das Rollen-, Aufgaben- und Selbstverständnis der künstlerischen Mitarbeiter (insbesondere des Regisseurs, Dramaturgen, Bühnenbildners, musikalischern Leiters) leitet sich aus der künstlerischen Praxis, den künstlerischen Diskursen dieser Tradition ab.

Ein Thesenpapier, das im März 2000 von Markus Kosuch erarbeitet wurde, stellt einen Versuch dar, aus den Erfahrungen und Beobachtungen Konsequenzen für die Junge Oper der Staatsoper Stuttgart zu ziehen, wie man mit diesen beiden Problemfeldern konstruktiv umgehen kann. Hier einige Auszüge:

Thesen zur veränderten Sicht des Konflikts

Die Ergebnisse und Konflikte aus den sieben Modellversuchen der "Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart", die oben beschrieben worden sind, können als Konflikte zwischen Opernpädagogik und Tradition der Opernproduktion interpretiert werden. Die unterschiedlichen Notwendigkeiten, Grundannahmen und Zielvorstellungen einer *Opernpädagogik*, die sich zum Ziel gesetzt hat, dass "die Perspektiven von Kindern und Jugendlichen auf ein Werk und professionelle Arbeit sich durchdringen" und einer *Produktionsweise*, die sich in einer festgelegten Arbeitsweise (Zeitabläufe der Produktion) und einer festgelegten Aufgabenverteilungen der künstlerischen Mitarbeiter manifestiert, stehen in einem Spannungsfeld, das auch als Spannungsfeld von künstlerischer Qualität und Beteiligung von Jugendlichen beschrieben werden kann.

Die folgenden Thesen hatten das Ziel, dieses Spannungsfeld konstruktiv zu lösen und einen Emanzipationsprozess vom "Opernhaus" zu initiieren:

Zur künstlerischen Arbeit mit Jugendlichen

Mit Vorhandenem umgehen bedeutet in diesem Zusammenhang: die Fähigkeiten der Beteiligten wahrnehmen, erweitern und diese in die Inszenierung einfließen zu lassen.

Die Jugendlichen und Künstler werden als Aufführende und nicht als Ausführende (von den Mitarbeitern) wahrgenommen.

Keine szenische/musikalische Aktion auf der Bühne ohne Auseinandersetzung, ohne Denken der auf der Bühne agierenden Jugendlichen und jungen Künstler.

Der inhaltliche und szenische Auseinandersetzungsprozess der beteiligten Jugendlichen und Künstler steht im Vordergrund.

Nicht ein Regiekonzept wird verwirklicht, sondern eine erarbeitete Interpretation oder erarbeitete Interpretationsansätze werden auf der Bühne realisiert.

Dieser Prozeß der inhaltlichen und szenischen Auseinandersetzung muß auf der Bühne sichtbar werden: in Körperhaltungen und Vorgängen auf der Szene, in musikalischen Haltungen, die Produkt dieser inhaltlichen Auseinandersetzung sind.

Nicht die (technische) Perfektion steht im Vordergrund, sondern die Erzählung durch die Aufführenden.

Was will ich erzählen und welcher Mittel bediene ich mich dabei?

Welche Mittel erzeugen welche Bedeutung(en)/Bedeutungsmöglichkeiten?

Die Qualität einer Aufführung soll sich daran messen, ob das, was inhaltlich erarbeitet wurde, auch auf der Bühne sichtbar wird.

Ein hoher Grad an Authentizität wird angestrebt.

Authentizität entsteht in dem Moment, in dem die Aufführenden eine Übereinstimmung erreichen, zwischen dem, was sie an Bedeutung in einem Satz in einer musikalischen Phrase entdeckt haben und dem was sie szenisch (körperlich und musikalisch) zum Ausdruck bringen. Diese Form der Authentizität kann nur erreicht werden, wenn die Beteiligten sich bei jeder Aktion etwas denken.

Authentizität bedeutet hier nicht die Kopie von Verhaltenspattern der sogenannten Jugendkultur auf der Bühne.

Was in diesem Moment der Authentizität sichtbar wird - die Erzählung durch die Aufführenden - ist entscheidendes Kriterium für die Ästhetik der Jungen Oper.

Die durch die unterschiedlichen Fähigkeiten und Ansätze der Beteiligten entstehenden Brüche werden in diesem Prozess zur Qualität der Aufführung, weil die Erzählung vom Darsteller ausgeht.

Die Ästhetik der Jungen Oper muss sich folglich radikal am beteiligten Jugendlichen, am jungen Künstler und seiner Auseinandersetzung mit dem Werk orientieren und nicht an Ausstattung und Vorgedachtem (fertiges Regiekonzept).

Im Anschluss an das Thesenpapier wurden mögliche Konsequenzen für den Probenprozess und die Aufgabendefinition des künstlerischen Teams sowie die Machtstrukturen im Theater dargestellt:

Im Wesentlichen ändert sich die Aufgabe des künstlerischen Teams. Parallel zur Aufgabe des Spielleiters in der Szenischen Interpretation von Musiktheater wird das künstlerische Team zum Prozessgestalter. Jugendliche und junge Künstler entwickeln die Interpretation der Oper und die Art (die Ästhetik) der Umsetzung. Die Rolle des künstlerischen Teams ist die eines "Geburtshelfer-Teams", das Impulse der Jugendlichen und der jungen Künstler aufgreifen und mit ihrem Wissen die Umsetzung vorantreiben. Parallel zur Aufgabenverteilung im Prozess der Szenischen Interpretation, in dem der Spielleiter die Spielregel und Arbeitsweisen definiert, die Schüler aber den Inhalt und die Konstruktionsarbeit verrichten, definiert das Regieteam die Arbeitsweisen und Spielregeln der Produktion, die es ermöglichen, dass in einem kreativen Raum Jugendlichen und jungen Künstler künstlerische, musikalische, d.h. letztendlich erzählerische Konstruktionsarbeit leisten. Das Produkt dieser Arbeit ist die Inszenierung selbst.

Mit diesem Thesenpapier wurde versucht, die Ideen und Ansätze, die durch Intervention mit der Szenischen Interpretation im Produktionsprozessen gewonnenen wurden, in die Produktionsabläufe, die Aufgabenstellungen der Mitarbeiter und die Ästhetik zu überführen.

Abschließende Betrachtung

Die Entscheidung zur Öffnung der Institution Oper hin zu einem Erfahrungsraum für Kinder und Jugendliche wird von der Intendanz und der künstlerischen Leitung getragen. Ihre Motive bestimmen letztendlich darüber, wie weit diese Öffnung gehen soll und wie sie ästhetisch und künstlerisch realisiert wird. Wenn die Institution Oper sich öffnet, dann ist das ein Akt, der unterschiedlichste Gründe haben kann. Einige sollen hier benannt werden:

- Die Institution Oper k\u00e4mpft ums \u00dcberleben. Sie muss sich neu legitimieren, will sie weiterhin enorme Geldsummen f\u00fcr k\u00fcnstlerische Produktionen aufwenden.
- Die Institution Oper als Ort der Kunstproduktion muss sich politisch und politisch visionär verhalten.
- Die Institution Oper hat neben ihrem Auftrag Kunst zu produzieren auch eine bildungspolitische Verantwortung und Aufgabe. Ästhetische und kulturelle Bildung zu fördern gehört mit zu ihren Aufgaben.

Das Modell "Junge Oper" wie es an der Staatsoper Stuttgart realisiert wurde, zeigte wie Produktionsprozesse für das Publikum zugänglich gemacht werden können. In den 7 Produktionen wurde ausgelotet, wie Kinder und Jungendliche in den Produktionsprozess selbst integriert werden können und welche Konsequenzen dies hat.

Mit dem Konzept der Szenischen Interpretation im Modell *Junge Oper* wurde gezeigt, dass dieses Konzept mit seinen Arbeitshaltungen und – weisen und den theoretischen Modellen, auf denen es beruht, einen wesentlichen Beitrag zur Veränderung der Produktionsweisen eines Opernhauses leisten kann und so nachhaltig den Bereich der Produktion für Kinder und Jugendliche öffnen kann.

Dies lässt die Aussagen zu:

- Modelle wie die der Jungen Oper können, wenn sie das Konzept der Szenischen Interpretation in ihre Arbeit mit einbeziehen, die Produktion von Kunst ("politisch visionär") verändern.
- Das Konzept der Szenischen Interpretation kann die Produktion von Kunst ("politisch visionär") verändern, wenn es in der künstlerischen und pädagogischen Arbeit in Modellen wie denjenigen der "Jungen Oper" eingesetzt wird.



Markus Kosuch und Ann Kathrin Ostrop inszenierten an der Komischen Oper Berlin "Hip" Hopera" nach Mozarts *Cosi fan tutte* mit 60 Jugendlichen

Szenische Interpretation von Musik und Theater im internationalen Vergleich – Ein Blick über den deutschen Tellerrand

Einleitung

Das Konzept der Szenischen Interpretation ist inzwischen über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes (Deutschland, Österreich, Schweiz) hinaus gedrungen. Zwei eigenständige Abteilungen des Instituts für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM – www.isimonline.de) in Finnland und Dänemark und die Übersetzung des Methodenkatalogs zur Szenischen Interpretation von Musiktheater ins Englische (2001), Französische (2001), Finnische (2004), Dänische (2006) sind Indizien der "Europäisierung" des Konzepts der Szenischen Interpretation von Musik.

Ein kurzer geschichtlicher Überblick – die Konstruktion einer Entwicklungslinie:

Ausgangspunkt Deutschland

Ingo Scheller entwickelte zunächst das Konzept des erfahrungsbezogenen Unterrichts. Er gliedert den erfahrungsbezogenen Unterricht in drei Phasen: 1. Aneignung von Erfahrungen; 2. Verarbeitung von Erfahrungen; 3. Veröffentlichung von Erfahrungen (Scheller 1981, S. 64 ff.). Er entwickelt in diesem Zusammenhang auch das Szenische Spiel als Teil seiner Konzeption des erfahrungsbezogenen Unterrichts (ebd., S. 191-214), das er später weiter ausdifferenziert und begründet. Er überführte das Konzept des Szenischen Spiels in das Konzept der Szenischen Interpretation von Dramen (Scheller 1989a, 1989b). Von dem von Stroh gegründeten Arbeitskreis "Musik und Szene" der Universität Oldenburg (Brinkmann, Kosuch, Nebhuth) wurde das Konzept der Szenischen Interpretation von Dramen in die Musikpädagogik übertragen. Seit 1988 wurden auch Opern und Musicals szenisch interpretiert.

1995 überführte Kosuch die Szenische Interpretation von Musiktheater konzeptionell, inhaltlich und organisatorisch in eine außerschulische Institution, die Oper, indem er das Modell "Erlebnisraum Oper" und das Modell *Junge Oper* entwickelte. Damit wurde die Szenische Interpretation von Musiktheater zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik. Es folgten der Aufbau der musiktheaterpädagogischen Abteilungen an der Berliner Staatsoper Unter den Linden 2001 durch Rainer Brinkmann und an der Komischen Oper Berlin 2003 durch Anne-Kathrin Ostrop. 2001 wurde das Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM) in Berlin gegründet.

Szenische Interpretation im Europäischen Kontext

Über das europäische Netzwerk RESEO (www.reseo.org), einem Zusammenschluss von mittlerweile 49 musiktheaterpädagogischen Abteilungen von Opernhäusern aus 19 Ländern, fand die Szenische Interpretation von Musiktheater Eingang in die musiktheaterpädagogische Arbeit anderer europäischer Opernhäuser – Finnland (2001), Schweden (2003), Großbritannien (2004) und Dänemark (2004) und damit in neue Felder der Künstler- und Lehrerbildung und - ausbildung. Seit 2001 entwickelt sich die Szenische Interpretation insbesondere in Skandinavien (Finnland, Schweden, Dänemark). Hier erhält das Konzept neue methodische Impulse, insbesondere dadurch, dass an Workshops vornehmlich Künstler (Sänger, Choreographen,

künstlerische Musikvermittler, etc.) mit umfangreichem methodischen Handwerkszeug mit der Szenischen Interpretation in Kontakt kommen.

Das ISIM hat mittlerweile eine eigenständige Abteilung in Finnland (verantwortlich Ulla Laurio) und Dänemark (verantwortlich: Birgitte Holt-Nielsen). Hier werden seit 2003 Spielkonzepte zu Produktionen entwickelt, ausgearbeitet und Workshops und Schulprojekte durchgeführt.

Europaweite Evaluation und Forschung

Im RESEO-Forschungsprojekt "Why/How opera education today?", das von der EU im Rahmen des Kultur 2000-Projekts von 2000-2003 gefördert wurde, wurden Projekte zur Szenischen Interpretation von Musiktheater auch in Finnland und Italien durchgeführt und evaluiert, sowie die Szenische Interpretation von Musiktheater auf der Tagung "Let's work with opera!" im Februar/März 2003 mit anderen opernpädagogischen Konzepten verglichen. Die Ergebnisse dieser vergleichenden Forschung wurden 2004 von Kosuch publiziert.

Im Kapitel "Dramatic Interpretation in the European Context" (Kosuch 2004, Kapitel 5) wurde die Bewertung der Szenischen Interpretation in Italien, Finnland und Deutschland evaluiert. Das Ergebnis zeigte, dass die Methoden der Szenischen Interpretation von Musiktheater von Lehrern aus Italien, Finnland und Deutschland gleichermaßen sehr positiv bewertet werden und eine sehr große Motivation besteht, mit diesem Konzept zu arbeiten. In der konkreten Umsetzung in Unterrichtserprobungen jedoch wird deutlich, dass Bewertung und Motivation zur Umsetzung alleine nicht genügen, sondern dass Rahmenbedingungen für den Transfer des Konzepts in den Unterricht ebenso wichtig sind.

Ziel einer zweiten Studie war, drei opernpädagogische Konzepte in drei Workshops praktisch zu erproben, zu diskutieren und miteinander zu vergleichen. Dazu fand 2003 in Toulouse das dreitägige Arbeitstreffen "Let's work with opera!" statt. Es wurde mit den folgenden Konzepten gearbeitet:

- 1. Repertoire und Kreativität (Repertoire and Creativity) Belgien (Theatre de la Monnaie)
- 2. Szenische Interpretation von Musiktheater (Dramatic Interpretation of Music Theater) Deutschland (ISIM Oldenburg, Stuttgart, Berlin)
- 3. Eine Opernszene im Klassenraum entwickeln (Creating an opera scene in the classroom) Großbritannien (Royal Opera House und Welsh National Opera)

Die Konzepte 1 und 2 bezogen sich auf das Opernrepertoire (in diesem Fall auf *Le Nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart). Das Konzept 3 bezog sich nicht auf das Opernrepertoire, sondern auf die Oper als Kunstform im Allgemeinen. Das Arbeitstreffen richtete sich an Mitarbeiter aus den opernpädagogischen Abteilungen der Opernhäuser, die jeweils ein oder zwei Lehrer mitbrachten. Es beteiligten sich zwölf Opernhäuser aus neun Ländern. Elf Mitarbeiter aus opernpädagogischen Abteilungen, vier Mitglieder anderer Abteilungen der Opernhäuser und zwölf Lehrer nahmen aktiv teil.

Zu den Gemeinsamkeiten der drei Konzepte gehört, dass in allen drei Methoden der Spielleiter Prozesse initiiert, in denen Kreativität, Kommunikation und integrative Gruppenprozesse von zentraler Bedeutung sind. Um diese Prozesse in Gang zu bringen, werden Übungen aus dem breiten Feld der Theaterpädagogik und des Theatertrainings benutzt. Diese Übungen ähneln sich oft, werden aber in unterschiedlichen Kontexten und mit unterschiedlicher Zielsetzung benutzt.

Die Teilnehmer lernen durch praktische Partizipation und Erfahrungen. In allen drei Konzepten gibt es prozessorientierte und produktorientierte Phasen. Die Gewichtung dieser Phasen ist in den drei Konzepten sehr unterschiedlich. Unter dem Blickwinkel der musikpädagogischen Theorie kann festgestellt werden, dass alle drei Konzepte im Kern handlungsorientiert sind. Da in Phase sechs und sieben des Belgischen Konzepts "Repertoire und Kreativität" auch die Auswertung und Verarbeitung der Erlebnisse vorgesehen ist, kann hier im weiteren Sinne auch von einem erfahrungsbezogenen Konzept gesprochen werden.

Die drei Konzepte unterscheiden sich ganz wesentlich in ihren Zielen, ihren Wurzeln, ihrer Terminologie und der Gewichtung, die sie dem Prozess bzw. dem Produkt zuweisen. In einer Übersichtstabelle werden die Unterschiede in Stichworten schematisch dargestellt:

Unterschiede	Repertoire und Kreativität (B)	Szenische Interpretation von Musiktheater (D)	Eine Opernszene im Klassen- raum (GB)
Zielsetzung	Einen kreativen Prozess initiieren Die Kreativität fördern mit dem Ziel, dass diese Kreativität die pädagogische Arbeit befruchtet	Einen Lernprozess über eine Oper des Repertoire zu initiieren und dabei Kreativität und die Erfahrungen der TN zu nutzen Eine Bedeutung in/ eine Interpretation der Oper zu finden, durch handlungsorientierte Arbeit mit Musik, Text und Rollen	Eine "kleine" Oper zu produzieren, mit dem Ziel, die kreativen Fähigkeiten der TN zu fördern und etwas über Oper im Allgemeinen zu lernen.
Wurzeln	Vor dem Hintergrund der künstlerischen Ausbildung entstanden	Entstand aus dem "Erfahrungs- bezogenen Lernen" aus der Schulpädagogik	Vor dem Hintergrund der künstlerischen Ausbildung entstanden
Schwerpunkt	Musik (und Drama)	Musik (und Drama)	Drama, Musik, Bildende Kunst sind gleichberechtigt
Methode/ Workshop- konzeption	Elementare Struktur des Workshops ohne "Rezep- te" wird ausgegeben Hintergrundinformation zur Oper ist Teil der Kon- zeption	detailliert ausgearbeitete und beschriebene Workshop- konzeption für Lehrer. Beinhal- tet Schülermaterial, um den Transfer in die Schule zu er- leichtern.	detailliert ausgearbeitete und beschriebene Workshopkon- zeption mit vielen praktischen Tipps für den Schulgebrauch.
Schüler- material	Es gibt Material für Schü- ler	Material speziell für Schüler ausgearbeitet, um im "norma- len" Unterricht damit zu arbei-	Kein spezielles Material für die Schüler (die Schüler entwi- ckeln alles Material selbst, da

		ten	kein Bezug zum Repertoire besteht).
Beziehung zum Reper- toire	zum Repertoire. Das Re-	Eine enge Verbindung zum Repertoire. Alle Übungen und Inhalte stehen im Verbindung mit der jeweiligen Oper	Keine Verbindung zum Repertoire (diese Verbindung ist
Rolle des Workshop- Leiters	Moderator und Gestalter einer kreativen Erkundung	Moderator eines Lernprozesses	Moderator, der den kreativen Prozess anleitet und steuert. Animateur, der kreative Impul- se gibt.
Transfer in die Arbeit	des Workshops "hoffen	Ein Werkzeugkasten mit Übungen wird angeboten, um den Prozess der Szenische Interpretation von Musiktheater zu strukturieren, mit speziellem Material für Schüler	Workshopkonzept gegeben, um den Transfer in die Schule zu

Die Unterschiede lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Repertoire und Kreativität ist ein Konzept, um Kreativität im Allgemeinen zu fördern. Dabei werden musikalische und szenische Elemente genutzt, die mit einer Oper des Repertoires verbunden sein können.
- Szenische Interpretation von Musiktheater ist ein erfahrungsbezogenes Konzept, die ursprünglich für die Schule entwickelt wurde, um an der Interpretation einer Oper des Repertoires zu arbeiten.
- 3. Eine Opernszene im Klassenraum entwickeln ist ein Konzept, um die Produktion einer Oper(n-szene) zu initiieren, die Elemente von Musik, Drama und Kunst beinhalten.

Der Transfer dieser Konzepte in die Schule hängt im wesentlichen vom Schulsystem der einzelnen Länder, den Zielen der jeweiligen opernpädagogischen Abteilung, sowie persönlichen Präferenzen der Lehrer und Mitarbeiter der Opernhäuser ab. Er hängt auch vom kulturpolitischen Hintergrund und insbesondere der Operntradition ab. Der Stellenwert der Oper ist in den europäischen Ländern sehr unterschiedlich. Auch der kulturpolitische Auftrag der Opernhäuser variiert stark. In Deutschland sind Opernhäuser Orte der Kunstproduktion. Sie haben keinen bildungspolitischen Auftrag, der sie verpflichtet opernpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu machen. Im Gegensatz dazu ist in Großbritannien seit der Regierung von Tony Blair der künstlerische Etat eines Opernhauses an den Etat für bildungspolitische Aufgaben gekoppelt. "Education"/ Bildung ist also mittlerweile eine der zentralen Aufgaben der Institution Oper, und die Institution ist verpflichtet, opernpädagogische Arbeit mit Schulen und im Gemeinwesen zu leisten.

-

⁷ Zitiert aus dem Handout-Material vom Theatre de la Monnaie.



Individuelle Gehhaltungen zu Mozarts *Figaro* und Standbilder zum Beginn 1. Akt Figaro und Susanna (Fachtagung "Let's work with Opera" in Toulouse 2003)

Finnland (seit 2001)

Die Arbeit mit der Szenischen Interpretation von Musiktheater begann im September 2001 mit dem Projekt der Finnischen Nationaloper in Helsinki zu Das Kind und die Zauberdinge von Maurice Ravel. Das Spielkonzept - zur Stuttgarter Inszenierung an der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart 1998 entwickelt - wurde ins Finnische übersetzt. Drei Workshops fanden statt. Der erste wurde für den Opernchor der Finnischen Nationaloper durchgeführt. Der Chor war in die Produktion von Oop!, der Kinder- und Jugendsparte der Finnischen National Oper, einbezogen und es war geplant, dass Chormitglieder in Schulen die Projekte umsetzen. Dies konnte aus Kostengründen nicht umgesetzt werden. Der zweite Workshop fand mit dem Kinderchor statt. In diesem Workshop setzten sich die an der Produktion beteiligten Kinder und Jugendlichen im Rahmen einer Szenischen Interpretation mit der Oper auseinander.





Zwei Mitglieder des Opernchores der Finnischen National Oper in einer Szenischen Reflexion: "Gespräch" mit dem Kind (repräsentiert durch eine Puppe)

Der dritte Workshop wurde dann für Lehrerteams angeboten, die das Projekt in der Schule im Anschluss durchführten. Im September 2002 folgten dann zwei Workshops zur Szenischen Interpretation von *Così fan tutte* (Mozart) mit Lehrern und Studierenden. 2003 folgte ein Spielleitertraining zur Szenischen Interpretation, an dem Lehrer und Sänger gleichermaßen teilnahmen. Außerdem zwei Workshops zur Szenischen Interpretation von Figaro. Eine Besonderheit

hierbei war, dass einer dieser beiden Workshops als ein hausinterner Workshop der Personalentwicklung stattfand, an dem unterschiedliche Mitarbeiter der Finnischen National Oper teilnahmen (Bühnenarbeiter, Kartenverkäufer, Mitarbeiter der Kostümabteilung,...)



Szenisch-musikalische Improvisation zu Addio (*Così fan tutte*) an der Savonlinna Summer University zur Szenischen Interpretation im Jahre 2003.

2004 folge dann die Szenische Interpretation von *La Traviata* und die ersten Ansätze wurden entwickelt Spielkonzepte mit einem eigenen Team in Helsinki zu Uraufführungen von Oop! zu entwickeln. 2003/2004 gründete sich die Finnische Abteilung des Instituts für Szenische Interpretations-Konzepte zu Oop!-Uraufführungen und -Produktionen der Finnischen National Oper, arbeiten diese aus und setzen sie in Schulprojekten und Lehrerfortbildungen um (Suomalainen Tapiiri/ Der finnische Tapir von Tiitinen und Linjama (2003/2004) Vid sidan av von Michael Ramlöse). Gleichzeitig wurde der Methodenkatalog ins Finnische übersetzt (Draanallisen Tulkinnan Menetelmä – harjoituksia työskentelyyn). 2005/2006 war die Finnische National Oper an dem cross-culture Musiktheaterprojekt Hip H'Opera Così fan tutti beteiligt.

Ort	Oper	Teilnehmer	Anzahl der Teilnehmer	Datum
Finnische Nationaloper Helsinki	Das Kind und die Zauberdinge/ Ravel	Chor der Finnischen Nationaloper	42	September 2001
Dito	Dito	Kinderchor der Finni- schen Nationaloper	35	Februar 2002
Dito	Dito	Lehrer	28	Februar 2002
Dito	Così fan tutte/ Mozart	Lehrer	18	September 2002
Dito	Così fan tutte / Mozart	Studenten	19	September 2002
Dito	Spielleitertraining	Lehrer und Künstler	14	April 2003
Savonlinna Summer University/Savonlinna	Così fan tutte / Mozart	Studenten	26	April 2003

Finnische Helsinki	Nationaloper	Figaro/ Mozart	Lehrer und Künstler	16	September 2003
Dito		Figaro/ Mozart	Angestellte der Finnischen Nationaloper	17	September 2003
Dito		La traviata/Verdi	Lehrer und Künstler	16	April 2004
Dito		Turandot/Puccini	Lehrer und Künstler	17	Februar 2005
Dito		Spielleitertraining	Lehrer und Künstler	14	Oktober 2005

Zwei Beobachtungen der beteiligten Künstler in der Produktion Das Kind und die Zauberdinge in Helsinki sollen hier exemplarisch angeführt werden.

- 1. Nach jeder Vorstellung von *Das Kind und die Zauberdinge* liefen die Kinder, die mit der Szenischen Interpretation von Musiktheater gearbeitet hatten, auf die Bühne, um mit "ihrem" Sänger Kontakt aufzunehmen.
- 2. Die Sängerin Ulla Reiskio⁸, Hauptdarstellerin der Figur des Kindes aus der Helsinki Produktion Das Kind und die Zauberdinge, die selber an einer Szenischen Interpretation von Musiktheater im September 2001 teilnahm, schreibt:

"Im Jahr 2002 produzierten wir Das Kind und die Zauberdinge an der Finnischen National Oper. Es gab ein Programm für Schulen, um die Oper kennen zu lernen und etwas über sie zu lernen, das von Markus Kosuch entwickelt wurde. Unsere Produktion begann damit, dass die Darsteller dieselben Übungen machten, die im Anschluss daran auch die Schüler machen sollten, bevor sie in die Opernvorstellung gehen würden. Dies entwickelte sich zu einem sehr fruchtbaren Workshop für uns. Es war auch für uns professionelle Sänger ein guter Weg mit der Arbeit an einer Oper zu beginnen, ganz besonders für die, die das Werk noch nicht kannten. Die Möglichkeit mit dem Inhalt der Oper selbst zu spielen und zu improvisieren, bevor der normale Probenprozess begann, war sehr inspirierend. Das erstaunlichste für mich als Darstellerin ereignete sich, sobald die Vorstellung begann. Ich sang die Rolle des Kindes, also begann die Vorstellung mit mir alleine auf der Bühne. Ich machte unartige Dinge und sang darüber, wie langweilig es war, Hausaufgaben zu machen. Vom ersten Moment der Vorstellung konnte ich sagen, ob die Zuschauer einen Workshop gemacht hatten oder nicht. Die Reaktionen des an einem Workshop beteiligten Publikums waren sehr offensichtlich - ich konnte hören, dass sie von Anfang an in der Geschichte waren. Es gab Gelächter und (diskrete aber klare) Kommentare usw. und auch der Applaus am Ende der Vorstellung war länger und lebendiger. Ich war nicht die einzige, die diesen Unterschied bemerkte. Auch meine Kollegen auf der Bühne machten Bemerkungen darüber. Für die meisten Menschen ist es zuerst fremd eine Geschichte/ein Stück gesungen zu sehen/ zu hören. Der Workshop hat eindeutig diese Fremdheit verschwinden lassen (Ulla Raiskio; Suvannontie 9 B 2; FIN-00510 Helsinki (Übersetzung Markus Kosuch)).

⁸ Zitiert aus der E-Mail von Ulla Raiskio vom 29. September 2003

Schweden (seit 2003)

Über die Arbeitsgruppe "Teacher's Training Modules" des RESEO-Projekts "Why/How Opera education today?" entstand ein Kontakt zur International Vadstena Academy. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Academy im Bereich Schulprojekte nicht aktiv.Es folgte eine Einladung zur Sommerakademie 2003 nach Vadstena, durch die die Szenische Interpretation in Skandinavien bekannt wurde. Daraus entwickelte sich im Folgenden der Kontakt nach Dänemark.





Wie ein perfekter Mann sein muss

Wie eine "perfekte" Frau sein muss

(Standbilder zu Huvudsaken Vadstena/Schweden 2005)

Im Rahmen der Vadestna Sommer Akademie 2003 fanden drei Workshops statt:

- Opera and Creativity, Thomas de Mallet Burgess; England;
- Huvudsaken (When it comes to a Head) musiktheaterpädagogisches Training für schwedische Künstler und Lehrer, Markus Kosuch
- Opera improvisation, Rhoda Levine and Prof. Peter Winkler; New York/USA)

Zum Auftragswerk Huvudsaken (*When it comes to a Head*) von Carin Bartosch (Musik) und Kerstin Klein-Perski (Libretto) wurde ein Konzept zur Szenischen Interpretation entwickelt (englisch/schwedisch). Dieses Konzept wurde in der Sommerakademie 2003 erstmals durchgeführt und zur Uraufführung 2005 überarbeitet. 2005 fand ein Lehrerworkshop in Vadstena statt, aus dem zahlreiche Projekte hervorgingen.

Dänemark (seit 2004)

Die Arbeit mit der Szenischen Interpretation begann mit einem Workshop für Opernchor und Sänger der Den Jyske Opera in Aarhus. Gearbeitet wurde mit der Szenischen Interpretation der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* von Sergej Prokofjew (2004). Es folgte die Arbeit mit der Oper *La Bohème* (2005) und *Figaro* (2006). Konzepte (erstmals zu *Bajazzo*) werden von Dänischen Künstlern und Sängern selbständig entwickelt, ausgearbeitet und in Lehrerfortbildungen und Schulprojekten umgesetzt (ab 2005). Damit einher ging auch die Gründung der Abteilung ISIM Dänemark (2005) unter der Leitung von Birgitte Holt-Nielsen. Die Übersetzung des Methodenkatalogs auf Dänisch erfolgte 2006. Ein Einführungsseminar in das Konzept der Szenischen Interpretation fand im Aufbaustudiengang Musikvermittlung in Esbjerg statt (Esbjerg Vestjysk Musikkonservatorium / Dänemark 2006, Fortsetzung 2008).

Das Engagement der Den Jyske Opera führte 2007 dazu, dass ein dreitägiges Spielleiterseminar zur Szenischen Interpretation für Künstler aus den Bereichen (Oper, Bildende Kunst, Orchestermusik, Drama und Tanz) an der Odsherred Teaterskolen / Nyköbing SJ / Dänemark stattfand. Ausgehend von diesem Seminar werden nun die Künstler in Zusammenarbeit mit der Den Jyske Opera Aarhus Projekt- und Produktionskonzeptionen entwickeln, die auf die Szenische Interpretation aufbauen oder auf sie Bezug nehmen.

Zusammenfassung

Der Blick nach Skandinavien zeigt, dass die Szenische Interpretation hier sehr viel stärker von Künstlern (Sängern, Musikvermittlern etc.) rezipiert wird als von Lehrern. Dies hat eine Verschiebung des Schwerpunkts "Musikunterricht" hin zur Arbeit in Projekten an Theatern und Schulen geführt. In Dänemark und Finnland wird als Stärke der Szenischen Interpretation gewertet:

- Die Verbindung von künstlerischen Aktivitäten und Reflexion.
- Das Agieren der Spieler in Rollen und die Funktion "Rollenschutz" als Grundlage für Improvisation, Kreativitätsförderung und Reflexion oftmals beschrieben als Schaffung einer sicherheitsvermittelnden Atmosphäre, die für das Experimentieren und Improvisieren in Gruppen insbesondere Laien-Gruppen zentral ist.
- Die Rolle(n) des Spielleiters, die es dem Spielleiter ermöglichen je nach Situation zu agieren und sowohl auf den künstlerischen Prozess als auch den Gruppenprozess zu reagieren.
- Das Fünf-Phasenmodell der Szenischen Interpretation, das es einfach macht in komplexen Spielsituationen den Spielprozess als Ganzes zu steuern und dabei künstlerisch zielgerichtet zu handeln.
- Durch die klaren Spielregeln der einzelnen Methoden entstehen auf einfachste Weise Spielund Handlungsräume für die Beteiligten.

Da in den Spielleitertrainings in Skandinavien zum Großteil Künstler beteiligt sind, findet eine Verschiebung vom "didaktischen Lernziel-Denken" von Lehrern hin zum ästhetischkünstlerischen Ausdruck statt, ohne dabei jedoch den Anteil der Reflexion und der Kommunikation über das Erarbeitete zu vernachlässigen. Die Reflexion und die Kommunikation sind für das Erfahrungslernen und damit für die Nachhaltigkeit des künstlerischen Lernens zentral.

Abschließende Betrachtung und Bewertung

Beim "Export" der Szenischen Interpretation ins europäische Ausland lassen sich unterschiedliche Strömungen/ Bewegungen beobachten.

– In Skandinavien wird die wissenschaftliche Fundierung der Szenischen Interpretation und die Strukturierung von Workshops mit großem Interesse rezipiert und das Konzept in der Vernetzung mit anderen Künsten (insbesondere in Dänemark) weiterentwickelt. Da diese Weiterentwicklung fast ausschließlich von Künstlern betrieben wird, Lehrer nur einbezogen werden, findet eine methodische, künstlerische und ästhetische Bereicherung des Konzepts statt. Dadurch wird der Kern des Konzepts immer deutlicher sichtbar. Diesen Kern würde ich aus "skandinavischer" Sicht so beschreiben:

- 1. Die Szenische Interpretation hilft die Rollen des Spielleiters klar zu formulieren und dadurch verstehbar und erlernbar zu machen.
- 2. Die Szenische Interpretation hilft durch das fünf-Phasen Modell den Spielprozess klar zu strukturieren und verstehbar und erlernbar zu machen.
- 3. Der Rollenschutz hilft es, die Rollen der Beteiligten klar zu definieren und dadurch Spiel-, und Experimentierfreude zu schaffen und sich auf "fremde" Kunstgegenstände (ob aus der Bildende Kunst, dem Konzert, dem Tanz, der Oper oder dem Drama) einzulassen.
- 4. Der Ansatz des Erfahrungslernens hilft, zielgerichtet mit Kunst umzugehen und der Kunst dabei ihre verstörende, bereichernde und horizontöffnende Rolle zu lassen.
- Neugierig macht die Entwicklung an der Finnisch National Oper in Helsinki und die Aktivitäten der Den Jyske Opera in Aarhus/Dänemark. Hier werden in den nächsten Jahren insbesondere durch die geplante enge Zusammenarbeit zwischen Konservatorien, künstlerischen Ausbildungsstätten und Opernhaus sicher spannende Projekte und Ausbildungskonzepte entstehen.
- Kritisch zu sehen ist aufgrund der skandinavischen Erfahrungen die Tendenz in Deutschland, die Szenische Interpretation als Methode zur Rekonstruktion von Opernhandlungen mittels Standbildern etc. zu reduzieren und zu instrumentalisieren. Im Kern geht es bei diesen oft von Marketinginteressen getriebenen Ansätzen um eine Hinführung zur Institution "Oper". Dies war und ist aber nicht das Ziel des Konzepts der Szenischen Interpretation.



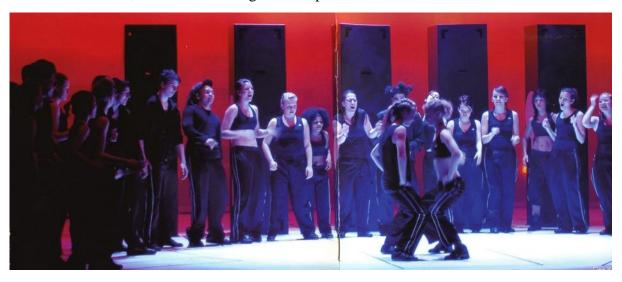
Auch an der Komischen Oper Berlin werden inzwischen ausschließlich Musiktheaterstücke von Profis für Kinder und Jugendliche, gegebenenfalls ergänzt durch ein streng einstudiertes Ensemble Jugendlicher "aus sozialen Brennpunkten", durchgeführt. Die szenische Interpretation dient hier der Hinführung des jungen Publikums zu solchen professionellen Produktionen und nicht mehr zur Erstellung der Produktion selbst.

Hip H'Opera – Ein Cross-Culture-Projekt frei nach Mozart und Da Ponte

Alexander Pfeiffer

Drei ausverkaufte Vorstellungen am 4., 5. und 6. April auf der Bühne der Komischen Oper Berlin im Mozartjahr 2006, stehende Ovationen und viele Anfragen, wann es weitere Aufführungen geben wird, das ist Ergebnis und Abschluss eines herausragenden Jugend-Musiktheater-Projekts. Hip H'Opera ist eine Cross-Culture-Version von Mozarts Oper Cosi fan tutte und Ergebnis einer Fusion von Klassik und Hip Hop. Mozarts Oper battelt gegen Hip Hop-Beats bis eine Hip H'Opera entsteht: eine Oper mit Rap und Rezitativen, Arien und Hip Hop-Songs.

Der Rapper Guglielmo wettet auf die Treue seiner Fiordiligi mit ihrem jugendlichdramatischen Sopran, der Rapper Ferrando auf die Treue von Dorabella mit ihrem lyrischen Mezzosopran. Verführt zu dieser Wette werden sie von dem Bass des Don Alfonso, der sich mit der Rapperin und Kammerzofe Despina verbündet hat. Im Orchester: ein DiscJockey (DJ) und ein Jugend-Orchester. Auf der Bühne: drei professionelle Opernsänger, drei Rapper und die "Youth Crew". Das sind 40 jugendliche Sängerinnen, Sänger, Tänzer und Tänzerinnen zwischen 16 und 24 Jahren aus verschiedenen Berliner Bezirken, unterschiedlichen sozialen Schichten, allen Schul- und Ausbildungsformen und vielen unterschiedlichen Nationen. Unter ihnen auch Rapper, Hip Hopper, Operngänger, Opernneulinge und Opernhasser. Keiner von ihnen hat bisher auf einer Opernbühne gestanden. Was alle verbindet ist die Liebe zur Musik und die Bereitschaft, sich auf ein aufregendes Experiment einzulassen.



Projekt-Idee

Hinter dem von Markus Kosuch entwickelten Konzept *Hip H'Opera* steht die Haltung: "Jugendliche sind das Publikum von heute!" Sie bei einer Musiktheater-Produktion zu beteiligen und einzubeziehen, ist eine große Chance für das Musiktheater. Jugendliche wollen sich ein-

⁹ Quelle: Booklet der DVD "Hip H'Opera – Cosi fan tutti", ein Film von Daniel Finkernagel & Alexander Lück.

bringen, sich hörbar und sichtbar machen. Mit der Komischen Oper Berlin hat die Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Baden-Württemberg ein Opernhaus gefunden, das mit der Musiktheaterpädagogin Anne-Kathrin Ostrop für innovative Konzepte offen ist.

Hip H'Opera heißt: die Oper eines alten Meisters mit den Mitteln des Hip Hop und des Originals neu zu erzählen. Hip H'Opera heißt gleichzeitig: Ein Opernhaus hat die Möglichkeit, seinem Bildungsauftrag kreativ und auf hohem künstlerischem Niveau nachzukommen und mit Jugendlichen Kunst für Jugendliche zu schaffen.

Und *Hip H'Opera* bedeutet: zwei Kulturen und Traditionen stoßen aufeinander, dabei entstehen neue Perspektiven aus denen eine alte Geschichte neu erzählt werden kann. Zentral dabei ist, die künstlerische und soziale Lebenserfahrung der Solisten und der Youth-Crew in, die Inszenierung zu integrieren.

Das kompositorische Konzept bei der Bearbeitung der Mozart'schen Vorlage war: zwei Musik-Stile begegnen sich – pure Hip Hop Musik vom DJ-Plattenteller und Mozarts Oper *Cosi fan tutte* aus dem Orchestergraben. Dadurch entsteht der musikdramaturgische Spannungsbogen. Zunächst prallen Mozart und Hip Hop hart aufeinander und werden gegeneinander geschnitten, im weiteren Verlauf verschmilzt Mozart mit Hip Hop, wobei sowohl die sinfonische Struktur der klassischen Vorlage als auch die Sample-Technik des Hip Hop in die Rekomposition respektvoll integriert werden. Und zum Ende trennen sich Mozart und Hip Hop wieder.

Mit dieser Idee haben Jörn Hedtke (Beatproduzent), Chatschatur Kanajan (Komponist), Wolfgang Bender (musikalische Koordination) und Markus Kosuch (Musikdramaturgie) das Stück auf der Grundlage des Originaltextes gebaut. In einem intensiven Prozess entwickelten sie, an welchen Stellen die Mozart-Oper original bleibt, wo sie mit Hip Hop konfrontiert wird und wo beide Stile miteinander verschmelzen. Gleichzeitig wurden mit einem choreographischen Regieansatz Bilder geschaffen, die viele Assoziationen beim Zuschauer ermöglichen und ihn mit seiner Fantasie aktiv einbeziehen.

Projekt-Prozess

Begonnen hat das Cross-Culture Projekt *Hip H'Opera* mit einem Casting-Aufruf: "Tanz-, schreib- und singwütige Jugendliche gesucht!" Am 3. September 2005 kamen 80 junge Menschen zu einem Casting. das sich wesentlich von bekannten TV-Castings unterschied. Denn ausgewählt wurden Jugendliche, die die Jury durch ihre Neugierde, Offenheit und Spielfreude überzeugt hatten und die Bereitschaft zeigten, sich auf ein Experiment einzulassen. So entstand die Youth-Crew: 40 Berliner Jugendliche mit unterschiedlichem nationalen, sozialen und musikkulturellen Hintergrund und sehr verschiedenen Bildungsabschlüssen.

Nadja Raszewski, Choreografin und Tanzpädagogin, formte in den folgenden sieben Monaten die "Youth Crew" zu einer eingeschworenen Gruppe. Geprobt wurde jede Woche und zusätzlich an ein oder zwei Wochenenden pro Monat. Namhafte Hip Hop-Künstler aus der Szene, wie z.B. Amigo von den *Flying Steps*, begleiteten die Proben an unterschiedlichen Stellen und brachten ihre Kompetenzen ein.

Proberaum war ein großer leerstehender Verkaufsraum mit einer 34 Meter langen Schaufensterfront an der Rückseite der Komischen Oper Berlin, der direkt an der Allee "Unter den Linden" liegt. Passanten konnten die Proben durch die Schaufenster mit verfolgen und es kam immer wieder zu intensiven Gesprächen über Musiktheater. Hip Hop und Oper und kulturelle

Jugendbildung zwischen neugierigen Passanten und den beteiligten Jugendlichen. In den Proben setzten sich die Jugendlichen intensiv mit der Oper, mit klassischer Musik und mit Vorurteilen über Oper und Hip Hop auseinander. In der siebenmonatigen Arbeit entstand so Respekt vor unterschiedlichen Haltungen der Youth-Crew Mitglieder und gegenüber unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen.

Zentral am Hip H'Opera Konzept ist, dass die Jugendlichen keine bereits fertigen Choreographie einstudierten, sondern dass Bilder, Choreographien und szenische Kommentare Produkt einer intensiven inhaltlichen Auseinandersetzung mit Mozarts Werk und seiner Musik waren. Dadurch waren die Jugendlichen nicht Ausführende eines choreographischen Konzepts, sondern Aufführende ihrer Auseinandersetzung mit Mozart.

Sowohl die Oper als auch die Hip Hop-Kultur mit ihren unterschiedlichen Ausdruckformen (Tanz, MC'ing, Graffiti, DJ'ing) wurden aufgegriffen und in Bewegungsformen übersetzt. Ausgangspunkt waren oft Improvisationen, über die sich dann Szenen, Choreographien und bewegte Bilder entwickelten.

Durch Beteiligung des Carl Philipp Emanuel Bach Musikgymnasiums Berlin waren - neben der Youth-Crew - über 30 hochbegabte Jugendliche als Orchestermusiker im Projekt engagiert. In dieses Jugendorchester wurde der 19-jährigen Sil-Yan Bori, der als ..DJ craft" in Berlin einen Namen hat, integriert. Auch hier entwickelte sich ein interessantes künstlerisches Spannungsverhältnis. Bei der ersten gemeinsamen Probe von Orchester und DJ entdeckten die Orchestermitglieder im DJ einen Instrumentalisten und aus dieser Begegnung ergaben sich anregende und produktive Gespräche. Bei den gemeinsamen Bühnenorchesterproben kamen Jugendliche aus dem Orchester und der Youth Crew mit extrem unterschiedlichen sozialen und künstlerischen Hintergründen in Kontakt und Austausch. Hier probten Jugendliche miteinander, die sich in ihrem Alltag so nie kennen gelernt hätten.

Die zentrale und für alle Beteiligten verbindende Prämisse der Teilnahme am *Hip H'Opera* Projekt war nicht ein homogener soziokultureller Hintergrund, sondern die Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen und sich mit seinen Fähigkeiten und Kompetenzen intensiv einzubringen. So entstand gelebter und erlebter Respekt gegenüber den eigenen tänzerischen oder instrumentalen Fertigkeiten und denen der anderen. Verbindend war der Wille, eine Geschichte zu erzählen und auf die Bühne zu bringen. Dieser Wille, kombiniert mit der Bereitschaft neue Erfahrungen zu machen, ermöglichte es auch, Spannungen und Konflikte auszuhalten und produktiv zu lösen.

In den letzten sechs Wochen vor der Premiere kamen die professionellen Opern-Solisten in das Projekt. Gemeinsam wurden Bilder, Choreographien und Gesang auf die große Bühne der Komischen Oper übertragen. Das erarbeitete Material der Solisten, die Bilder der Youth Crew und die umkomponierte Musik Mozarts wurden miteinander verknüpft und wuchsen schrittweise zu einem neuen Ganzen zusammen: zur *Hip H'Opera - Cosi fan tutti*.

Begleitende Workshops

Die Produktion der Oper wurde begleitet von zahlreichen Workshops an Schulen, die mit dem Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater arbeiteten, wie es das Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM) vertritt.

In Kooperation mit der UdK Berlin, Abteilung Spiel- und Theaterpädagogik, arbeiteten in insgesamt 31 Workshops über 800 Schüler handlungsorientiert und erfahrungsbezogen mit Mozarts *Cosi fan tutte* und Hip Hop. Die Workshops wurden kostenlos angeboten und fanden in neun Haupt-, drei Real-, acht Gesamtschulen und acht Gymnasien statt.

Fazit

Mit Hip H'Opera wurde gezeigt, wie Jugendliche über sich hinauswachsen können, wenn sie künstlerisch herausgefordert werden und auf einer Opernbühne auftreten dürfen. Ein Opernhaus kann einen Bildungsauftrag erfüllen, indem es mit Jugendlichen Kunst auf hohem Niveau produziert. *Hip H'Opera* ermöglicht eine Balance zwischen prozess- und produktorientiertem Arbeiten. Künstlerische und institutionelle Lernprozesse brauchen Zeit. Diese Zeit war durch die Projektmittel der PWC-Stiftung für das Jugendprojekt vorhanden. Durch *Hip H'Opera* wurde eine ästhetische Debatte in der Komischen Oper angestoßen, in der es um die Frage nach Qualitätskriterien für Jugendprojekte ging.

Qualität entsteht, wenn ein Raum an einem Opernhaus geschaffen wird, in denen Menschen der Kunst und sich selbst begegnen können und diese Begegnung szenisch ästhetisch auf der Bühne sichtbar werden kann. Respekt sich selbst und den anderen gegenüber ist der Schlüssel: Hip Hop und Oper trafen sich auf gleicher Augenhöhe. Die Frage bleibt offen, wann und wie sich diese Entwicklung weiter fortsetzen wird.

Nachbemerkung von Wolfgang Martin Stroh

Der vorliegende Text ist für die DVD-Version von "Hip H'Opera. Cosi fan tutti" der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Baden-Württemberg geschrieben worden. Dieser Text sowie die im selben Booklet veröffentlichten Pressestimmen suggerieren, dass das Projekt ein nicht widersprochener Erfolg gewesen ist, dem in Folge zahlreiche Opernhäuser nacheifern werden. Dies war und ist aber nicht der Fall.

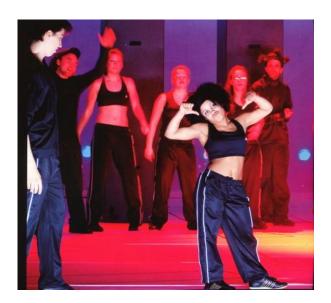
Erstens hat die Intendanz der Komischen Oper das Projekt keineswegs begeistert sondern widerwillig verfolgt und trotz einiger erfolgreichen Vorführungen von Hip H'Opera und trotz einer öffentlichen Erklärung des Intendanten auf einer Tagung von Musiktheaterpädagog/innen Hip H'Opera nicht nochmals in den Spielplan aufgenommen. Im Fall von Hip H'Opera überwogend die künstlerisch-ästhetischen und kulturpolitischen Bedenken, der Institution Oper schade die Verbrüderung mit Straßenkultur, den kommerziellen und theaterpädagogischen Erfolg. Ein Beispiel dafür, dass gelegentlich sogar ökonomische Überlegungen gegenüber ideologischen hintenangestellt werden.

Zweitens entbrannte in der FAZ im Nachhinein ein Streit über die Grundsatzfrage von Hochund Straßenkultur, den Nikolaus Harnoncourt in Gang setzte. Harnoncourt sprach sich sehr entschieden gegen die Vermischung von Hoch- und Straßenkultur aus. Dem Erhalt der Hochkultur müsse der populistische sozialpädagogische Zugriff untergeordnet werden.

Interessant jedoch auch an der "positiven" Reaktion wie beispielsweise dem vorliegenden Text von Alexander Pfeiffer ist die Tatsache, dass nirgendwo gefragt oder gar erörtert wird, was die Jugendlichen denn an der Thematik von *Cosi fan tutte* und an Mozarts Bearbeitung dieser Thematik interessiert haben könnte, welche Interpretation die Jugendlichen denn nun geleistet und veröffentlicht und was sie über Mozart hinaus zum Verständnis der Thematik beigetragen

hätten. Offensichtlich ist der Beobachtung, dass etwas gut funktioniert, die Nachfrage, was da denn gut funktioniert hat, vollkommen untergeordnet.

Dabei war die Initialzündung für *Hip H'Opera – Cosi fan tutti* die Beobachtung von Markus Kosuch, dass Jugendlichen im Rahmen der szenischen Interpretation von Mozarts Oper unerwartet jugendkulturelle Aspekte eingebracht hatten. Die Frage, ob die jeweilige Freundin oder der jeweilige Freund "treu" ist, ob überhaupt "Treue" eine in Beziehungsdingen wichtige Kategorie, ob sie ein Freundes- oder ein Herrschaftsverhältnis darstellt usw. – alle diese Fragen hat die szenische Interpretation von *Cosi fan tutte* heraufbeschworen. Und genau diese Brisanz der Thematik hatte Markus Kosuch veranlasst, sich *Cosi fan tutti* auszudenken. Nicht Hip Hop stand am Beginn des Prozesses, sondern die Inhalte und die Aktualität von *Cosi fan tutte*. Ohne diese Aktualität wäre die in der Presse viel beschworene Verbrüderung von Oper und Hip Hop als ein fauler Trick erschienen und nicht als das, was Markus Kosuch mit "Erfahrungsraum" bezeichnet.





Die Bilder aus "Hip H'Opera" dieses Kapitels sind dem Booklet (Pfeifer 2006) entnommen.

Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper

Beke Schaefer

[...] Ein weiterer zentraler Punkt des Konzepts ist die Verwendung der Methode der *Szenischen Interpretation von Musiktheater*.¹⁰ Die Prinzipien dieser Methode bilden die pädagogische Grundlage, mit Hilfe derer während des Projekts *Hip H'Opera* gearbeitet wurde, sowohl mit den direkt an der Produktion beteiligten Jugendlichen als auch in den parallel an Schulen stattfindenden Projekten. Wichtig war es den Verantwortlichen ebenfalls, dass die Jugendlichen wie auch die übrigen Beteiligten am Projekt Respekt den verschiedenen Musikstilen wie auch den anderen Mitwirkenden gegenüber lernen und zeigen).¹¹

Hip H'Opera: Die Ausführung

[...] Das Ziel des Probenvorgangs war es, sich gemeinsam mit den jeweiligen Vorurteilen gegenüber den beiden Musikstilen (klassische Musik und Hip-Hop) auseinanderzusetzen. Im Sinne der *Szenischen Interpretation vonMusiktheater* wurde die Choreografie den Jugendlichen nicht vorgegeben, sondern sie konnten sie sich selber mit Hilfe der Improvisation zu verschiedenen Szenen und anderen Methoden der *Szenischen Interpretation von Musiktheater* erarbeiten. Die Choreografin übernahm dabei die Rolle des Spielleiters. Beide Musikstile wurden von den Jugendlichen auf ihre Eigenarten untersucht und in Bewegungen umgesetzt. Raszewski selbst schreibt dazu:

"Das Wichtigste und die größte Herausforderung waren, die jeweiligen Klischees und festgefahrenen Einstellungen zu [Hip-Hop, B.S.] und Oper aufzudecken und zu formulieren, um sie dann über den Haufen zu werfen und wirklich etwas Neues zu kreieren." (Heyn 2006, S. 2¹²)

Die Choreografie war somit ein direktes Produkt der Auseinandersetzung der Jugendlichen mit Musik und Handlung und, wie die Verantwortlichen betonen, im Gegensatz zu anderen bekannten Jugendprojekten nicht vorgegeben. Indem man die Jugendlichen auch selber gestalten lässt, zeigt man ihnen gegenüber Respekt. Gerade dieses Ernstnehmen der Jugendlichen hält Kosuch für sehr wichtig, um erfolgreich mit ihnen arbeiten zu können, wie er in einem Interview des Dokumentarfilms *rap me amadeus. oper trifft Hip Hop* äußert:

"Es geht darum: Wenn Jugendliche spüren, dass sie ernst genommen werden, zu diesen Orten kommen sie. Jugendliche wollen nicht einfach nur als Konsumenten redu-

¹⁰ Vgl. Schaefer 2010

¹¹ Vgl. Kosuch & Ostrop 2006, S. 2

Heyn, T. (2006). Così fan tutte 2006 oder: heute machen alle Hip Hop. Abgerufen am 12. Januar 2009 von Neue Musikzeitung: www.nmz.de/artikel/cosi-fan-tutte-2006-oder-heute-machen-alle-Hip Hop

ziert werden. Die wollen beteiligt werden, sie wollen vorkommen und dann sind sie bereit, alles zu geben."¹³

Reaktionen auf das Projekt Hip H'Opera

Als eine der direktesten Reaktionen auf das Projekt *Hip H'Opera* ist festzuhalten, dass es vom Publikum für die Künstler stehende Ovationen gab und die drei angesetzten Vorstellungen ausverkauft waren. Es wurde sogar über eine Wiederaufnahme des Projekts im darauffolgenden Sommer nachgedacht. Diese Überlegung musste jedoch auf Grund interner Planungsschwierigkeiten wieder fallen gelassen werden.

In den Rezensionen der Presse werden unterschiedliche Aspekte des Projekts angesprochen. Im Folgenden sollen einzelne Punkte herausgegriffen und mit Zitaten aus verschiedenen Rezensionen belegt werden, um so einen kleinen Überblick über das Presseecho dieses Projekts zu geben. Der Aspekt eines Cross-Culture-Projekts bei Hip H'Opera wurde in vielen Kritiken mit unterschiedlichen Anmerkungen aufgegriffen. Die Berliner Morgenpost zeigt z. B. die Schwierigkeit der Vereinbarkeit zweier so unterschiedlicher Musikstile auf:

"Er [Markus Kosuch] will zwei Welten zusammenbringen, die [...] kaum zusammenzubringen sind, weil jede ihrer eigenen Logik, ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit folgt."

In der Kritik auf www.klassik-in-berlin.de hingegen wird hervorgehoben, dass das Werk mit viel Umsicht bearbeitet wurde:

"Hier wurde nicht mit Blick auf Spektakel und Neuheitswirkung Unvereinbares einfach zusammen geworfen, es ist spürbar eine intensive Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material beider Stile vorausgegangen."

Die Kritik in *Der Tagesspiegel* zeigt auf der einen Seite Respekt für die geschaffene Verknüpfung zweier Musikkulturen, spricht aber auch die Grenzen einer solchen Fusion an:

"Der Begriff Cross-Culture mag hochgestochen klingen – hier gewinnt er tatsächlich Profil. […] Allerdings spürt man nach zwei Stunden doch, dass die Ergiebigkeit des Cross-Culture-Repertoires begrenzt ist. Fast neutralisieren sich Mozart und der [Hip-Hop] gegenseitig."

Viele Rezensenten äußern sich sehr positiv gegenüber dem pädagogischen Ziel dieses Projekts, Jugendliche, sei es als Künstler oder als Publikum, an die Kunstform Oper heran zu führen und dadurch Berührungsängste zu verringern. So schrieb beispielsweise die *Berliner Morgenpost*:

"Diese "[*Hip H'Opera*]" nimmt sperrige Begriffe wie "Musiktheaterpädagogik" und "Jugendarbeit" ernst. Und füllt sie mit prallem, professionellem Leben. Eine gute Sache, die von der Jugend in der Komischen Oper stehende Ovationen erhält."

Der Tagesspiegel äußert sich in ähnlicher Weise:

¹³ Nicht weiter gekennzeichnete Zitate sind dem o.g. Booklet entnommen.

"Es geht darum gegensätzliche Facetten unserer heterogenen Musikkultur einander gegenüberzustellen, junge Menschen dabei einzubeziehen und auf diese Weise Berührungsängste abzubauen. Und das kann man eigentlich nicht viel besser machen als mit dieser "Così"."

Ebenfalls die auf www.klassik-in-berlin.de formulierte Kritik spricht die gute Umsetzung des pädagogischen Ziels an:

"Markus Kosuchs Experiment ist gelungen: Es ist ein unterhaltsamer, sehr humorvoller künstlerisch ansprechender und anspruchsvoller Abend herausgekommen, an dem Jugendliche an entscheidenden Stellen beteiligt sind – und der zur Premiere ein fast ausschließlich jugendliches Publikum anzog."

Teilweise wird jedoch der damit einhergehende Umstand sehr bedauert, dass dafür in Mozarts Oper eingegriffen wurde, oder zumindest die Art und Weise, in der es geschah:

"Regisseur und Initiator der sogenannten *Hip H'Opera*, Markus Kosuch, sagt, das Projekt sei aus großer Liebe zu Mozart entstanden. Doch was auf der Bühne der Komischen Oper Berlin absurd in Szene gesetzt wird, ist nichts anderes als eine grausame Verstümmelung des klassischen Opernstoffes."

Es wird angemerkt, dass Mozarts Oper für diese Überarbeitung vereinfacht wurde und so viele Feinheiten des ursprünglichen Werks nicht mehr herauskommen:

"Vom hintergründig ironischen Konzept der schwarzen Komödie Mozarts bleibt nichts übrig als ein banalisiertes Abziehbildchen von Treueprobe im Berliner Proletenformat."

Aufgrund dessen wird die pädagogische Sinnhaftigkeit eines solchen Projekts überhaupt angezweifelt:

"Die "Hip H'Opera" [...] ist eine äußerst zwiespältige Angelegenheit. Einerseits schafft es, was keine eigentliche Oper bisher schaffte, für drei Mal die Komische Oper bis unters Dach mit ausschließlich Kindern und Jugendlichen zu füllen. Aber zu welchem Preis? [...] Das intelligente, doppelbödige Libretto und die kunstvolle musikalische Struktur der Oper werden – um es deutlich zu sagen – völlig zerstört. [...] Ist die Zerstörung der Oper als Kunstform der angemessene Weg zum Verständnis für diese Kunstform?"

Einem anderen Kritiker der Bearbeitung des Originalwerks von Mozart fallen hingegen stärker die positiven Seiten des Projekts auf:

"Das gewöhnungsbedürftige Experiment hat aber auch seine lobenswerten positiven Seiten: Die Tänzerinnen und Tänzer im Alter von 16 bis 24 Jahren sprudeln über vor kreativer Energie. [...] Es ist deutlich zu spüren, mit wie viel Freude und Elan die Jugendlichen an dem Projekt teilnehmen. Ihre Ekstase färbt ab auf das vorwiegend junge Publikum, das die gelungene Choreographie mit lauten Kreischanfällen honoriert."

Dadurch kann er somit das Projekt als Ganzes würdigen:

Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper

"Obwohl eingefleischte Opern-Fans nicht wirklich auf ihre Kosten kommen, stößt Kosuchs Versuch, jungen Menschen klassische Musik näher zu bringen, bei den Kids auf fruchtbaren Boden. […] Diese wertvolle Arbeit leistet mit Sicherheit einen Beitrag, junge Leute für Musik und Kultur im Allgemeinen zu begeistern. Wenn auch auf Kosten Mozarts."

In einer der Kritiken wird abschließend die Fragestellung aufgeworfen, ob sich durch dieses Projekt ein langfristiger "Erfolg" bei den Jugendlichen erwarten lässt, d. h. inwiefern die anwesenden oder beteiligten Jugendlichen zu weiteren Opernbesuchen animiert wurden. Die Fragestellung wird in einer Art und Weise beantwortet, die vermutlich im Sinne der Verantwortlichen dieses Projekts wäre:

"Ob die jugendlichen Akteure und vor allem die jugendlichen Zuschauer weiter in die Oper gehen, bleibt abzuwarten. Doch das ist sekundär. Viel wichtiger ist, dass viele von ihnen diese Kunstform hier überhaupt zum ersten Mal kennengelernt haben – auf eine Art und Weise, die sie nicht langweilt, und auf einer Ebene, die sie verstehen können – das zeigen die positiven Reaktionen am Premierenabend. Viel wichtiger und pädagogisch mit Sicherheit wirksamer als jungen Menschen das bildungsbürgerliche Kulturgut aufzuzwingen, ist es, ihnen Respekt und Spaß an der fremden und zunächst noch schwer verständlichen Kunstform zu vermitteln. Respekt vor anderen Kunstformen können (und sollen!) auch Opernabonnenten noch erlernen."

Verzeichnis der in den Artikeln zitierten Literatur¹⁴

Brinkmann, Rainer O., Kosuch, Markus und Stroh, Wolfgang Martin (2009): Methodenkatalog der szenischen Interpretation von Musik und Theater. Oldershausen: Lugert-Verlag.

Eco, Umberto (1977): Zeichen. Einführung in seinen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Jank, Werner; Meyer, Hilbert (2003): Didaktische Modelle. Berlin: Cornelsen Scriptor Verlag.

Kosuch, Markus (2004): Szenische Interpretation von Musiktheater. Von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik. Oldenburg: BIS-Verlag (Bibliotheksverlag).

Kosuch, Markus; Ostrop, Anne-Kathrin (2006): Hip H'Opera – Così fan tutti. Ein Cross-Culture-Projekt nach Mozart und Da Ponte. Siehe "Hintergrundinformation" unter http://www.lkjbw.de/projekte/hiphopera.html (25.06.2013)

Pfeiffer, Alexander (2006): Hip H'Opera – Ein Corss-Culture Projekt frei nach Mozart und Da Ponte, Booklet in: "Hip H'Opera – Cosi fan tutti", Film von Daniel Finkernagel und Alexander Lück (Kontakt/Bestellung: http://www.lkjbw.de/projekte/hiphopera.html)

Reich, Kersten (2000): Systemisch-konstruktivistische Pädagogik. Einführung in Grundlagen einer interaktionistisch-konstruktivistischen Pädagogik. Neuwied: Luchterhand.

Schaefer, Beke (2010): Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper, Diplomarbeit an der Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/11397/1/2010-09-26 0508914.pdf (25.06.2013)

Scheller, Ingo (1981): Erfahrungsbezogener Unterricht. Praxis, Planung, Theorie. Neuwied: Scriptor-Verlag.

Scheller, Ingo (1989): Wir machen unsere Inszenierung selber. Band 1 und 2. Oldenburg: ZpB (=Zentrum für pädagogische Berufspraxis).

Stanislawski, Konstantin (1983): Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Band 1 und 2. Berlin: deb (das europäische buch).

Stroh, Wolfgang Martin (2003): Musik-Verstehen als Aneignungsprozess. Die Konsequenzen einer psychologischen Theorie für die Musiklehrertätigkeit. www.musik-for.unioldenburg.de/handlungstheorien/motive.htm (20.4.2013).

¹⁴ Hier in einer vom Original abweichenden Formatierung.

Weitere Bände der Reihe Szenische Interpretation von Musik und Theater

Band 1. Konzeptionelle Aufsätze 1982 - 2006. Wolfgang Martin Stroh, Ralf Nebhuth, Markus Kosuch, Rainer O. Brinkmann. 2012 erschienen.

Band 3. Szenische Interpretation in der Grundschule. Zehn Spielkonzepte. Norbert Schläbitz, Ralf Nebhuth, Marianne Schönball, Ulrike Schmiga, Pilar Lozano, Wencke Sorrentino, Ursula Ries, Markus Kosuch, Rainer O. Brinkmann, Wolfgang Martin Stroh u.a. erschienen 2013.

Planung:

Band 4. Stundenkonzepte szenischer Interpretation für die Sekundarstufen I und II. Rainer O. Brinkmann "Soziale Muster" (Dreigroschenoper), "Einstieg" (Linie 1), "Vorsicht Verdunkelung" (Eine Nach in Venedig), "Orpheus wendet sich um" (3 Orpheus-Vertonungen), u.a.

Band 5. Szenische Interpretation absoluter Musik. Theorie und Praxis. Markus Kosuch, Wolfgang Martin Stroh, Iris Winkler. Beispiele: Mozarts "alla turca", Vivaldis Vier Jahreszeiten, Beethovens Klavierkonzert, Schuberts Winterreise (Mut und Leiermann), Bachs Fugen.

Band 6. Szenische Interpretation Neuer Musik. Rainer O. Brinkmann, Markus Kosuch, Wolfgang Martin Stroh. Beispiele: Arkyol "Eisenhans"; Zimmermann "Weiße Rose", Kagel "Match", Schönberg "Streichquartett", Dinescu "Der 35. Mai", u.a.

Band 7. Szenische Interpretation und interkulturelle Musikerziehung. Wolfgang Martin Stroh: Theorieteil, Beispiele.

Band 8. Zur Evaluation szenischer Interpretation. Beiträge von Birgit Jank und Thomas Ott, Barbara Schmelzer, Marius P. Kalisch, Christina Pitt, M. Flämig, Wolfgang Martin Stroh.

Teil II Spielkonzepte Musiktheater

Planung 2013 noch nicht abgeschlossen.