



## **IST DIE OPER NOCH ZU RETTEN?**

oder

## **NIEDERSCHWELIG ZUR HOCHKULTUR**

**- Möglichkeiten und Grenzen der Theaterpädagogik -**

Abschlussarbeit

im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik

Bundesverband Theaterpädagogik / BUT

an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von:

Sabine Orthey-Berns

05.11.2013

# Inhaltsverzeichnis

---

<b>Prolog</b> .....	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>
<b>1. Ouvertüre</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Faszination Musik und Theater</b> .....	<b>4</b>
2.1 Die Entwicklungsgeschichte der Oper .....	4
2.2 Die Oper als Gesamtkunstwerk .....	5
2.3 Die Oper - ein Fest für die Sinne .....	6
2.4 Musik und ihre vielfältige Wirkung .....	8
<b>3. Stolpersteine</b> .....	<b>10</b>
3.1 Die Oper und ihr Publikum .....	10
3.2 Von Schwellenangst, Kleidercode und ungeschriebenen Gesetzen .....	15
<b>4. Theaterpädagogische Ansätze in einem exemplarischen Modell</b> .....	<b>18</b>
4.1 Die Musik in der Theaterpädagogik .....	18
4.2 Das "ISIM" in einer praktischen Umsetzung.....	20
<b>5. Finale : Zukunftsmusik</b> .....	<b>33</b>
Literaturverzeichnis	
Eidesstattliche Erklärung	

## **Prolog**

Die vorliegende Arbeit ist meiner persönlichen Leidenschaft für das Musiktheater geschuldet und der wachsenden Besorgnis über gesellschaftliche Entwicklungen, die möglicherweise in absehbarer Zeit zum Untergang dieses faszinierenden „Weltkulturerbes“ führen könnten.

Von frühester Kindheit an war ich von Musik umgeben. Meine Mutter und meinen Vater habe ich im Alltag stets singend erlebt – während der Hausarbeit, zum Zeitvertreib. Meine schönsten Kindheitserinnerungen gelten den vielen Stunden, in denen mein Vater mit mir Gitarrespielend auf dem Sofa saß und stundenlang für mich und mit mir sang: Kinderlieder, Volkslieder, Schlager aus seiner Jugendzeit ... lustige Lieder, selbstkomponierte Lieder, traurige Lieder... Familienfeste waren in unserem Hause ohne Musik undenkbar. Sieben Geschwister meines Vaters und vier Geschwister mütterlicherseits mit ihren Partnern kamen zusammen und sobald sie versammelt waren, wurde gesungen, gelacht und kleine Geschichten theatralisch zum Besten gegeben.

Mein Vater wurde dann glücklicherweise Mitglied einer Gesangs- und Opernschule, die ein pensionierter Opernsänger, Christo Bajew, ins Leben gerufen hatte. Bei allen Gesangsstunden, Proben und Aufführungen war ich mit von der Partie und mit elf Jahren wurde ich jüngstes aktives Mitglied dieser Opernschule. Während der vielen Konzerte, die wir mit der Opernschule erleben durften, wurde ich nun endgültig in den Bann der Oper gezogen. Ich kann mich gut daran erinnern, auf den lange Nachhausefahrten nach solchen Opernabenden sämtliche dargebotenen Lieder und Arien im Auto noch einmal „nachgeschmettert“ zu haben und gab unabhängig von Stimmlage und Stimmfach sowohl die „Königin der Nacht“ als auch „In einem tiefen Keller mit meiner Kinderstimme zum Besten. Zu jeder Arie, zu jedem Lied hatte ich meine inneren Bilder und Fantasiewelten – längst war ich vom Virus „Musik und Theater“ infiziert und längst stand mein Berufswunsch „Opernsängerin“ felsenfest, obwohl ich

interessanterweise bis zu diesem Zeitpunkt niemals in einem „richtigen“ Opernhaus gewesen war.

Heute – ca. 30 Jahre später bin ich Opernsängerin von Beruf und angehende Theaterpädagogin, bin Mutter von fünf Kindern und muss täglich feststellen, dass es diese Welt so nicht mehr gibt.

Singen ist im ganz normalen Alltag etwas, das immer irgendwie mit Peinlichkeit behaftet ist. Singen in Kindergärten und Schulen findet – falls überhaupt – nur sehr spärlich statt und wird auch in diesem Umfeld von Erzieherinnen und Pädagogen meistens mit einem Gefühl von „Entschuldigung“, eigentlich kann ich gar nicht singen...“ vermittelt.

Traurig berührt erlebe ich immer wieder Veranstaltungen wie „St. Martinsumzüge“, Nikolaus- und Weihnachtsfeiern oder auch Geburtstagsfeste, zu denen seit jeher traditionsreiches Liedgut gehörte, bei denen die Menschen verklemmt und peinlich berührt beieinander stehen und davon abgesehen keinesfalls über die erste Strophe eines Liedes hinauskommen.

Mit dieser Arbeit möchte ich herausfinden, welche Faktoren u.a.dazu geführt haben, dass „Singen“ in „Reinform“ – einfach so, den Alltag ständig begleitend – fast erstorben ist.

Ich möchte untersuchen, wie und ob sich ein musik-ästhetisches Empfinden im Menschen bilden kann, ohne dieser musikalischen Urform, die jeder Mensch als Geschenk in sich trägt, Raum zu geben. Darüber hinaus möchte ich zeigen, wie sich dieser Notstand auf die „Hochkultur“ Oper auswirkt und zeige, wie mit Hilfe theaterpädagogischen Methoden Wege gefunden werden können, die diesen für mich erschreckenden Tendenzen entgegen wirken.

## 1. Ouvertüre

*„Es gibt nichts, worin Zorn und Sanftmut, worin Tapferkeit, Mäßigung und alle anderen moralischen Eigenschaften, nebst ihren Gegensätzen sich so deutlich und ähnlich abbildeten, als in der Musik.*

*Die Erfahrung beweist es.*

*Die ganze Stimmung des Gemüts ändert sich, wenn man verschiedene Arten von Musik hört.“*

*Aristoteles (384 - 322 v. Chr.)*

Welche ungeheure Feststellung des großen griechischen Philosophen – besonders wenn man bedenkt, dass diese Bemerkung über das Wesen und die Wirkung von Musik ca. 2350 Jahre alt ist.

Die ungeheure Kraft, Faszination und Emotionalität, die von Musik und hier im Speziellen vom Drama mit Musik, also der Oper ausgeht, soll im Verlauf der vorliegenden Arbeit genauer durchleuchtet werden.

Was macht die Oper so besonders und einzigartig, dass man sich um deren Rettung überhaupt sorgen sollte? Was ist Musik, was kann sie bewirken und welche besondere Ästhetik geht von ihr aus? Wie kann sich ein musik-ästhetisches Empfinden bilden und wozu sollte es überhaupt nützlich sein? Was bedeutet in diesem Zusammenhang „Theaterpädagogik“ und wie kann sie sinnvoll mit Musik zu einer „Musiktheaterpädagogik“ verknüpft werden?

Ich habe mich in dieser Arbeit mit einigen statistischen und demografischen Überlegungen bezüglich Überalterung des Opernpublikums, Bildungsniveau und dem Freizeitverhalten junger Menschen befasst, um hier einen Zusammenhang zur Ausgangsproblematik sichtbar zu machen und eine Antwort auf die Frage zu finden, ob und wie weit Theaterpädagogik hier hilfreich eingesetzt werden kann. Ich werde im Verlauf dieser Arbeit ein musiktheaterpädagogisches Modell vorstellen, das sich bereits mit dieser Fragestellung beschäftigt hat und dies durch eine praktische Umsetzung meinerseits vertiefen.

## 2. Faszination Musik und Theater

### 2.1 Die Entwicklungsgeschichte der Oper

Beinahe kann man die Entstehung der Oper als ein glückliches „Versehen“ bezeichnen. Als sich zum Ende des 16. Jahrhundert in Florenz ein Kreis von Musikern (darunter Giulio Caccini und Jacobo Peri), Philosophen, Dichtern und Intellektuellen aus dem Adelsstand zur sogenannten „Florentina Camerata“ zusammenschlossen, galt ihr Interesse der Wiederbelebung der Dramen aus der griechischen Antike.<sup>1</sup>

Ausgehend von der sogenannten „Affektenlehre“, die ebenfalls ihren Ursprung in der Antike findet und dann in der Barockzeit zu einem wichtigen Teilgebiet der Musiktheorie wurde, untersuchte man die Zusammenhänge von Affekten (also Gefühlen, Zuständen, Leidenschaften) und den Möglichkeiten, diese in Musik umzusetzen( besonders in Johann Sebastian Bachs Passionen und Kantaten finden wir später viele Beispiele, die von dieser Affektenlehre inspiriert sind).<sup>2</sup>

Für die Florentina Camerata bedeutete die Berücksichtigung dieser Lehre einen Entwurf monodischer Gesänge, d. h. Sprechgesänge, die zunächst nur von einem Generalbass begleitet wurden und in direkter Konkurrenz zu polyphonen kontrapunktischen Kompositionen standen. Absolute Priorität hatte in diesen ersten „Musikalischen Dramen“ also der Text. Die Musik folgte dem Text, der Text gab Melodieführung und rhythmische Gestaltung vor. Später entwickelte sich aus dieser Art von Sprechgesängen das „Rezitativ“, welches die folgenden Jahrhunderte ein wichtiger Bestandteil von Opern, Passionen und Kantaten werden sollte.

Die erste bedeutende Oper ist „L’Orfeo“ (1607) von Claudio Monteverdi. Hier kommen bereits erste „aufwendigere“ Instrumentationen zum Einsatz (z. B. die Holzorgel für die Hauptfigur „Orfeo“, Streicher bei den Schlafszenen, Posaunen für die Unterwelt usw.)

Bereits hier entwickelt Monteverdi den monodischen Sprechgesang zu einem arienhaften Stil, den er in seinen späteren Werken, vor allem in „L’incoronazione die Poppea“ (1627) meisterhaft ausbaut.<sup>3</sup> Beide Opern, sein Früh- und sein Spätwerk finden auf den heutigen Spielplänen regelmäßig ihren Platz.

---

<sup>1</sup> siehe wikipedia: „florentina camerata“

<sup>2</sup> siehe wikipedia: „Affektenlehre“

<sup>3</sup> siehe wikipedia: „Oper“

Ausgehend also zunächst von Italien als musikalischem Ursprungsland und Zentrum für die neue Kunstform Oper, breitete sich diese neue musikalische Gattung im Eilschritt zunächst über Frankreich, Deutschland und England aus und hat sich bis in unser Zeitalter über die ganze Welt verbreitet, was auch architektonisch in den vielen Prachtbauten von Opernhäusern weltweit zum Ausdruck kommt (z. B. Sydney Opera Australien, Semperoper Dresden, Opernhaus Oslo, Theater Novosibirsk, Alexandria Opernhaus Ägypten, War Memorial Opera House San Francisco, um nur einige zu nennen). Unübertroffen bleibt Deutschland mit seiner Vielzahl an Häusern. In keinem anderen Land der Welt gibt es so viele und bedeutende Opernhäuser wie in Deutschland, nämlich rund 140 öffentlich getragene Häuser. Allein die Fülle von Spielstätten belegt, welche traditionsreiche Bedeutung der Institution Oper für das Kulturleben weltweit und insbesondere Deutschlands zugeschrieben werden muss. Ebenso deutlich wird durch die beschriebene Entstehungsgeschichte der Oper, die also auf das Drama begründet ist, dass sich hier erste Ansatzpunkte zeigen, die der Theaterpädagogik ihre Berechtigung geben, sich näher mit dem Kunstwerk Oper auseinanderzusetzen.

Die Kombination von Drama und Musik bietet ein riesiges Potential, welches theaterpädagogisch auf unterschiedlichste Weise beleuchtet und erarbeitet werden kann.

## **2.2 Die Oper als Gesamtkunstwerk**

Was aber unterscheidet die Gattung Oper von allen anderen Kunstformen und macht sie damit einzigartig?

Es ist das Zusammenspiel aller Künste, die hier zusammenfließen und in ihrer Gesamtheit so eindrucklich und nachhaltig auf ihr Publikum zu wirken vermögen.

Dichtung in Musik umgesetzt, Schauspielkunst und die Möglichkeit, sich ganzkörperlich in das Geschehen einzuweben (Tanz), Architektur und Malerei im Bühnenbild verwirklicht – diese Kombination und Gleichzeitigkeit der Künste ist in der Tat einzigartig.

Schon in Opern der Barockzeit kann man so gesehen von der Oper als „Gesamtkunstwerk“ sprechen, auch wenn der Begriff „Gesamtkunstwerk“ unter Richard Wagner noch einmal eine neue und intensiviertere Bedeutung erfährt. Um 1850 entwirft er seine neue Theorie von der Oper als Musikdrama. Zunächst geht er noch davon aus, dass das Drama die Musik

hervorbringt, während er ca. 20 Jahre später, der Musik ihre eigene dramatische Kraft und selbständige Wirkung zuschreibt. Ausgehend vom antiken Drama übernimmt bei Wagner das Orchester die Funktion des antiken Chores und Wagners sogenannte „Leitmotivtechnik“ schafft neue Möglichkeiten, tiefgehend psychologisierend dramatische Stoffe musikalisch umzusetzen.<sup>4</sup>

Das Ergebnis ist ein „unendlicher Strom instrumentaler vokaler Polyphonie. Die meint Wagner mit unendlicher Melodie, wie ein Waldesrauschen aus tausend Einzelstimmen. Das Ergebnis ist keine Gesangsooper im italienischen Sinne mehr, sondern ein „Musikdrama“, worin dramatischer Sinn und musikalische Erscheinung verschmelzen.“<sup>5</sup>

Einerlei jedoch ob man das Wort „Gesamtkunstwerk“ im barocken oder wagnerianischen Sinne betrachtet, bleibt festzuhalten, dass wir keine andere Kunstform kennen, in der sich alle Künste auf so wundersame Weise vereinen.

„Musik, die zur Bewegung, zur Sprache, zur Szene hinzutritt, jenes – künstlerisch gestaltete – Zusammentreffen erzeugt das Medium, in dem sich Geschehen vertieft, Horizonte ausweiten, in dem Menschliches allgemein, überhöht wird. Und so entsteht ein Gewirk, das an anders kaum erreichbare seelische Tiefen rührt.“<sup>6</sup>

In diesem Zitat offenbart sich die Brücke zur Theaterpädagogik. Versteht sich der Theaterpädagoge als Mensch, der anderen Menschen Wege öffnet, sich ganzheitlich wahrzunehmen, sich im wertungsfreien Raum neu auszuprobieren, persönliche innere Grenzen überwindend neue Erfahrungen zu sammeln und damit persönliche Horizonte erweitern zu können, dies alles in eine künstlerische Form des Ausdrucks zu bringen, so „entsteht ein Gewirk, das an anders kaum erreichbare seelische Tiefen rührt.“

### **2.3. Die Oper – ein Fest für die Sinne**

Wenn man – wie oben ausführlich beschrieben – von der Oper als Gesamtkunstwerk ausgeht, wenn die Inhalte, die uns Oper vermittelt von Mythen, Symbolen, Archetypen geprägt sind, wenn uralte Legenden, Märchen und Fabeln den Geschichten zugrunde liegen, wenn diese Geschichten durch ein gleichzeitiges künstlerisches Zusammenspiel von gesungener und

---

<sup>4</sup> dtv Atlas zur Musik, Band 2, S. 453

<sup>5</sup> dtv Atlas zur Musik, Band 2, S. 453

<sup>6</sup> Michael Behr, Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion; Wilhelmshaven 1983

instrumentaler Musik, von Rhythmus, Choreographie, Gestik und Bewegung, von Kostümierung, Licht und Raum in Szene gesetzt werden und nicht zuletzt die Interaktion zwischen Agierenden und Rezipienten dieses Gesamtkunstwerks mit Leben erfüllt, so können wir zurecht behaupten, dass die Oper ein Ort ist, in dem mit allen Sinnen erlebt wird.

Dieses sinnliche und sinnhafte Erleben beginnt bereits lange bevor sich der Vorgang öffnet. Es beginnt mit der Vorfreude auf den Opernabend, der neben dem eigentlichen Kunsterlebnis „Ausstieg aus der Alltagswelt“ bedeutet. Mit der Vorfreude auf den Einstieg in eine vorübergehende Illusionswelt, die – obwohl nicht real – doch zugleich ein Abbild realer Welten darstellt und uns in verfremdeter Form mit unseren eigenen Lebenswirklichkeiten konfrontiert, dies jedenfalls, wenn kluge Regiekonzepte es vollbringen, die Bezüge zur Lebenswirklichkeit der Menschen tatsächlich sichtbar zu machen. So wird ein Opernabend zu einem Fest in jeglichem Sinne.

Die Architektur des Opernhauses betont in der Regel dieses nicht alltägliche Ereignis, viele Opernbesucher kleiden sich in ganz besonderer Weise, wenn sie in die Oper gehen.

Betritt man das Foyer eines Opernhauses, so trifft man also auf eine Vielzahl von festlich gekleideten Menschen, die mit Sektgläsern in der Hand das Besondere dieses Abends unterstreichen.

Später dann, wenn das Publikum in Rängen und Parkett seine Plätze eingenommen hat, ist diese spannende Erwartungshaltung spürbar. Zunächst noch ein loses Geplapper und Gemurmel, kleine Gespräche mit dem Nachbarn, Hin- und Herblättern im Programmheft, dann ein aufbrausender Beifall, wenn der Dirigent des Abends den Orchestergraben betritt und endlich die große Stille, die sich mit einem Mal über den Raum legt, die Stimmen verstummen, das Licht im Zuschauerraum erlischt und man genießt diese Augenblicke knisternder Spannung, bevor der Dirigent den Taktstock hebt, die ersten Töne erklingen und das Abenteuer beginnt.

In diesem Sinne wird der Opernabend zu einem „Ausnahmestand“. Er verschafft Menschen die Möglichkeit, sich außerhalb ihrer Alltagswelt für einige Stunden einem Ereignis hinzugeben, welches im besten Falle die Verpanzerungen des realen Lebens zu durchdringen vermag. In der Dunkelheit des Zuschauerraumes ist man zugleich geschützt mit sich alleine und doch ein Teil von Vielen.

Die Musik berührt unser tiefstes Inneres, die Thematik des Stückes konfrontiert uns mit Lebenswirklichkeiten, die wir aus der Distanz des Beobachters durchdenken. Ganz automatisch entwickeln wir eine Haltung zu dem Erlebten und mit aufgewühlten Emotionen und Gedanken, um viele Eindrücke bereichert, kehren wir schließlich in unseren Alltag zurück.

## **2.4 Musik und ihre vielfältigen Wirkungen**

*„Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“*

*Victor Hugo*

Vor einigen Wochen gab es auf 3sat eine Dokumentation über Musik und den Versuch zu erklären, was Musik in uns Menschen bewegt und bewirkt. Viele verschiedene Musiker aus dem klassischen Bereich kamen zu Wort bzw. versuchten in Worte zu fassen, was für sie persönlich den Reiz von Musik ausmacht.

Sehr eindrucksvoll und vollkommen ohne Worte war die Einspielung einer Momentaufnahme aus einem der letzten Klavierkonzerte des großen Pianisten Vladimir Horowitz. Während er hingebungsvoll Mozart intoniert, schwenkt die Kamera ins Publikum und verweilt kurz auf dem Profil eines sehr alten Mannes, dem eine dicke Träne über die Wange rollt. Besser als mit Hugos Worten ist kaum zu beschreiben, was Musik ist und warum sie uns in unserem tiefsten Inneren zu treffen vermag. Musik, die uns berührt, verändert uns. Sei es nur für eine Sekunde, nur für einen Augenblick – in diesem Moment, indem Musik uns trifft, verändert sie uns. Vielleicht erahnt man in diesen magischen Momenten etwas von der Größe, der Verletzbarkeit, der unendlichen Schönheit und zugleich tiefen Traurigkeit des Lebens. Vielleicht ist in diesen Sekunden unser aller Sehnsucht nach einem neuen, unbefleckten Ich offenbar.

Heilende Kräfte werden der Musik, längst schon wissenschaftlich erwiesen, zugesichert. Die Wiener Philharmoniker beispielsweise gehen mit ihren Instrumenten in Krankenzimmer und spielen für Schwerstkranke. Pulswerte von Rezipient und Interpret gleichen sich während des Spiels nachweislich an, physische Heilkräfte werden dadurch aktiviert. Musik verändert den

Herzschlag, den Blutdruck, die Atemfrequenz und die Muskelspannung des Menschen. Man weiß, dass Musik den Hormonhaushalt beeinflusst und die Klänge auf Nebenniere und Hypophyse wirken. Sanfte Musik beispielsweise kann die Ausschüttung von Stresshormonen verringern und die Konzentration von schmerzkontrollierenden Betaendorphinen erhöhen.<sup>7</sup>

Ein ähnlich intentioniertes Projekt nennt sich „Singende Krankenhäuser“. Der Gehirnforscher Prof. Dr. Dr. Gerald Hüther, der Mitglied im wissenschaftlichen Beirat dieser Initiative ist, mißt dem Singen eine große Bedeutung für die Förderung von Heilungsprozessen bei. Durch das gemeinsame „Einschwingen“, „Einatmen“ und „Bewegen“ werden schwerstkranke Menschen aus ihrer Isolation befreit, die langandauernde Krankenhausaufenthalte mit sich bringen und neben dem „eigentlichen“ Krankheitsbild oft noch schwerwiegende Depressionen auslösen. Das gemeinsame Singen ermöglicht den Patienten wieder in Kontakt mit sich selbst und ihrer Umwelt zu kommen. „Oft fließen bereits nach wenigen Minuten des Singens erstmal die Tränen und die Trauer über die eigene Erkrankung hat einen Ort, wo sie sich ausdrücken darf.“ so Wolfgang Bassinger, der Musiktherapeut und Begründer des mittlerweile weltweit aktiven Vereins.<sup>8</sup>

Die aufgezeigten Beispiele zeugen also von einer auch spirituellen, heilenden Kraft von Gesang und Musik.

Bei der Kunstform Oper erweitert sich das Spektrum der Wirkungsweise, da hier die erzählten Geschichten und deren Wirkungskraft zu Musik und Gesang hinzugefügt werden.

Märchen, Archetypen, Mythen, Sagen und Träume, die großen Gefühle wie Liebe, Trauer, Verzweiflung und Hingabe sind der Stoff aus dem die Oper gemacht ist.

Um mit Markus Kosuch's Worten zu sprechen, „kommuniziert Musiktheater etwas REALES – etwas Visuelles, Akustisches, Sensitives in Form von Tönen, Schwingungen, Bildern etc.“, es kommuniziert gleichzeitig etwas „SYMBOLISCHES – etwas, das auf Zeichensysteme referiert, Assoziationen freisetzt etc.“, es kommuniziert gleichfalls etwas „IMAGINÄRES“ – etwas, das sich hinter dem Sprachhorizont artikuliert, z. B. in Form von Intuitionen, Emotionen, etc.“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> vgl. Internet, Planet Wissen, „Macht der Musik“

<sup>8</sup> siehe [www.singende-krankenhaeuser.de](http://www.singende-krankenhaeuser.de)

<sup>9</sup> Markus Kosuch „Konzeptionen der Musiktheaterpädagogik“ in „Diskussion Musikpädagogik“, Sonderheft 2009, S. 13

Aus theaterpädagogischer Sicht ist hier also eine Vielzahl an Material vorhanden, welches in der theaterpädagogischen Arbeit permanent bearbeitet wird:

„REALES“, „SYMBOLISCHES“, „IMAGINÄRES“, Töne, Schwingungen, Bilder, Zeichensysteme, Assoziationen, Intuitionen und Emotionen – ein Griff in den „theaterpädagogischen Rucksack“ wird genau diese benannten Dinge zum Vorschein bringen. Die Welt des Musiktheaters ist ergo prädestiniert, mit der Welt der Theaterpädagogik eine enge Symbiose einzugehen.

### **3. Stolpersteine**

#### **3.1 Die Oper und ihr Publikum**

Das Opernpublikum von heute kann – salopp formuliert – nicht das Opernpublikum von morgen werden.

Nach einer Langzeitstudie von Prof. Dr. Karl-Heinz Reuband, der zwischen 1979/80 und 2004 das Opernpublikum Kölns hinsichtlich seiner Altersstruktur und seiner sozialen Zusammensetzung durch verschiedene Umfragen analysiert hat und einer breiter angelegten Untersuchung von Michael Behr, die sich auf die Opernlandschaft Nordrhein-Westfalens bezieht, ergibt sich für 2004 ein Durchschnittsalter des Opernbesuchers von 52,7 Jahren und man kann aufgrund dieser Statistiken festhalten, dass das Opernpublikum zwischen den Jahren 1979 und 2004 um mehr als 10 Jahre gealtert ist.

Nach einer GfK-Untersuchung von 2007 lag das Durchschnittsalter der Opern- und Operettenbesucher bei 57 Jahren, das der klassischen Konzertbesucher sogar bei 60 Jahren. Umfragen des Marktforschungsinstituts für Demoskopie belegen, dass die Zahl der Klassikliebhaber stetig sinkt:

1997 gaben beispielsweise noch 27 % der unter 30jährigen an, gern klassische Musik zu hören, im Jahr 2008 waren es nur noch 15 %. Der Anteil in der Gesamtbevölkerung ist demnach im gleichen Zeitraum von 41 % auf 33 % gefallen. Ein weiteres Indiz für diese dramatische Entwicklung stellt der Rückgang in der klassischen Tonträgerindustrie dar. Der Bundesverband der Musikindustrie konstatierte 2004, dass 55 % der Käufer 50 Jahre und älter

waren, 2008 waren das bereits 70 %. Zusammenfassend erklärt Prof. Dr. Karlheinz Reuband, seit 1997 Professor für Soziologie an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf:

„Wird sich der bisherige Trend fortsetzen (und keine Gegenstrategien den Trend aufhalten), droht das Opernpublikum zu vergreisen, längerfristig gar auszusterben. Wenn es nicht gelingt in der jungen Generation das Interesse für klassische Musik und Oper zu wecken, geht dem klassischen Musikbetrieb das Publikum verloren.“<sup>10</sup>

2010 beschreibt der Kulturwissenschaftler Dr. Martin Tröndle in einem Artikel in der „Welt“, dass die Gesamtbevölkerung Deutschlands um 3,4 Jahre alterte, das Durchschnittsalter des klassischen Konzert- und Opernpublikums in den vergangenen Jahren um 11 Jahre anstieg und wir hier eine nochmalige Verschlechterung der Ergebnisse von 2008 festhalten können. 2010 ist der durchschnittliche Konzert- und Opernbesucher zwischen 55 und 60 Jahre alt. Tröndles Studie bestätigt die Ergebnisse des „Kulturbarometers“, die 2005 vom Bonner Zentrum für Kulturforschung und der Orchestervereinigung vorgelegt wurden: danach hat sich die Zahl der bis zu 40-jährigen, die wenigstens einmal pro Jahr in die Oper gehen, seit 1965 mehr als halbiert, Tendenz weiter abnehmend. Für das Jahr 2013 liegen noch keine aktuellen Ergebnisse vor, tatsächlich ist aber davon auszugehen, dass sich die Zahlen weiter verschlechtern werden.<sup>11</sup>

Betrachtet man die Bevölkerungsstatistiken in Deutschland, so realisiert man, dass die allgemeine demografische Entwicklung in Deutschland einen sehr substantiellen Einfluss auch auf die deutsche Kulturlandschaft haben wird. Die deutsche Gesellschaft überaltert bekanntlich sehr. Die allgemein verfügbaren Statistiken<sup>12</sup> belegen diese Überalterung hinreichend. Begründet ist dieses durch höhere Lebenserwartung und die geringere Geburtenrate. Unter Fortschreitung der bisherigen Einflussfaktoren (Geburtenrate, Lebenserwartung, Zuwanderung) wird im Jahr 2050 jeder dritte Deutsche älter als 60 Jahre alt sein und 50 % der Bevölkerung älter als 48 Jahre alt sein. In Summe werden etwas 7 Millionen weniger Menschen in Deutschland leben.

---

<sup>10</sup> <http://www.fonds-soziokultur.de/shortcut/01/news/die-oper-und-ihr-publikum---eine-institution-in-der-krise/>

<sup>11</sup> <http://idw-online.de/pages/de/news357835>

<sup>12</sup> siehe <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/Bevoelkerung/Bevoelkerungsvorausberechnung/Bevoelkerungsvorausberechnung.html>

Das Rentenniveau soll demnach leicht bis 2030 sinken, aber ab 2030 stabil bleiben. Dieses ist insofern zu berücksichtigen, da Opernbesuche bezahlbar sein müssen und somit die entsprechende Kaufkraft des überwiegende älteren Publikums nicht unerheblich ist, sofern die Altersstruktur der Besucher nicht nachhaltig korrigiert werden kann.<sup>13</sup>

In einer aktuellen Ausgabe des Kulturmagazins „Opus“ wird der geschäftsführende Direktor des deutschen Bühnensvereins Rolf Bolwin zur misslichen Lage des Musiktheaters interviewt. Bolwin verweist auf die „alternde Gesellschaft“ und findet es „nicht verwunderlich, dass auch das Durchschnittsalter des Theaterpublikums ansteigt.“<sup>14</sup>

Die Ergebnisse aus den von mir vorher benannten Studien – nämlich das Verhältnis von 3,4 Jahren, die die Gesamtbevölkerung alterte und 11 Jahren, die im gleichen Zeitraum das deutsche Opernpublikum alterte, finden hier überhaupt keine Berücksichtigung. Bolwins Aussage führt zu einer Verharmlosung der Situation, insbesondere mit der Fortführung seiner Beschwichtigungstheorie:

„Und was berechtigt uns eigentlich zu der Annahme, dass die nachwachsenden Generationen sich mit fortschreitendem Alter genauso zu Opernanhängern entwickeln wie ihre Eltern?“<sup>15</sup> Wenngleich dies eine schöne Vorstellung ist, dass wie aus Zauberhand ganze Generationen im Alter plötzlich den Weg zur Oper finden, sollten wir uns auf dies Vision nicht verlassen, da sie weder realistisch noch wahrscheinlich ist. Mittel und Wege müssen gefunden werden, Oper für Menschen zwischen 5 und 55 erlebbar zu machen.

Neben der Altersstruktur des Opernpublikums ist es nötig, auch einen Blick auf dessen Bildungsniveau zu werfen. In Patrick Glogners Buchveröffentlichung: „Das Kulturpublikum“<sup>16</sup> finden wir eine Untersuchung der Hochkultur, die uns einige aufschlussreiche Fakten liefert:

---

<sup>13</sup> siehe [www.rentenreform-alternative.de/rentenniveau.htm](http://www.rentenreform-alternative.de/rentenniveau.htm)

<sup>14</sup> Opus, Kulturmagazin, Ausgabe 9/10 2013, S. 44

<sup>15</sup> Opus, Kulturmagazin, Ausgabe 9/10 – 2013, S. 44

<sup>16</sup> Methoden katalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Luger Verlag 2010, S. 53 - 59

- Berufsstruktur der Opernbesucher (Auszug):
  - o Arbeiteranteil: 0,5 %
  - o Selbstständige: 8,5 %
- Bildungsabschluss der Opernbesucher (Auszug):
  - o Hauptschulabsolventen: 8,5 %
- Erwartungen an den Opern- bzw. Theaterbesuch:  
Die Befragten halten mehrheitlich Inhalt und Thematik des Stückes sowie die Schauspieler und Sänger für wichtig, gefolgt von der Inszenierung und dem Bühnenbild
- Theater soll zum Nachdenken anregen, aber auch Unterhaltungswert besitzen und eine Alltagsentspannung darstellen
- Von über 90 % aller Befragten wird das Theater als wichtig für die Stadt angesehen
- Mehr als die Hälfte der Befragten sind mit dem aktuellen Spielplan vertraut
- Es gibt vielfältige Gründe für einen Theaterbesuch, Unterhaltung und Entspannung sind hier wichtiger, als Bildungs- und Kulturbezogene Gründe
- Ein Theaterbesuch ist ein besonderes Ereignis, welches sich auch durch Kleidung ausdrückt
- Theaterbesuche gehören zu einem gehobenen Lebensstil und einer guten Bildung
- Mehr als jeder fünfte Befragte war schon oft enttäuscht von einem Theaterbesuch
- Wichtigstes Merkmal des Theaters sind die künstlerischen Leistungen, neben der Atmosphäre des Hauses, freundlichem Personal, bequemen Sitzplätzen etc.
- Monatsspielpläne und Presseveröffentlichungen sind die am häufigsten genutzten Informationsquellen
- Mehr als die Hälfte aller Theaterbesucher gehen mit ihrem Partner, auch mit Freunden oder Bekannten zur Vorstellung, 16 % besuchen vorwiegend alleine das Theater
- 53 % der Opern- und Konzertbesucher sind berufstätig
- Höher gebildete Besuchergruppen sind vergleichsweise stark vertreten
- Konzert- und Opernbesucher üben häufig kulturelle Tätigkeiten aus
- Musikgenuss, besonderes Erlebnis, Abschalten und Entspannen, festliche Atmosphäre, Spaß haben, Horizonterweiterung werden als wichtigste Nutzungsmotive geben

- Hohe Eintrittspreise und mangelnde persönliche Motivation werden als Gründe gegen einen Konzert- und Opernbesuch genannt.

Bei der Gesamtbetrachtung darf zudem nicht die Analyse der Freizeitaktivitäten als wesentlicher Einflussfaktor unterschlagen werden. Hier erhält man die Erkenntnis, dass sich das Freizeitverhalten u. a. durch das Durchsetzen der Neuen Medien (insbesondere Internet), neuer Endgeräte (Smartphones) und Social Media (z. B. Facebook, Twitter, Instagram) komplett verändert hat, die Gesellschaft wird schnelllebiger und die Kommunikation verändert. Das lineare Fernsehprogramm wird durch die digitalen Welten abgelöst.<sup>17</sup>

In Bezug auf Oper ist folgender Fakt noch interessant: Wurde in 2008 noch in ca. 25 % aller Haushalte aktiv musiziert, so ist dieses laut einer GfK Untersuchung in 2012 nur noch in ca. 17,8 % aller Haushalte der Fall. Das Musizieren steht demnach in einem direkten Zusammenhang mit der Bildung.<sup>18</sup> Daraus ableitend und mit der Erkenntnis, dass Menschen die aktiv musizieren auch Operngänger sind, kann man ebenfalls feststellen, dass auch die Veränderung der Freizeitgestaltung sich negativ für die Oper auswirkt.

Zusammenfassend: Es ergibt sich hier ein detailliertes Bild des Bildungsbürgers, der dem Theater- / Opernbetrieb einen hohen Stellenwert in seinem Leben beimisst und gekennzeichnet ist durch einen höheren Bildungsstand und seiner Motivation, Mitglied einer Hochkultur zu sein. Darüber hinaus wird deutlich, welche gesellschaftlichen Veränderungen negativen Einfluss auf die Kulturgesellschaft haben.

Fragt man sich, ob bereits staatlicherseits geeignete Maßnahmen zum Gegensteuern dieser „Hardfacts“ eingeleitet wurden, so kommt man auf ein differenziertes Bild. Gemäß des Berichts des Bundesministeriums für Bildung und Forschung<sup>19</sup> ist das allgemeine Bildungsniveau stetig gestiegen. Die Zahl der Jugendlichen mit Schulabschluss ist stetig gestiegen. Inhaltliche Schwerpunkte wie "Kultureller / musisch-ästhetischer Bildung im Lebenslauf" und Förderinitiativen wie "Kultur macht stark" zeugen von der Erkenntnis, dass

---

<sup>17</sup> Darstellung des Kinderhilfswerks, siehe unter [http://www.kinderpolitik.de/zahlen\\_daten\\_fakten/freizeit.php](http://www.kinderpolitik.de/zahlen_daten_fakten/freizeit.php) (Studien 2003-2006) und Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest / KIM-Studie 2012, S. 6 ff.

<sup>18</sup> siehe [www.presseportal.de/pm/76785/2377149/somm-studie-zum-musizieren-in-deutschland-mit-erschreckendem-ergebnis-musikmachen-in-der](http://www.presseportal.de/pm/76785/2377149/somm-studie-zum-musizieren-in-deutschland-mit-erschreckendem-ergebnis-musikmachen-in-der)

<sup>19</sup> siehe [www.bmbf.de/de/6204.php](http://www.bmbf.de/de/6204.php)

man durch Kultur und im Speziellen musisch-ästhetischer Bildung die Jugendlichen besser erreichen und fördern kann. Die Ausgaben für Bildung sind demnach auch gestiegen und betragen nunmehr 7 % des Bruttoinlandsprodukts. Diese Maßnahmen sind sicherlich richtig motiviert angesetzt. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Maßnahmen Theater- und Opernpublikum erwachsen lässt, da diese keine Nachhaltigkeit im sozialen Umfeld der Rezipienten sicherstellt und keine speziellen Programme für Theater oder Oper beinhaltet.

### **3.2 Von Schwellenangst, Kleidercode und ungeschriebenen Gesetzen**

Das, was die Oper – wie in 1.4 ausführlich beschrieben – zum Fest macht, was sie außer dem reinen „Kunsterlebnis“ zum Spektakel erhebt, ist gleichzeitig auch ihr Handicap.

Die prachtvollen und besonderen Architekturen der Opernhäuser lösen bei einem Großteil der Bevölkerung immer noch Schwellenangst aus. Nicht zu wissen, wie man passend gekleidet ist, an welchen Stellen applaudieren erlaubt, erwünscht oder verboten ist, welchen Benimmregeln man an einem solchen Abend unterworfen ist, kann sich sehr leicht zu einer abschreckenden Hürde entwickeln. Nicht geübt im Small-Talk mit dem sekttrinkenden Herrn im Smoking, der musikalischen Fachsprache nicht mächtig und überfordert mit dem Klanggemisch aus Orchester, Sängern und Chor und einer meist nicht verständlichen Artikulation letzterer beider kann sich der potentielle Opernbesuch bereits in der bloßen Vorstellung eher als Alptraum denn als Genuss darstellen.

Richtig – allerdings gilt diese Problematik ausschließlich für die Welt der Erwachsenen. Kinder sind frei von solcherart Ängsten, sie fürchten keinerlei Blamage und gehen in etwa mit der gleichen Erwartungshaltung ins Kino wie ins Theater oder in die Oper, höchstens verwundert feststellend, dass es hier kein Popcorn gibt. Völlig offen und unbedarft sehen, hören und erleben sie das, was ihnen angeboten wird und im besten Falle vermag das Gesehene und Gehörte sie zu begeistern, sodass sie wiederkommen möchte. Vor einigen Wochen unternahm ich im Zuge der Materialsammlung für die vorliegende Arbeit ein kleines Experiment: die beste Freundin meiner Tochter war für einige Tage bei uns zu Besuch und ich beschloss mit ihr und meinen beiden ältesten Töchtern abends in die Oper zu gehen. Für die zehnjährige Lena war dies der erste Opernbesuch ihres Lebens und ich war sehr gespannt, wie

sie ihn erleben würde. An diesem Abend stand die Oper „La sonnambula“ von Bellini auf dem Spielplan – nicht unbedingt eine „kindgerechte“ Oper, wie man es gemeinhin von „Zauberflöte“ und „Hänsel und Gretel“ behauptet. Ich wusste aber durch die Erfahrungen mit meinen eigenen Kindern, dass man eine solche Unterscheidung der Opernliteratur in „kindgerecht“ oder ungeeignet für Kinder grundsätzlich nicht zu treffen braucht. Wie zuvor erwähnt, können wir hier mit dem großen Kapital „Offenheit“ spielen, welches Kinder naturgemäß mitbringen. Reinhard Palmer schreibt hierzu in einem Artikel der nmz mit dem Titel „Wenn es üblich wäre, dass man Oper hört...“: „Intendanten und Veranstalter vertreten mit dem Begriff „Kindgerecht“ meistens die Ansicht, die Musik müsse anders sein, was dann auf eine Vereinfachung, Verniedlichung und kompositorische Rückständigkeit hinausläuft. Doch weder Hörgewohnheiten noch Vorurteile sind angeboren. Kinder sind vielmehr mit einer kongenialen Empfänglichkeit und Sensibilität für künstlerische Ausdrucksformen ausgestattet.“<sup>20</sup>

Auch Bernhard Weidner, der Komponist der Kinderoper „Rübezahl“ äußert sich an gleicher Stelle wie folgt: „Für mich besteht kein Unterschied zu Erwachsenen, wenn es um den Anspruch an Feinsinnigkeit und Poesie geht. Zu entscheiden, was Kinder ästhetisch zugemutet werden kann, ist eine verantwortungsvolle Aufgabe, die ich mir bewusst intuitiv und unideologisch stelle.“

Zurück zu Lena: Leider war das Regiekonzept der besagten Aufführung gänzlich ungeeignet, weder bei Kindern noch bei Erwachsenen ein Feuer zu entfachen. Der Regisseur arbeitete vorwiegend mit „schönen Standbildern“, die sich über sehr lange Passagen keinerlei Veränderungen unterzogen und die Handlung in unerträgliche Längen dehnte. Der erste Kommentar von Lena in der Pause war dann prompt: „Das Gleiche könnte man aber auch viel kürzer erzählen...“. Trotz dieser „Widrigkeiten“ hielten die Kinder bis zum Schluss durch – was bei einer fast dreistündigen Aufführung schon eine Konzentrationsleistung darstellt – und, wie ich aus den Augenwinkeln immer wieder feststellen konnte, folgten sie – trotz des einfallslosen Regiekonzeptes – bis zum Ende mit aufmerksamen Interesse der Handlung. Die spannende Frage im Anschluss an Lena, ob sie wohl ein zweites Mal eine Oper anhören würde, beantwortet sie spontan mit: „Ja, aber nicht dieses Stück.“ Mein Experiment erfuhr am

---

<sup>20</sup> <http://www.nmz.de/artikel/wenn-es-ueblich-waere-dass-man-oper-hoert>

darauffolgenden Morgen seine Fortsetzung, als nämlich Lenas Mutter kam und erstaunt über unseren Opernbesuch sagte: „Ich käme niemals freiwillig auf die Idee, eine Oper zu besuchen.“ Dies provozierte natürlich mein Interesse, da ich ja gerade mit Fragestellungen und Problematiken dieser Art beschäftigt war. Auf mein intensives Nachfragen, woher diese rigorose Ablehnung der Oper rührte, erklärte Lenas Mutter sinngemäß zusammengefasst ungefähr Folgendes: „Erstens ist das viel zu teuer, dann kann ich mich mit sowas überhaupt nicht aus, da muss man doch mindestens Musik studiert haben, um das zu kapieren. Außerdem versteht man bei sowas nie den Text, das sieht man ja, wenn die im Fernsehen Opern singen. Und wenn ich schon mal einen Abend Zeit habe, dann tu ich mir nicht sowas an....“

Wenn diese Aussage natürlich nur ein Einzelstatement ist und somit nicht repräsentativ zu werten ist, so denke ich doch, dass dieses Bild, welches Lena und ihre Mutter hier wiedergeben, uns exemplarisch zum Kernproblem der Opernmisere führt: Die eigentliche Problematik ist nicht, Kinder und Jugendliche für Oper zu begeistern, sondern weitaus schwieriger ist es, deren Elterngeneration zu erreichen. Dies ist bereits die Generation, die – wie im Prolog kurz skizziert – größtenteils „ohne Gesang“ aufgewachsen ist. Dies ist die Generation, die aufgrund veränderter Schwerpunkte im Bildungssystem und der Gesellschaft wenig oder gar keinen Zugang zu künstlerischen Ausdrucksformen finden konnte. Gleichzeitig soll dies aber die Elternschaft sein, die, selbst nicht am künstlerisch-kulturellen Leben partizipierend, ihre Kinder dennoch an ein solches heranführt?

Hier ergeben sich aus theaterpädagogischer Sicht viele Fragen:

Während musikpädagogische Konzepte, von denen eines nachfolgend näher erläutert werden wird, darauf abzielen, die junge Generation für Oper zu gewinnen und dies durch rein finanzgetriebene Strukturen in den Ländern sich schon mehr als schwierig gestaltet, wird sich absolut unzureichend um die Belange der Generation gekümmert, von deren Bereitschaft, Zeit und Geld in Kultur zu investieren, die junge Generation abhängig ist.

Wie also erreichen wir als Theaterpädagogen Menschen zwischen 25 und 55, wie entfachen wir hier das Feuer der Begeisterung für Musik, Theater und Kultur, für Oper und Musiktheater? Hier besteht wahrer Handlungsbedarf, wenn wir langfristig die nachwachsenden Generationen für das Theater begeistern möchten.

## 4. Theaterpädagogische Ansätze in einem exemplarischen Modell

### 4.1 Die Musik in der Theaterpädagogik

Nachdem zuvor die Bedeutsamkeit von Musik und speziell der Institution Oper herausgearbeitet wurde und einige Faktoren benannt sind, die deren Fortbestand offensichtlich in Frage stellen, ist die naheliegende Frage: Was kann Theaterpädagogik in diesem Zusammenhang leisten?

Um hier Antworten zu finden, ist es sinnvoll, zunächst einmal ein paar Gedanken zum Wesen der Theaterpädagogik an sich zuzulassen:

Als Theaterpädagoge arbeite ich mit Menschen aller Altersstufen, die in den meisten Fällen „Amateure“ sind, was den Gegenstand „Theater“ betrifft. Gleichzeitig ist all diesen Menschen jedoch gemein, dass sie „Experten ihres Alltages“ sind.<sup>21</sup> Meine kunstvolle Aufgabe besteht darin, diesen „Alltagsexperten“ Wege und Möglichkeiten aufzuzeigen, sich ihrer Erfahrungen, ihrer Lebenswirklichkeiten bewusst zu werden, diese in einem „wertungsfreien Raum“ erforschen zu können, und sie schlussendlich in einer künstlerisch-ästhetischen Form für eine wie auch immer geartete Öffentlichkeit sichtbar zu machen. „Die Kunst drängt nach öffentlicher Zustimmung oder Verständigung. Auch wenn der schöpferisch Tätige in erster Linie schafft, um sich selbst „zu retten“, so ist dieser Prozess der Selbstbespiegelung doch nicht ohne das Echo der anderen denkbar.“<sup>22</sup>

Als Theaterpädagoge begleite ich Menschen bei diesem spannenden Prozess und finde immer wieder situativ Methoden, um den Spielern ein erfahrungsbezogenes, handlungsorientiertes und ganzheitliches Lernen zu ermöglichen. Ich „ermögliche“ also Menschen mit Mitteln des Theaters künstlerische Ausdrucksformen für sich zu finden, indem in kollektiven Prozessen Wirklichkeit verfremdet und transformiert wird. Hierzu stehen vielfältige Methoden zur Verfügung, die sich ganz unterschiedlichen Disziplinen bedienen. So gehören beispielsweise Kunst, Literatur und Tanz zu den kreativen Gegenständen, die theaterpädagogisch eingesetzt werden können und natürlich die Musik. Wie Musik wirkt und was sie bewirkt wurde bereits

---

<sup>21</sup> „Alltagsexperten“, Rimini Protokoll

<sup>22</sup> Zitat von Jürgen Weintz, in Tanja Bidlo „Theaterpädagogik“, S. 17

ausreichend behandelt, Musik in theaterpädagogischen kollektiven Prozessen einzusetzen hat sich vielfach bewährt.

Singen, ohne Anspruch auf Perfektion, sondern einfach so, aus dem Körper herausfließend, öffnet. Es ist ein probates Mittel, um erste Hemmungen in einer Gruppe abzubauen und die Gruppe sich gleichzeitig als Kollektiv erleben zu lassen. So werden einfache Atemübungen, Kanons oder Rhythmicals, oder auch kleine Body-Percussions gerne als Warm-up eingesetzt, da sie die Gruppe lockern, zusammenführen und zu einer Konzentration bringen. Hier bieten sich dem Theaterpädagogen zahlreiche Spielfelder, um Singen wieder en vogue zu machen, um Singen vom Staub zu befreien und es „alltäglich“ in der theaterpädagogischen Praxis einzusetzen. Um der beschriebenen Problematik entgegenzuwirken, dass Singen aus dem Alltag der Menschen aus Schulen, Kindergärten und im ganz normalen Leben immer mehr verschwindet bzw. nur aus der Konserve Verwendung findet und diese Grundfähigkeit des Menschen dadurch zu verkümmern droht, sehe ich es fast als Pflicht der Theaterpädagogik an, Singen bewusst und regelmäßig zumindest in Warm-ups einzubauen. Aus meiner eigenen theaterpädagogischen Praxis kann ich bereits sagen, wie erstaunlich schnell Menschen aller Altersklassen nach anfänglich kurzen „Widerständen“ bereit sind, ihre Stimme wieder zu entdecken. Das Menschen aller Altersklassen wieder Freunde am Singen finden, und Singen in ihren ganz normalen Alltag integrieren, wird m. E. ihre Lebensqualität ganz beachtlich positiv beeinflussen und ist eine Grundvoraussetzung, einen Zugang zu klassischer Musik und zur Oper überhaupt finden zu können. Fernsehquoten wie „DSDS“ zeugen ja gerade bei Jugendlichen schon von einem Grundinteresse am Gesang, wenn auch in ganz anders gearteter Richtung als der klassischen Musik. Dennoch können wir uns die Begeisterung für solche „Castingsshows“ zu Nutzen machen und über diese Formate in theaterpädagogischen Übungen erst einmal „Singen an sich“ wieder ins Zentrum rücken, um von da ausgehend, Übergänge in die sogenannte E-Musik zu schaffen. Während also m. E. jeder Theaterpädagoge in der Lage sein sollte, Menschen zum Singen zu motivieren und ihnen Türen zu öffnen, sich auch „musikalisch“ (was hier einfach „rhythmisch“, „tönend“, „atmend“, singend“ sein kann) ausdrücken, da dies zu einem ganzheitlichen Sein dazugehört, bedarf es für den Theaterpädagogen, der sich gezielt über theaterpädagogische Wege für die Heranführung an Opern oder auch klassische Musik, Kunstlied etc. einsetzen möchte, spezieller Fachkenntnisse über Musik.

Hier gibt es momentan noch keine spezielle Ausbildung zum „Musik-Theaterpädagogen“ und ich denke, es ist in der Ausbildung zum Theaterpädagogen „BuT“ nicht damit getan, dies in zwei Unterrichtseinheiten abzuhandeln. Heranführen an Oper kann m. E. nicht gelingen, ohne eine musikalische Werkanalyse durchführen zu können, auch wenn diese später für die „Spieler“ kaum relevant ist. Es reicht hier nicht, die „Geschichte“ beispielsweise der „Zauberflöte“ zu erzählen, um dann ein wenig mit den Rollen zu experimentieren, sondern musikalisch sollte das Werk durchdrungen sein, sodass ich als Spielleiter weiß, warum ich diese oder jene Arie wähle, um sie mit meinen Teilnehmern spielerisch zu erarbeiten, und ich als Spielleiter den großen musikalischen Zusammenhang des Gesamtwerkes sehen kann. Hier wäre für die Zukunft wünschenswert, dass ganz spezielle Ausbildungen oder zumindest Vertiefungen für „Musik-Theaterpädagogen“ angeboten werden, sodass ein Modell, wie es im Folgenden vorgestellt wird, flächendeckend eingesetzt werden könnte und keine Randerscheinung bleibt.

#### **4.2 Das „ISIM“ in einer praktischen Umsetzung**

ISIM steht für das „Institut für szenische Interpretation von Musik und Theater.“ Rainer O. Brinkmann, Prof. Dr. Markus Kosuch, Anne-Kathrin Ostrop und Prof. Dr. M. Stroh haben sich in diesem Institut zusammengeschlossen, um Spielkonzepte zu entwickeln, die die Aneignung von Musikstücken, Opern und Liedern, aber auch „alltäglichen Begebenheiten, in denen Menschen musikalisch tätig sind, bezwecken.<sup>23</sup> Die Methode gründet sich auf die von Ingo Scheller entwickelte „Szenische Interpretation“, die durch Einfühlung in Figuren, spezielle Verfahren zur Reflexion und Deutung, Schülern einen neuen Zugang zu literarischen Texten verschaffen sollte.

O.g. Autoren haben dieses Prinzip stark weiterentwickelt und es für einen neuen Zugang zu musikalischen Werken nutzbar gemacht. Mittlerweile existieren zahlreiche Konzepte zu einer Reihe von Opern, aber auch zu reinen Instrumentalwerken und zu Kunstliedern, die auf der Homepage des Instituts zum Teil zum Download verfügbar sind.

---

<sup>23</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.8

Die szenische Interpretation von Musik und Theater gliedert sich methodisch in 5 Phasen und arbeitet mit Übungen und Spielen, die ausnahmslos aus der theaterpädagogischen Arbeit bekannt sind, hier aber themenspezifisch modifiziert wurden. Im Folgenden werde ich diese 5 Phasen kurz erläutern und anhand der „Zauberflöte“ von Mozart exemplarisch zeigen, welche Übungen in diesen Phasen praktisch umgesetzt werden könnten.

### ***PHASE 1: Vorbereitung***

In der Vorbereitung geht es um die Definition des Raumes, die Verteilung der Rollen, das Verkleiden und um themenbezogene Warm-ups.<sup>24</sup> Der Raum wird in Spiel- und Zuschauerraum unterteilt und „theatralisch“ eingerichtet. Im Falle der „Zauberflöte“ übernehmen hier dieses erste Einrichten des Raumes die „drei Damen“, mit der Aufgabenstellung, den Garten der Königin der Nacht herzurichten. Für jede Figur der Zauberflöte existiert eine Rollenkarte, wobei Rollen durchaus mehrfach besetzt werden dürfen bzw. je nach Klassenstärke Rollen dazu erfunden werden können. Hier ist die Kreativität der Spieler gefragt. Die Rollenkarten beinhalten Informationen „in Verbindung mit Bildern, Zusatztexten, Musikstücken, charakteristischen Kernsätzen. (...) sie enthalten die komplette dramatische Konstellation des Stücks zu Spielbeginn und meist bereits die inhaltlichen Akzente der Szenischen Interpretation selbst.“<sup>25</sup>

#### Beispiel Rollenkarte Tamino:

Auf der Rollenkarte ist eine Schlage zu sehen, aber auch das Bildnis eines sehr hübschen Mädchens. Die Zitate „Zu Hilfe, zu Hilfe sonst bin ich verloren“ und „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ bestimmen die Karte. Außerdem folgende Information:

„Du bist Prinz Tamino, von edlem und tugendhaftem Charakter. Du bist bereit, viele Prüfungen auf Dich zu nehmen, um deiner großen Liebe zu begegnen und diese aus den vermeintlich „bösen“ Händen des Sarastro zu befreien.“

---

<sup>24</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.10

<sup>25</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.11

Die Verteilung der Rollenkarten wird möglichst spontan vorgenommen. Verschiedene Möglichkeiten stehen zur Verfügung, die je nach Altersstruktur der Spieler ausgewählt werden sollten:

- 1) Rollenkarten werden kurz angelesen und vom Spielleiter zwanglos ausgeteilt
- 2) Die Rollenkarten werden auf dem Boden verteilt und die Teilnehmer wählen eine Karte aus
- 3) Die Gruppe einigt sich in 10 min alleine über die Rollenaufteilung
- 4) Die Rollen werden einfach von der Spielleitung vergeben, können aber später z. B. versteigert werden, oder auf einem Marktplatz feilgeboten werden<sup>26</sup>

Um einen Rollenschutz aufzubauen, wird in einer Ecke des Raumes eine Verkleidungs- / und Schminkecke eingerichtet. Nachdem alle Spieler ihre Rollenkarte erhalten haben, können sie sich nach eigenem Ermessen in dieser Ecke mit den zurechtgelegten Utensilien verkleiden und/oder schminken.

Als Warm-up's sind eigentlich alle Spiele und Übungen aus der Theaterpädagogik einsetzbar, hier eignet sich beispielsweise die Ouvertüre der Zauberflöte, um den Raum zu erkunden und im Raumlaf spontan auf die Musik zu reagieren, d. h. die verschiedenen Tempi im Gehen einfließen zu lassen, den Unterschied zwischen bewegter Musik und „stehenden Akkorden“ zu fühlen und im Bewegungsablauf sichtbar zu machen.

Im Anschluss sammelt sich die Gruppe im Kreis. Hier wird von der gesamten Gruppe auf ein einfaches Bewegungsmuster, dem sogenannten „TaKeTiNa-Schritt“:

Schritt links, rechts tippt neben linken Fuß auf, Schritt rechts, links tippt neben den rechten Fuß auf, ein 4/4 Takt hergestellt und jeder stellt seinen Rollennamen singend oder rhythmisch sprechend in diesem Taktmuster vor, die Gruppe wiederholt Rhythmus oder Gesangsphase möglichst genau.<sup>27</sup>

Die letzte Warm-up Übung könnte eine Assoziationsübung sein. Auf dem Boden liegt ein großes Papier und Stifte bereit. Die Spieler bewegen sich nun zur Einspielung Taminos

---

<sup>26</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.11

<sup>27</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.15

Auftritt „Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren“ um dieses Papier herum, sobald die Musik stoppt, schreiben sie ihre Assoziationen zur Musik auf. Auf diese Weise können sich vertiefende Zugänge zur Rolle und der Stückthematik ergeben.<sup>28</sup>

### ***PHASE 2: Einfühlung***

Das Ergebnis der Einfühlungsphase sollte eine Rollenübernahme sein. Ingo Scheller beschreibt diesen Vorgang psychologisch folgendermaßen:

„Bei der Einfühlung müssen bewusst, aber auch vergessenen, halb oder vorbewusste Erlebnisse, Gefühle, Lebensentwürfe und Handlungsmuster aktiviert und auf die Figuren übertragen werden. Im Einzelnen sind das sämtliche Wahrnehmungen und die damit verbundenen Empfindungen, Körper- und Sprechhaltungen. Einführendes Verstehen und die damit verbundenen Interpretations- und Lernprozesse sind ungewöhnlich und können, wo sie auf fremde, verpönte oder abgewehrte Verhaltensweisen stoßen, Widerstand provozieren.“<sup>29</sup>

Indem die Spieler sich in ihre Rollen einfühlen, können sie sehr persönliche Wünsche, Vorstellungen, Fantasien etc. nach außen transportieren, da sie sich im „Schutz der Rolle“ befinden und nicht ihr eigenes Ich vordergründig sichtbar wird, sondern die Figur. Einfühlungen können kollektiv oder individuell erfolgen, sie können durchgehend für die Rolle eines Musiktheaterstückes oder nur für einzelne Szenen durchgeführt werden.<sup>30</sup> Möglichkeiten der Rolleneinfühlung gibt es viele, angefangen bei verschiedenen Arten von Fantasiereisen über Musik / Bewegung, über die Rollenkarten oder durch die Einnahme bestimmter Singhaltungen oder die Erstellung einer Rollenbiographie.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.17

<sup>29</sup> Scheller 1989, S. 37 - 38

<sup>30</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.18

<sup>31</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.18-23

Exemplarisch seien hier zwei kollektive und zwei individuelle Möglichkeiten der Rolleneinführung benannt:

1) Kollektive Einföhlung durch „Musik und Bewegung“: „In Sarastro's Reich“

Die Spielleitung gibt eine Geschichte vor, zu der sich die Teilnehmer im Raum bewegen sollen, die Geschichte kann reale oder irrealer Angaben enthalten: „Ihr befindet Euch in einem Palmenwald. Die Bäume um Euch herum sind silberartig, die Blätter sind vergoldet. Auf diesen goldenen Blättern erkennt ihr 18 Sitze, auf jedem Sitz steht eine Pyramide und ein großes schwarzes Horn in Gold gefasst. In der Mitte des Waldes sind drei riesige Bäume, die ebenfalls jeweils eine Pyramide bilden. In jede dieser Pyramiden ist eine Eingangstür gemeißelt, die von einem Priester bewacht wird. Es erklingt feierliche Marschmusik und ihr seht Sarastro mit seiner Priesterschar einziehen, jeder mit einem Palmenzweig in der Hand...“ Während der Spielleiter die Geschichte erzählt, wird langsam die Musik vom „Marsch der Priester“ eingespielt.

2) Kollektive Einföhlung durch ein Streitgespräch: „Kampf zwischen dem Reich der Königin der Nacht und Sarastros Reich“

Die Spieler stehen sich in zwei Pulken gegenüber. Auf der einen Seite stehen die Königin der Nacht, die drei Damen – auf der anderen Seite Sarastro, die Priester, Monostatos und die Sklaven – in der Mitte, zwischen den beiden Pulken bewegen sich Tamino, Pamina, Papageno und Papagena.

Nun tritt abwechselnd aus jedem Pulk eine Figur hervor und „beschimpft“ die gegnerische Mannschaft: z. B. ein Priester: „Ihr schwatzhaften Weiber“. Darauf wiederholt die beschimpfte Gruppe im Tutti „selber schwatzhafte Weiber / Volk“ um dann ihrerseits eine Figur vorzuschicken, z. B. die Königin der Nacht: „Ihr Kindesräuber“, Antwort: „Ihr Machtbesessenen“ usw., dieser Streit darf sich emotional hochschaukeln, sodass das Spiel um Gut und Böse zwischen den beiden Parteien deutlich wird. Die Figuren in der Mitte reagieren auf alle Beschimpfungen, dürfen sich aber nicht aus ihrer „Mittelposition“ wegbewegen, was zur Folge haben wird, dass ihr Hin- und Hergerissensein zwischen den

beiden Reichen und ihre Unsicherheit, wer hier eigentlich der Gute oder der Böse ist, sichtbar werden wird.

### 3) Individuelle Einfühlung durch „Lesen der Rollenkarte“:

Die Spieler bewegen sich durch den Raum, alle gleichzeitig ihren Rollenkartentext lesend, dabei wandeln sie die „Du-Sätze“ in „Ich-Sätze“ um, also in diesem Beispiel:

„Ich bin Prinz Tamino, von edlem und tugendhaftem Charakter. Ich bin bereit, viele Prüfungen auf mich zu nehmen...“

Der Spielleiter kann hier bestimmte Vorgaben zu Sprech- und Körperhaltung vorgeben, z. B.: „Sprecht euren Text leise, flüsternd, verzweifelt, werdet bitte lauter, bitte noch extremer, sprecht euren Text wütend, verzweifelt, werdet bitte noch extremer usw.“

Diese Übung kann variiert werden, z. B. indem sich zwei Spieler begegnen und sich gegenseitig erzählen, wer sie sind, die Spieler sich eine persönliche Macke überlegen usw.. Hier können einfach alle Varianten des klassischen Raumlafes verwendet werden. Es ist aber auch möglich, diese Übung um „Singhaltungen“ zu erweitern, dann hört jeder Spieler über sein Handy mit Kopfhörern zuvor per email verschickte Musikdateien mit speziellen Musikpassagen aus seiner Rolle, die als Schleife erklingt und zu der sich der Spieler bewegt und eine „Singhaltung“ überlegt. Da sich auch hier gleichzeitig alle im Raum bewegen und mit „ihrer“ Musik beschäftigt sind, ist neben dem „Rollenschutz“ auch ein „akustischer Schutz“ gegeben.

### 4) Individuelle Einfühlung durch „szenische Arbeit mit Rollenhaltungen“

Die Spieler bewegen sich in ihrer Rollenhaltung, die durch Übung 3) vorbereitet wurde durch den Raum. Auf ein Zeichen gehen die Spieler ins Freeze. Die Spielleitung tritt nun zu einzelnen Figuren hin und befragt sie zu bestimmten Themen, die die Figur aus ihrer Rolle heraus beantworten muss.

Beispiel: - Frage an die Königin der Nacht: „Warum ist dir Macht so wichtig?“

- Frage an Sarastro: „Warum ist Pamina deine Gefangene?“

usw.

Die Gruppe kann auch in Spieler und Zuschauer geteilt werden und die Befragung wird von Zuschauern übernommen.<sup>32</sup>

### **PHASE 3: Die szenisch-musikalische Arbeit: Haltungen – Bilder – Spielen – Improvisationen – Präsentation**

Nachdem die Einfühlung in die Rolle stattgefunden hat, wird nun anhand fünf verschiedener Strukturelemente, nämlich der Arbeit an Haltungen, der Arbeit mit Bildern, dem szenischen Spiel und der szenischen Improvisation, sowie der Präsentation, die Oper „musikalisch“ erarbeitet, d.h. alle fünf Elemente sind mit musikalischen Tätigkeiten verbunden und beziehen sich auf Musik. Die Spielleitung hat in dieser Phase die Funktion einer „ProzessorganisatorIn“ und muss sehr darauf bedacht sein, dass die Spielregeln eingehalten werden und der „Rollenschutz“ gewährleistet ist. Laut Kosuch steht die szenische Interpretation im Spannungsfeld von

- a) dem Inhalt des Musiktheaterstücks
- b) dem sozialen und biographischen Hintergrund der Teilnehmer und
- c) der Art und Weise, wie szenisch gespielt wird<sup>33</sup>

#### 1) Haltung

Eine Haltung zu einer Figur entwickeln meint in der szenischen Interpretation durch Experimentieren herauszufinden, wie bewegt sich die Figur, wie ist ihr Gang, ihr Stehen, ihr Sprechen und in diesem Fall ihr Singen. Die Art der Haltung ermöglicht dem Zuschauer ein charakteristisches Bild von der Figur entdecken zu können. In der musikalischen Haltung wird dadurch deutlich, dass die Musik durch den Menschen, der sie ausführt, eine ganz individuelle Haltung erfährt und nicht allein durch die Kompositionsvorgabe bereits eine „absolute“

---

<sup>32</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.18 - 23

<sup>33</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.24

Haltung hat. „Die musikalische Haltung ist das, was musikalisch tätige Menschen körpersprachlich mit der Musik anstellen.“<sup>34</sup>

### Übung zu „Stehhaltungen zu Musik“

Es ist sinnvoll, für diese Übung Szenen auszuwählen, in denen mehrere Personen auf der Bühne sind, sodass auch hier eine „Schutzfunktion“ in der Gruppe gegeben ist und die restlichen Spieler die Zuschauer bilden können.

Beispiel: Elfter Auftritt, Terzett Monostatos, Pamina, Papageno

Jede Figur erhält einen charakteristischen Satz aus dem Terzett.

Monostatos: „Mein Hass soll dich verderben“

Pamina: „O lass mich lieber sterben“

Papageno: „Das ist der Teufel sicherlich“

Die Figuren finden eine Haltung (körperlich) zu ihrem Satz und experimentieren sowohl körperlich, als auch stimmlich. Die Sätze in einer Endlosschleife wiederholend, kommen sie miteinander ins Spiel. Auf ein Zeichen des Spielleiters frieren sie ein und das Terzett wird eingespielt. Die „Zuschauer“ geben aus ihrer Rolle heraus ein Feedback: Was habe ich gesehen? Welche Geschichte hat sich mir erzählt? Wie hat die einsetzende Musik diese Geschichte verändert oder beeinflusst? usw.

## 2) Arbeit mit Bildern

Der Übergang von der Arbeit zu Haltungen und der Arbeit mit Bildern kann hier fließend sein. Die szenische Interpretation arbeitet mit „Standbildern“, „Soziogrammen“ und „Denkmälern (Statuen).“

---

<sup>34</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.25

Beispiel: Elfter Auftritt, Terzett Monostatos, Pamina, Papageno

Die Spieler werden aufgefordert sich nun zur Einspielung der Musik zu bewegen und mit Musikstopp ins Freeze zu gehen. Die Zuschauer dürfen nur um die „eingefrorenen“ Figuren herumlaufen und sie von allen Seiten betrachten, ohne sie zu berühren oder anzusprechen. Die Musik wird nun mehrmals fortgesetzt und gestoppt, sodass sich unterschiedliche „Szenenbilder“ entwickeln können.

Diese Übung ist zum Soziogramm erweiterbar, indem die Figuren im Freeze Beziehungen zueinander aufbauen über die Vorgaben:

- Entfernung zur Bezugsperson
- Position auf der Spielfläche
- Körperhaltung
- Blick

Hier ist auch möglich, dass jede Figur einen „Gedanken“ freigibt, z. B. Monostatos: „Wie gerne würde ich die Zuckerpuppe vernaschen...“, o.ä., oder Papageno: „Ach wäre ich doch unsichtbar“.

Zu der „Denkmal (Statuen)“-Arbeit, versucht man, das Thema einer Szene als Bild festzuhalten. Aufgabe könnte es hier für die „Terzett-Gruppe“ sein, ein übergeordnetes Thema für diese Szene zu finden, z. B. „Angst“ und dieses darzustellen. Die zuschauende Gruppe findet ebenfalls einen Begriff für das Denkmal und es wird interessant sein zu sehen und zu diskutieren, inwieweit sich diese Begriffe decken, bzw. gegebenenfalls herauszufinden, warum sie unterschiedlich wahrgenommen wurden.

### 3) Szenisches Spiel und szenische Improvisation

Szenisches Spiel ist an einen vorgegebenen Text gebunden, wobei das Textbuch dabei sichtbar bleibt (-> Verfremdung), szenische Improvisation zeichnet sich durch eine freiere Spielweise unter bestimmten Rahmenlinien aus.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.40

## Übung zum „szenischen Spiel“

Erarbeitung der Arie: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“

Pamina und die Königin der Nacht – Arbeit durch Hoch- und Tiefstatus

Zunächst gibt die Spielleitung Regieanweisungen an die beiden Figuren. Die Person, die gerade eine Regieanweisung erhält handelt, die andere Person erstarrt in der Endposition ihrer letzten Bewegung.<sup>36</sup>

Beispiel: „Die Königin und Pamina stehen in möglichst großem Abstand voneinander entfernt. Die Königin tritt einen Schritt auf die Mutter zu. Die Königin nähert sich in wütender Geste Pamina. Pamina wendet sich erschrocken ab. Die Königin rennt wutentbrannt zu Pamina. Pamina geht in die Hocke und hält die Hände vor ihr Gesicht.“ usw..

Nachdem die Szene auf diese Weise erarbeitet wurde, wird sie wiederholt, diesmal jedoch wird die entsprechende Arie dazu eingespielt.

## Übung zur szenischen Improvisation: „Spielen von Szenen, die nicht im Stück vorkommen“

In der Zauberflöte erfährt man ungefähr in der Hälfte des Stückes durch einen Dialog zwischen der Königin der Nacht und Pamina, welche Geschichte sich zwischen Sarastro und der Königin der Nacht eigentlich abspielt und warum Sarastro Pamina der Mutter entrissen hat.<sup>37</sup> Dies ist ein wichtiges Detail, um den Gesamtzusammenhang der Geschichte zu verstehen.

Übung: Die Spieler stehen im Kreis und lesen reihum, satzweise den Dialog zwischen Pamina und der Königin der Nacht. Im Anschluss erfolgt eine Szenenimprovisation dieser Vorgeschichte, die durch die Königin der Nacht, ihrem verstorbenen Gatten und Sarastro gespielt wird („chorisches“ Besetzen der Rollen bietet sich hier an). Die Spieler erhalten 10 min Zeit, um diese Szene zu stellen und jeder Figur drei charakteristische Sätze zuzuschreiben. Im Anschluss wird die Gruppe in eine „Sarastro Gruppe“, eine „Königin der Nacht-Gruppe“ und eine „Vater von Pamina-Gruppe“ aufgeteilt. Jede Gruppe überlegt sich in

---

<sup>36</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.42

<sup>37</sup> W. A. Mozart, „Die Zauberflöte“, KA Edition Peters, S. 105 /106

5 Minuten eine „Musikalisierung“ oder „Rhythmisierung“ ihrer gefundenen Sätze. Im Anschluss treten die drei Gruppen auf und kommen miteinander ins Spiel. Diese Improvisation kann von der Spielleitung am Klavier mit wenigen Akkorden unterstützt werden.

### **PHASE 3: Präsentation**

Die „Präsentation“ ist Bestandteil einer Spielphase und ermöglicht den Spielern, die aus den Übungen entstandenen Erfahrungen und Erkenntnisse in Kommunikation mit den anderen Teilnehmern zu setzen. Am Ende der Einfühlungsphase bietet sich folgende Präsentationsform an:

Übung: „Welche Rolle spiele ich?“

Als Szenario wird der „Palmenwald Sarastros“ gewählt.

Nacheinander gehen die Spieler in ihrer Rolle, also mit der für sie herausgefundenen Körperhaltung, Sprechhaltung, eventuellen Macke usw. zu einer Einspielung einer Musik aus ihrer Partie durch den Palmenwald, bleiben an einem vorher bestimmten Punkt stehen und stellen sich mit Elementen aus ihrer erarbeiteten Biographie vor. Hier können auch musikalische oder rhythmische Äußerungen zum Ausdruck kommen.

Laut Kosuch sollte eine solche Präsentationsform nach ca. einem Drittel der gesamten Unterrichtseinheit stattfinden und ist dann „die Veröffentlichung eines umfangreichen Arbeitsprozesses.“<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. Methoden katalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.53

#### ***PHASE 4: Ausführung***

Komplementär zur Einfühlung in die Rolle sollten die Spieler am Ende einer Unterrichtseinheit auch wieder aus ihrer Rolle „aussteigen“ und sie selbst sein.

Übung: „Schluss – Aus – Basta“

Die Spieler stehen im Kreis. Auf den Ausruf „Schluss“ nimmt jeder eine Kostümteil, welches ihn während der Unterrichtseinheit begleitet hat in die rechte Hand, auf das Wort „Aus“ halten alle diesen Gegenstand hoch in die Luft, um ihn auf „Basta“ über die Schulter aus dem Kreis zu werfen.

#### ***PHASE 5: Reflexion***

Die Reflexion kann je nach Intention vor oder nach der Ausföhlung aus der Rolle stattfinden. Die Reflexion kann ein einfaches Feedback darstellen, kann sprachlich oder non-verbal stattfinden.

Übung: Tagebuchaufzeichnung als individuelle Reflexion (in der Rolle)

Am Ende einer Spieleinheit werden die Spieler aufgefordert, auf einem Blatt Papier die vorgefallenen Ereignisse aus ihrer Rolle heraus zu beschreiben. Dabei sollen Geföhle, Gedanken, Einstellungen etc. berücksichtigt werden. Diese Aufzeichnungen werden an einer Wandzeitung veröffentlicht. Setzt man diese Reflexionsmethode nach jeder Spieleinheit ein, entsteht am Ende der Arbeitsphase ein Gesamttagebuch.<sup>39</sup>

Abschließend lässt sich zum Modell der szenischen Interpretation vom Musiktheater festhalten, dass hier durch die Methodik der beschriebenen Arbeitsschritte ein ganzheitliches Erarbeiten und Erleben durch Musiktheater gegeben ist.

---

<sup>39</sup> Vgl. Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010, S.57

Auch ist davon auszugehen, dass die Schüler nach einer so intensiven, alle Sinne beanspruchenden Reise durch eine Oper sicherlich interessiert daran sein werden, diese Oper „live“ im Opernhaus anzuschauen. Im besten Fall sind dann die Grundsteine für eine lebenslange Begeisterung für das Musiktheater gelegt. Da allerdings diese Arbeit in Schulklassen wenn überhaupt, dann meist eine einmalige Angelegenheit, ist zweifelhaft ob hier eine Nachhaltigkeit gegeben ist.

Ich der Zeitschrift „Diskussion Musiktheaterpädagogik“ beschließt Markus Kosuch seinen Vortrag „Worauf kommt es an?“ mit folgenden „Epilog“:

„Ich wünsche uns in der Rolle der Musikpädagogen und Musiktheatervermittler den Mut, Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen das Musiktheater zuzumuten, in seiner Fremdheit und Komplexität, mit seiner Suggestionskraft und Abstoßung gleichermaßen. Sprechen wir unserem Publikum diesen Mut in der Zumutung zu.

Begleiten wir unser Publikum als Pfadfinder und Spurensucher und laden wir sie ein, mit anderen zusammen auf Entdeckungsreise zu gehen.

Tun wir dies, so habe ich die Vermutung, dass dies Kinder, Jugendliche und Erwachsene ermutigen wird, dem Fremden, dem Anderen mit Neugierde zu begegnen statt mit Angst. Entmutigen möchte ich all die, die der Kunst trauen, die mit einer gewissen Demut agieren, weil sie wissen, dass sie den Prozessbeteiligten nur ein paar Schritte voraus sind. Ich wünsche uns ein wenig Übermut und Selbstbewusstsein in unserem Auftreten gegenüber Intendanz und Öffentlichkeit – als Anwälte unseres (jungen) Publikums.“<sup>40</sup>

Dem ist nichts mehr hinzuzufügen.

---

<sup>40</sup> Diskussion Musikpädagogik, Sonderheft 2009, Hildegard-Junker-Verlag, S.21

## 5. Finale: Zukunftsmusik

In der Politik wird Bildung gerne zur „Chefsache“ erklärt. Schlagworte wie „Bildung für alle“, „Aufstieg durch Bildung“ und Deutschland als „Bildungsrepublik“ sind in aller Munde. Auch der musisch-ästhetischen Bildung wird vordergründig eine hohe Bedeutung beigemessen. In der Realität aber scheinen diese Begriffe mehr oder weniger leere Worthülsen von Politikern zu sein, die mit diesen ihren Wahlkampf aufpeppen. In der Realität ist Kunst und Musik auf den Stundenplänen unserer Kinder gerade noch einstündig pro Woche vorhanden, in manchen Jahrgangsstufen fällt es komplett weg. In der Realität sind Projekte, wie sie durch das ISIM angeboten werden, immer noch nur einem sehr kleinen Kreis von Schülern vorbehalten und die Vernetzung zwischen Opernhäusern und Schulen ist angewiesen auf einzelne engagierte Lehrkräfte, die diese Angebote für ihre Schüler nutzen möchten.

Theaterpädagogische Arbeitsweisen sind, wie diese Arbeit deutlich gemacht hat, prädestiniert, um klassische Musik, Kunstlied, Oper und Musiktheater ganzheitlich für Menschen aller Altersklassen erfahrbar zu machen. Arbeitsmethoden, die durch ISIM entwickelt wurden, führen zu handlungsorientiertem und erfahrungsbezogenem Lernen – auch dies ein gerne und hoch beworbenes Ideal der Bildungspolitik. Doch es fehlt allenthalben an der Umsetzung. Die Erkenntnisse, dass durch Musik und Theater wichtige und vielleicht wichtigere Erkenntnisse für Schüler erwachsen als aus dem puren Auswendiglernen Binomischer Formeln und dem abfragbaren Wissen über Geschichtszahlen, hat sich in den Stundenplänen unserer Kinder auch und gerade nach PISA nicht niedergeschlagen. Die Ausbildung zum Erzieher oder zum Lehrer ist sehr zeitintensiv, doch beinhaltet sie kaum Lehrmethoden, die Musik und Theater ganz selbstverständlich in den pädagogischen Alltag integrieren.

Hier gibt es großen Handlungsbedarf!

Ich bin der Überzeugung, dass es für das Lernverhalten unserer Kinder und deren Hinführung zu einem musisch-ästhetischen Verständnis schon sehr viel bewirken würde, wenn bereits ab dem Kindergartenalter und über die gesamte Schulzeit hinweg morgendliche Rituale eingeführt würden, die durch Singen und rhythmische Übungen bestimmt wären. Aus meiner

Sicht sollte es für Erzieher und Pädagogen verpflichtet sein, ein „Mini-Repertoire“ an Liedern, Rhythmusspielen und Übungen aus dem theaterpädagogischen Bereich in „ihrem Rucksack“ zu haben und diese auch einsetzen zu müssen. Wieviel bunter, freudvoller, interessanter und lehrreicher würde sich allein dadurch ein Schülerleben gestalten? Es wird schwierig sein, die Versäumnisse, die diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten stattgefunden haben, wiedergutzumachen. Es wird schwierig sein, besagte „Kulturferne-Generation“ der Menschen zwischen 25 und 55 mit theaterpädagogischen Initiativen zur Hochkultur der Oper zu führen. Angewiesen sind wir hier auf eine Politik, die wirklich erkennt, welchen Stellenwert Kultur, Musik, Theater und Gesang tatsächlich für die Gesellschaft hat und zu deren Erhalt die notwendigen finanziellen und strukturellen Maßnahmen ergreift.

Als Theaterpädagogen haben wir im Kleinen die Möglichkeit, in all unseren persönlichen Projekten Musik, Rhythmus und Gesang ganz selbstverständlich in unsere Arbeit einfließen zu lassen und somit ein musik-ästhetisches Verständnis zu fördern. Im Großen haben wir als Theaterpädagogen die Möglichkeit, uns noch viel stärker als bisher zu vernetzen und die Dringlichkeit der radikalen Veränderung in unserem Bildungssystem deutlich zu machen.

Wenn (Musik-) Theaterpädagogen an Schulen und Kindergärten eine Selbstverständlichkeit werden, wenn es ganz normal und nicht mehr wegzudenken ist, dass man in Schulen und Kindergärten täglich singt, dass jedes Kind „natürlich“ mit unserem traditionsreichen Liedgut aufwächst und an Weihnachten in 5 – 10 Jahren denkbar wäre, dass jedes Kind auch die 3. Strophe von „Stille Nacht“ mitsingen weiß, dann glaube ich, dass die Oper noch zu retten ist.

# Literaturverzeichnis

---

Bidlo, T., Theaterpädagogik, Oldib Verlag, 2006

Diskussion musikpädagogik, S1, Sonderheft 2009, Hildegard-Junker-Verlag 2009

W. A. Mozart, „Die Zauberflöte“, KA Edition Peters

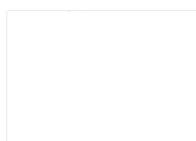
Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater, Lugert Verlag 2010

Opus, Kulturmagazin, Ausgabe 9/10 2013

Markus Kosuch, „Konzeptionen der Musiktheaterpädagogik“ in „Diskussion Musikpädagogik“, Sonderheft 2009

dtv Atlas zur Musik, Band 2, 2. Auflage 1985

Michael Behr, Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion; Wilhelmshaven 1983



# Eidesstattliche Erklärung

---

Hiermit versichere ich, dass ich die Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Unterschrift der Verfasserin / des Verfassers