

<p>Baustein 1. Die Konstruktion von Bedeutung . Assoziationen zu Beethoven-Musik</p> <ul style="list-style-type: none"> → Das Kommunizieren von Assoziationen als Bedeutungskonstruktion → Das dialogische Prinzip in der Musik → Gedicht und Film als „Konstruktionshilfe“ beim szenischen Spiel → Bewegungsimprovisation, Haltungen, Bilder und Szenen 	<p>Baustein 4. Szenisches Spielen und Bewegungs-improvisation. Die Bearbeitung eines Ballett-Regiebuches</p> <ul style="list-style-type: none"> → Neugliederung eines größeren Musikstücks entlang der Kernidee → Bewegungsimprovisation als Einfühlung und Teil des szenischen Spiels → Musik-Stop-Standbild, szenisches Spiel mit/ohne Regieanweisung, szenisches Kommentieren, Soziogramm 	<p>Baustein 7. Tanzen und die Konstruktion von Bedeutung. Die „Cueca Chilena“ zwischen Folklore, Nationalsymbol und Protest</p> <ul style="list-style-type: none"> → Rekonstruktion des Inhaltes, der Bedeutung und Verwendungssituation eines Tanzes → Das Prinzip „vom Analogen zum Digitalen“, vom szenischen Spielen zur Tanzimprovisation → Basis-Erfahrung, Kollektive Einfühlung, Standbilderfolge, Rollenspiel
<p>Baustein 2. Einfühlung und Rollen. Ein jiddisches Lied als Projektionsfläche für Rollen</p> <ul style="list-style-type: none"> → Entwicklung von Rollen auf sozialhistorischem Hintergrund → Verwendung der Liedstruktur als Form einer Aufführung → Musikalischer Basis-Groove, Sprech- und Singhaltungen → Rolleneinfühlung und Rollenpräsentation als Mini-Musical, szenische Reflexion 	<p>Baustein 5. Musik aus aller Welt. Die „Guantanamo“ vom Improvisationsmodell zum Lied</p> <ul style="list-style-type: none"> → Der erweiterte Schnittstellenansatz der interkulturellen Musikerziehung → Musikalische Basiserfahrung und szenisches Spiel → szenische Rekonstruktion des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs eines Musikstücks → musikalische Improvisation und Rollenspiel 	<p>Glossar der wichtigsten Methode</p> <ul style="list-style-type: none"> → Vorbereitungen → Einfühlung und Rollen → Haltungen und Bilder → Szenisches Spielen → Reflexion
<p>Baustein 3. Haltungen und Bilder zu Musik. Ein Hit über geschlechtstypische Haltungen</p> <ul style="list-style-type: none"> → Äußere Haltungen als Widerspiegelung innerer Haltungen → Standbilder mit und ohne Musik → Bearbeitung und Kommentierung von Bildern → Von der Sprech- zur Singhaltung 	<p>Baustein 6. Die Biografie des Komponisten. Arnold Schönberg, Oscar Straus und der „liebe Augustin“</p> <ul style="list-style-type: none"> → Entwicklung von Spielszenen aus historischen Dokumenten → Zuspitzung von Szenen aufgrund einer Kernidee → Musikalische Improvisation, szenisches Spiel, szenische Kommentierung von historischen Dokumenten → Konstruierte Begegnung von Komponisten und Musiker/innen 	<p>CD mit Audio- und Datenteil</p> <ul style="list-style-type: none"> → Hörbeispiele → Videos → Bilder als PowerPoint → Texte, Arbeitsblätter, Kopiervorlagen als pdf

Szenische Interpretation von Musik

Eine Anleitung zur Entwicklung von Spielkonzepten anhand ausgewählter Beispiele

Einleitung

Die *Szenische* Interpretation ist eine methodisch genau umgrenzte Form des Verstehens von Musik, die sich von anderen Formen auf charakteristische Weise abgrenzt:

- Sie geht davon aus, dass Menschen sich mittels musikalischer Tätigkeit Wirklichkeit aneignen.
- Sie leitet daraus ab, dass Musik nur dann verstanden werden kann, wenn man diese Aneignungstätigkeit versteht.
- Und sie ist der Überzeugung, dass Menschen davon profitieren, wenn sie auf solch eine Art und Weise Musik verstehen.

Verstehen in diesem Sinne äußert sich darin, dass die eigene musikalische Tätigkeit aktiv, selbstbestimmt, bewusst und sozial ist.

Da es ein allgemeines Ziel des Musikunterrichts ist, dass Kinder und Jugendlichen lernen, mit Musik aktiv, selbstbestimmt, bewusst und sozial umzugehen ist die spezifische Verstehensform, die die szenische Interpretation darstellt, für die Schule von Bedeutung.

Es ist weder im Klassenunterricht noch in der Musik-Arbeitsgemeinschaft leicht, diese vier Tätigkeitsarten miteinander zu verbinden:

- Beim *aktiven* Umgang mit Musik steht die Handlungsorientierung im Vordergrund. Es ist aber bekannt, dass das Klassenmusizieren (mit oder ohne „aufbauenden Unterricht“) nur wenig selbstbestimmt ist oder gar bewusst vonstatten geht.
- Beim *selbstbestimmten* Umgang mit Musik steht die Schülerorientierung im Vordergrund. Die nahe liegende Orientierung an Popmusik und Klingeltönen macht dabei Spaß und aktiviert. Das - womöglich noch kritische - Bewusstsein ist dabei Spaßverderber und bleibt lieber ausgeschaltet.
- Der *bewusste* Umgang mit Musik ist mit kritischer Reflexion und mit einem Innehalten verbunden. Oft setzt es auch Grundlagenwissen und eine Fachterminologie voraus. Beides scheint in Widerspruch zu Aktivität und Selbstbestimmung zu stehen.
- Der *soziale* Umgang mit Musik als gegenseitiges Aufeinandereingehen und Hinhorchen stellt sich nicht automatisch ein und ist in Geschmacks-Dingen schwierig. Ohne eine fest umrissene Konzeption und akzeptierte Regeln geht nichts.

Das Konzept der szenischen Interpretation von Musik hat überzeugende Wege aus diesem Dilemma gezeigt. Aktivität, Selbstbestimmung, Bewusstheit und Sozialverhalten stellen sich trotz fester Regeln zur Freude aller Beteiligten ein! Es geschehen dabei hoch interessante Dinge:

- Die Zurücknahme herkömmlicher *musikalischer Aktivitäten* wie Singen, Instrumentalspielen und Tanzen zugunsten des szenischen Spiels löst die meisten Aktivitätsblockaden auf, die übliche Handlungsorientierung erzeugt.
- Die Einengung der Verhaltensmuster und Perspektiven durch die Rollenübernahme im szenischen Spiel befreit die Schüler von den Zwängen innerschulischer Kommunikationsrituale und eröffnet den Weg zu einer phantasievollen Art von *Selbstbestimmung*.
- Das Innehalten und Abstoppen der Bewegung, die szenische Reflexion und die Arbeit an Haltungen zu Musik ist eine für Schüler außerordentlich spannende Art der Reflexion und des *Bewusstmachens*, die sie gerade dann gerne nachvollziehen, wenn ihnen die Worte fehlen.
- Schließlich führt das szenische Spiel die Schüler unter einer sachorientierten Zielsetzung als handelnde *soziale Gruppe* zusammen. Sie verhalten sich nicht des lieben Friedens willen sozial, sondern um ein gutes Ergebnis zu erzielen. Das beseitigt den Grauschleier, der über schulischen Sozialverhaltensübungen liegt.

1.

Die szenische Interpretation von Musik wird seit Anfang der 90er Jahre auch auf Opern und Musicals angewandt. Dieser Verwendungszusammenhang hat einerseits die Erfolgsgeschichte des Konzepts in Gang gesetzt, andererseits aber den Blick auf das Wesentliche verstellt. Es geht ihr nämlich nicht um die Ehrenrettung einer Gattung, einer Institution oder eines Kulturgutes. Es geht ihr um den aktiven, selbstbestimmten, bewussten und sozialen Umgang der Schüler mit Musik. Daher soll im vorliegenden Band das Augenmerk auf ganz unterschiedliche Arten von Musik gerichtet werden: Ballettmusik, Lieder, Tanzmusik, klassische und neue Konzertmusik, Popmusik.

Es gibt derzeit eine Fülle von Spielkonzepten¹ zur szenischen Interpretation von Musik und Theater, die allesamt über www.musiktheaterpaedagogik.de erreicht, bestellt oder herunter geladen werden können. Diese Spielkonzepte können von Musiklehrer/innen durchgeführt werden, die in der Lage sind, die Methoden des szenischen Spiels anzuwenden. Die einschlägige Fortbildungsszene - ebenfalls von der erwähnten Webseite aufgeschlüsselt - vermittelt die beste Methodenkompetenz. Diese Kompetenz beschränkt sich darauf, vorhandene Spielkonzepte korrekt durchführen zu können. Wenn aber eine Musiklehrer/in ein bestimmtes Musikstück oder ein Thema szenisch interpretieren möchte, zu dem noch kein Spielkonzept auf dem Markt existiert, dann gibt es Probleme. Nach meinen Beobachtungen und Erfahrungen schrumpft das Methodenrepertoire der szenischen Interpretation dann allzu leicht auf ein einfaches Spiel- und Bewegungskonzept zusammen. Das ist zwar nicht schlecht und verwerflich, aber auch nicht optimal. Die Frage von allen, die an einer Optimierung interessiert sind, lautet:

Wann ergibt szenisches Spielen im Sinne einer Anwendung der „nackten“ Methoden der szenischen Interpretation eine *szenische Interpretation*?

¹ Das Wort „Konzept“ hat zwei ganz unterschiedliche Bedeutungen angenommen. *Einerseits* ist szenische Interpretation ein „didaktisches Konzept“, das sich der Methoden des szenischen Spiels bedient. *Andererseits* wird eine Spielanleitung, die im wesentlichen inhaltsbezogene Methoden aneinanderreicht, als „Spielkonzept“ bezeichnet. Ein Spielkonzept ist also keineswegs schon ein didaktisches Konzept.

Meine Antwort ist folgende:

Wenn das szenische Spielen das Ziel hat und erreicht, dass die Spielenden sich Musik auf eine aktive, selbstbestimmte, bewusste und soziale Art und Weise aneignen - und das heißt „verstehen“ - , dann liegt eine *szenische Interpretation* vor. Die Musiklehrer/in leitet einen Prozess an und gibt nicht das Ergebnis vor. Sie hat die Aufgabe, ein Setting, gewisse Regeln und Verfahren vorzugeben, die die Schüler in die Lage versetzen, sich selbst Bedeutungen zu erarbeiten, selbst die Musik zu verstehen und sich anzueignen. Die Musiklehrer/in hat aber nicht das Ziel, dass die Schüler eine Bedeutung, die in der Musik gleichsam kodiert ist, entschlüsseln. Sie hat nicht das Ziel, einen bestimmten Inhalt spielerisch zu vermitteln. Die szenische Interpretation hält es mit Hartmut von Hentig, der 1973 schrieb: „Der Lehrer sollte ... ein Organisator von Lernprozessen und Lernsituationen“ sein, und „eine Lernsituation enthält keine Belehrer. Der Lehrer soll sie ‚organisieren‘ und allenfalls als Reparatteur bereitstehen“.

Meine Erfahrungen aus Lehreraus- und fortbildung, aus Unterrichtsbeobachtung und Lektüre vieler gut gemeinter Spieldidaktiken hat mir gezeigt, dass die allergrößte Schwierigkeit bei der Durchführung einer szenischen Interpretation darin besteht, dass die Musiklehrer/in die Rolle einer Vermittlerin mit der einer Prozessbegleiterin vertauschen muss. Die Musiklehrer/in hat gelernt, dass eine gute und professionelle Unterrichtsvorbereitung darin besteht, sich genau auszudenken, was die Schüler aufgrund geeigneter Impulse denken, sagen und spielen sollen. Die beste Methode sei also die, bei der die Schüler die „Ostereier finden, die die Musiklehrer/in versteckt hat“. Doch genau dies ist bei einer szenischen Interpretation nicht gefragt. Die Schüler müssen ihre höchst-persönliche Interpretation finden und nicht die der Musiklehrer/in herausfinden.

2.

Der vorliegende Band soll nicht nur einige Spielkonzepte konkret und nachahmenswert vorstellen. Er soll auch die Prinzipien explizit aufführen, die die Konstruktion des jeweiligen Spielkonzepts geleitet haben. Daraus ergibt sich neben einer Materialsammlung erstmals in der 25-jährigen Geschichte der szenischen Interpretation eine Anleitung zum Spielkonzepte-Selber-Machen. Das Ziel des vorliegenden Bandes ist es, Musiklehrer/innen, die das Konzept der szenischen Interpretation anwenden, aus dem Zustand der Unmündigkeit zu entlassen.

Die Eigenkonstruktion eines Spielkonzepts vollzieht sich in 4 Schritten:

1. Am Anfang steht die Auswahl eines für die szenische Interpretation geeigneten *Themas*. Hierunter ist ein Gegenstand (z.B. „Beethovens Eroica“) in Verbindung mit einer Kernidee (z.B. „Widerspiegelung politischer Ereignisse in absoluter Musik“) zu verstehen. Die Formulierung der Kernidee ist abhängig von der Frage der Schülerrelevanz des Themas und des musikalischen Hauptziels.
2. Historische Ereignisse, Hintergrundinformation zu kulturellen Kontexten oder biografische Fakten müssen entlang der Musik zu einer *konkreten Spielsituation*, die offen für Handlungsalternativen, für Konfliktlösungen und Dramatik ist, herunter gebrochen werden. Dies ist der erste kreative Akt der Konstrukteur/in eines Spielkonzepts.

3. Sodann müssen die Methoden gewählt und auf die konkreten Inhalte angepasst werden, mit denen die Spielsituation gestaltet werden kann.
4. Schließlich müssen Materialien entwickelt werden, mit deren Hilfe die Schüler arbeiten können: Rollenkarten, Arbeitsaufträge, Bildmaterial, Musikausschnitte, Haltungs- und Bewegungsimpulse usw.

Die vorliegenden Bausteine sind daher wie folgt aufgebaut:

- Kurze Charakterisierung des Gegenstandes und Themas.
- Formulierung der Voraussetzung der Bearbeitung des Gegenstandes: Entwicklung der Kernidee, Test der Schülerrelevanz, Formulierung des musikalischen Hauptziels und Konstruktion von Handlungsalternativen.
- Explizite Darstellung des Spielkonzepts mit Kopiervorlagen und Arbeitsblättern.
- Begründung und gegebenenfalls Erläuterung von Besonderheiten der verwendeten Methoden. Dabei wird durch die Hinweise wie „→M1“ auf die im Glossar beschriebenen Methoden verwiesen, die im laufenden Text nicht im einzelnen ausgeführt werden.

Jeder Baustein hat einen eigenen Schwerpunkt. Die Bausteine 1 - 4 exponieren vier Hauptmerkmale der szenischen Interpretation, in den Bausteinen 5 - 7 folgen Anwendungen des Konzepts. Ein Glossar, das den *Methodenkatalog der szenischen Interpretation von Musik und Theater*² in knapper Form enthält, schließt den Band ab. Auf diese Methoden wird im Verlauf des Haupttextes verwiesen. Die dem Band beigegebene CD enthält neben Hörbeispielen zur Wiedergabe auf einem üblichen CD-Player noch Videoclips und eine PowerPoint-Präsentation mit Bildern zu Baustein 2.

Die konkrete Umsetzung der vorliegenden sieben Spielkonzepte erfordert von der Musiklehrer/in noch weiter gehende Arbeit. Obgleich einerseits die Spielmethoden explizit aufgeführt und bis hinein in exemplarische Fragestellungen und Arbeitsblätter ausdifferenziert sind, setzen die Spielkonzepte andererseits Basiswissen über das Thema und den Gegenstand voraus. So wird in allen Spielkonzepten vorausgesetzt, dass der jeweilige Gegenstand bekannt und musikwissenschaftlich erschlossen ist. Wo die einschlägige Materiallage schwierig ist³, werden auf der CD „Hintergrundinformation“ in Wort oder Bild bereit gestellt. Dasselbe gilt für die Audio-Beispiele. Während schwer zugängliche oder im Studio bearbeitete „Hörbeispiele“ im Audioteil der CD zu finden sind, müssen gängige Musikstücke (Beethovens 4. Klavierkonzert, Schönbergs 2. Streichquartett) eigens beschafft werden.

Die szenische Interpretation ist, wie anfangs erläutert, eine von vielen Verstehensweisen von Musik. Für den Musikunterricht bedeutet das, dass ein Spielkonzept nur eine von vielen Möglichkeiten darstellt, mit Musik lernend umzugehen. Das szenische Spielen ist sehr geeignet, den Schülern den Zugang zu Fremdem und Ungewöhnlichem zu erschließen. Daher kann sich an eine szenische Interpretation sehr gut ein weiterer Zugang zu Musik anschließen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass in ein Spielkonzept Analyse-Stunden, philologisches Arbeiten, propädeutische Recherchen und dergleichen eingefügt werden. Entsprechende Hinweise sind im vorliegenden Band nur exemplarisch zu finden.

² Brinkmann u.a. 2001.

³ Im Falle der „Guantanamo“, der chilenischen „Cucea“ und des jiddischen Liedes „Tsen Brides“.