

Crashkurs

Szenische Interpretation von Musik

2019



Die Methoden

1. Warm-Up – einige Beispiele



Die szenischen Warm-Up's sollten sich auf die Inhalte der folgenden Szene beziehen. Sie spielen sich in der Regel im bereits hergerichteten „Spielraum“ ab. Im Rahmen des „erweiterten Schnittstellenansatzes“ sind die Warm-Up's musikalische Basiserfahrungen.

1.1. Beispiele inhaltsbezogener Verfahren

Vorstellen durch Haltung: Alle sitzen in einem Stuhlkreis. Person A steht auf tritt ein paar Schritte in Richtung Mitte und sagt „ich heiße A und meine *Lieblingsbeschäftigung* ist [sie macht ihre Lieblingsbeschäftigung als Bild vor]“. Person B (= recht Nachbarin) steht auf und sagt: „Dies ist A und ihre Lieblingsbeschäftigung ist [sie macht das Bild nach]. Ich heiße B und meine Lieblingsbeschäftigung ist [macht vor]“. Person C macht B nach und stellt sich vor usw. - Man kann eine oder zwei oder drei vorherige Personen nachmachen müssen.

Statt *Lieblingsbeschäftigung* kann ein Thema gewählt werden, das auf die nachfolgende Szene bzw. das nachfolgende Musikstück Bezug nimmt.

Vorstellen und musikalischer Gestus:

1. Runde: A nennt ihren Namen. Die Gruppe wiederholt den Namen möglichst genau. B nennt seinen Namen und die Gruppe wiederholt den Namen möglichst genau usw.
2. Runde: A gestaltet den eigenen Namen rhythmisch und/oder gesanglich. Die Gruppe wiederholt den gestalteten Namen möglichst genau.
3. Runde: Alle pendeln im Kreis in einem Viererrhythmus (im sog. TaKeTiNa-Schritt) hin und her. A gestaltet den eigenen Namen rhythmisch und/oder gesanglich. Die Gruppe wiederholt den Rhythmus und die Gesangsphrase möglichst identisch.

Namen von Rollen und Rhythmisches Sprechen: TaKeTiNa-Schritt im Vierviertel-Takt. SL gibt Namen von Figuren der folgenden Szene rhythmisiert vor, die Gruppe wiederholt nach dem Prinzip „call and response“. Dann wird zusätzlich auf einzelne Vokale in die Hände geklatscht, z.B. den Vokal O hat. Dies geschieht für alle Figuren: erst hintereinander, dann gleichzeitig. Zum Schluss können die Sprechrhythmen weggelassen werden, so dass nur noch die Klatschrhythmen zu hören sind.

Vorstellen in einer Szene: Bei größeren Gruppen wird die Gruppe geteilt und ein Teil ist Beobachter-

gruppe. Vor Beginn der Musik: Nachbarn nach einer Lieblingsbeschäftigung fragen. Die Musik besteht aus 4 30-Sekundenabschnitten unterschiedlichen Charakters).

Musik 1. Nacheinander schnell in die Mitte rennen und die Lieblingsbeschäftigung des linken Nachbarn im Standbild darstellen.

Musik 2. sich sich nur mit Zwinkern begrüßen, dann

Musik 3. mit Gesten begrüßen,

Musik 4. verabschieden und

Musik 1. zurück auf einen Stuhl, wobei einige verboten sein können („Reise nach Jerusalem“).

Alltägliches in einer Szene: BEISPIEL: Der Raum ist die Bahnhofshalle Oldenburg SL gibt Anweisung, wie alle zu gehen und was alle zu tun haben: „Du gehst mit einem sehr schweren Gepäckstück durch die Bahnhofshalle, Du bist ungeduldig und siehst auf die Uhr, die Zeit vergeht zu langsam, es kommt eine Durchsage und Du beeilst Dich voran zu kommen, doch die andern behindern Dich beim Durchkommen, sie stoßen Dich, Du stößt zurück, Du ärgerst Dich, wirst wütend, dann stellst Du erschöpft Dein Gepäck ab, Du erwartest Deinen Freund, es kommen Dir viele Menschen entgegen, doch Dein Freund ist nicht dabei, Du spähist in die Ferne, bist enttäuscht. Plötzlich entdeckst Du, dass der Mensch, der neben Dir steht, Dein Freund ist. Du hast ihn gar nicht erkannt, er hat sich so verändert. Ihr umarmt Euch und verlasst die Bahnhofshalle.“

Begegnungen in einer Szene: Eine Szene wird vorgegeben, z.B. eine große Party. Es spielen entsprechend der Szene nur ein Teil der Gruppe, der Rest beobachtet. Alle sitzen im Kreis. Jeder denkt sich aus, welche Person er in der Szene spielen möchte. SL klatscht in Abständen von ca. 5 Sekunden in die Hände. Bei jedem Klatsch darf nur eine Person schnell in die Mitte rennen und dort auf charakteristische Weise erstarren. Wenn alle in der Mitte stehen: alle zwinkern sich gegenseitig zu (ohne sich weiter zu rühren) und bringen Ihre Person zwinkernd zum Ausdruck; dann begrüßen sich alle mittels Händedruck und tun dies ebenfalls auf charakteristische Art und Weise; schließlich verabschieden sich alle. -- Die ganze Aktion kann wiederholt werden, wobei die Personen einen Laut von sich geben dürfen, der ihre Persönlichkeit charakterisieren soll (möglichst keine Sätze, sondern „Laute“).

Körperkontakt in einer Szene: Die Figuren einer Szene nehmen über Körperteile Kontakt zueinander auf. Es bilden sich immer wieder Paar A und B, die eine zeitlang zusammen bleiben.

- B führt A auf freie Weise mit wechselnden Körperteile durch den Raum: Finger, Ellbogen, Nase, Ohr, Schulter, Hüfte;
 - A fühlt sich von einem Körperteil von B magisch angezogen - doch kurz bevor B und A sich treffen, weichen sie zurück;
 - zwei Körperteile von A und B sind zusammengewachsen - - - trennen sich wieder - -
- Ebenso: zwei eigene Körperteile einer einzelnen Person. – Nach einer Zeit des gemeinsamen Durcheinanders können jeweils ein Paar die Kontaktaufnahme in der Szene vor Beobachter/innen vorführen.

1.2. Basiserfahrungen

Basiserfahrungen sind musikalische Übungen, die etwas Archetypisches enthalten und damit kulturelle Differenzen überbrücken. Im „erweiterten Schnittstellenansatz“ der Interkulturellen Musikerziehung sind dies Erfahrungen auf kulturellen Schnittstellen.

Rhythmuskreis: Die einfachste Basiserfahrung wird durch einfach-monotone Rhythmusarbeit im TaKeTiNa-Kreis gemacht. Im Gegensatz zum Rhythmischen Sprechen (1.1.), bei dem es eher auf Gehirnjogging ankommt, herrscht hier der meditative, trance-induzierende Charakter vor. Die konkreten Rhythmen sind der nachfolgenden Musik entnommen und kommen beim späteren musikalischen Spiel dann auch zum Einsatz. Es werden nur Körperinstrumente verwendet.

Klangmeditation: Neben dem Rhythmus ist der Klang eine archetypische musikalische Dimension. Es können Didgeridoos, Gongs, Klangschalen, aber auch minimal music oder Goa und Trance-Techno zum Einsatz kommen.

Schamanisches Trommeln: Es werden Paare gebildet, ein TN liegt auf dem Boden, ein TN spielt monoton relativ leise auf einer tiefen Trommel (keine Snare!), die er der liegenden Person nahe ans Ohr hält. Relativ schnelles Tempo (160 MM). Nach ca. 6 Minuten abruptes Ende, 4 Mal Signaltrommelschläge, dann sehr rasches Trommeln (30 sec) und abschließende Signaltrommel.

Dynamische Meditation: Energetisches Bewegen „bis zur Erschöpfung“ ist eine weitere archetypische Erfahrung mit Musik. Hüpfen, Schreien, Hände Auf- und Abbewegen, Drehen (Vorsicht!) sind geeignete Handlungen zu stark energetisierender Musik.

OM- oder Mantra-Singen: Gemeinsames Singen lang ausgehaltener Vokale ist eine „atemberaubende“ Übung. Singt man U-O-A-E-I, so kann man im Chor Obertöne hören. Bei der Verwendung von Mantras auf die Vokale achten.

2. Arbeit an Haltungen zu Musik



Die Szenische Interpretation arbeitet mit der Tatsache, dass

- (1) zwischen der „inneren Haltung“ (= der psychisch-emotionalen Befindlichkeit des Menschen) und der „äußeren Haltung“ (= dem, was man sieht) eine Wechselwirkung besteht,
- (2) die Arbeit an den äußeren Haltungen (= die szenische Arbeit) stets auch eine Auseinandersetzung mit „dem Inneren“ (= der Psyche) ist,
- (3) auch die Musik eine „Haltung“ hat (= „Gestus“ der Musik) und ausdrückt (= „Gehalt“ der Musik),
- (4) sich die Wirkung und Bedeutung von Musik an der Wechselwirkung zwischen der Haltung der Musik, der inneren und äußeren Haltung des Menschen zeigt und durch die Arbeit an Haltungen „veröffentlicht“ werden kann,
- (5) man nicht nur von Körperhaltungen sondern auch von Sprech-, Geh-, Sing- und Musizierhaltungen sprechen kann, weil alle diese Haltungen die drei zuvor genannten Eigenschaften haben.

Im szenische Spiel sind die äußeren Haltungen meist sehr komplex. Zur genaueren Analyse dessen, was dabei passiert, werden im Folgenden drei Haltungs-Arten isoliert und für sich genauer studiert.

2.1. Bewegungs-Stopp

Die folgende Übung dient der Sensibilisierung für den Haltungsbegriff.

Freies Bewegen zu Musik: TN bewegen sich „frei“ (ohne Vorgabe) zu verschiedenen Musikstücken, die möglichst unterschiedlichen Charakter haben.

Durch Vorgaben gelenktes Bewegen zu Musik: Zur selben Musik werden von SL gezielt „Vorgaben“ gemacht. Diese beziehen sich auf mögliche Orte (in einer Höhle, auf Bergeshöhe), auf elementare Bewegungen (am Boden kriechen, hüpfen), Gefühle (niedergeschlagen, himmelhoch jauchzend), auf Körperhaltung (aufrecht, Kinn hoch, Arm schlenkern).

Bewegungs-Stopp: Um die in den vorigen Bewegungsübungen zum Ausdruck gebrachte Haltungen zu präzisieren und bewusst zu machen, wird der Bewegungsablauf gestoppt: durch Anhalten der Musik oder einen Stopp-Ruf. Alle TN müssen beim Stopp-Zeichen sofort einfrieren. Sobald alle still stehen, dürfen/können/sollen die TN sich vorsichtig (durch Drehen des Kopfes) umschaun, wie die anderen TN da stehen. Anschließend geht die Bewegung weiter.

Schweizer Käse: ES gibt zwei Gruppen A und B. Alle bewegen sich frei zu energetischer Musik. Nach dem STOPP friert Gruppe A ein. Gruppe B kriecht durch die Löcher von A (ohne Berührung). Musik geht weiter, beim nächsten STOPP wechseln A und B die Rollen.

2.2. Arbeit an Gehhaltungen zu Musik

Vorübung (*ohne Musik*):

Gehen in verschiedenen Geschwindigkeiten: Es gibt je nach Größe des Raumes unterschiedliche Geschwindigkeiten in denen die TN auf einen Punkt oder ein Ziel zugehen: 0 = freeze (eingefroren); 1 = in Zeitlupe; 2 = gemächlich; 3 = schnell; 4 = rennen. Die TN gehen gemäß den von SL ausgerufenen Zahlen.

Gehen nach Vorgabe: SL gibt unterschiedliche Affekte vor, die die TN in eine Gehhaltung umsetzen.

Mögliche Vorgaben: aufgeregt, müde, geheimnisvoll, aggressiv, liebevoll, hinterhältig, traurig, freudig, gelangweilt, hektisch, angeekelt, cool, von oben herab, unterwürfig, aufmüpfig, predigend, jämmerlich, bettelnd, herausfordernd...
Musikbezeichnungen als verfremdende Vorgaben: forte, pianissimo, Allegro, Adagio, staccato, pizzicato, crescendo, accelerando, mit Fermate, maestoso, menuetto, alla turca, con fuoco, con cocacolo, con gran canario, con salza, rumbissima, technosimo, discosito, alla Pavarotti...

Gehen in unterschiedlichen Körperhaltungen: SL gibt eine äußere Haltung vor, in der die TN durch den Raum gehen sollen: Schultern hochgezogen, Arme eng anliegend, kleine Schritte, Kopf hoch, Brust raus, Arme weit ausgestreckt, große Schritte, etc.

Arbeit an Gehhaltungen (zu Musik):

(1) SL gibt Gehhaltung vor (siehe Kasten). TN gehen und produzieren dabei „Musik“ (summend, singend, pfeifend, rhythmisch gehend, klatschend usw.).

(1a) Partnerarbeit: A führt B durch „Musik“, die A produziert (singen, sprechen, klatschen etc.) durch den Raum, d.h. B bewegt sich zur „Musik“ von A und A muss folgen.

(2) SL gibt Musikpassagen vor, zu der TN gehen. Bei Stopp-Ruf frieren alle TN ein. Sie können in dieser Position den Kopf drehen und um sich schauen. Wenn Musik weiter geht, gehen alle weiter.

(2a) Dasselbe mit der halben Gruppe. Beim Freeze „prüft“ die andere Hälfte, ob die Haltung Spannung hat und kann gegebenenfalls „modellieren“ (siehe 3.2.).

(3) Dynamik der Musik: Musik mit starken Lautstärke-Kontrasten (z.B. Gigue aus Telemanns „Ebbe und Flut“) wird gespielt. Aufgabe: lediglich die Lautstärkenunterschied gehend aufzunehmen. (Am besten mit Beobachtergruppe, auch Partnerarbeit ist möglich.)

(4) Kollektive Gehaltungen im Wechsel. Zwei Gruppen mit jeweils einem „Haltungstyp“. BEISPIEL: Beethovens 4. Klavierkonzert, langsamer Satz: Orchester und Klavier spielen im Wechsel. Es gibt zwei Gruppen „Klavier“ und „Orchester“. Jede Gruppe bewegt sich nur, wenn sie dran ist, ansonsten steht sie eingefroren da. Es gibt folgende Choreografien:

- beide Gruppen stehen erkennbar voneinander entfernt und agieren als kompakte Gruppe,
- die Personen der beiden Gruppen gehen durcheinander durch,
- es bilden sich jeweils Paare A/B, die aufeinander Bezug nehmen.

(4) Es gibt ca. vier Musikstücke. Jeder TN hat eines der Stücke auf seinem Smartphone und hört dieses über Kopfhörer und geht passend zur Musik. Aufgabe: alle TN mit derselben Musik sollen sich in einer Ecke des Raumes zusammen finden. - Abschließend Präsentation.

2.3. Arbeit an Stehhaltungen zu Musik

Die Arbeit an Stehhaltungen zu Musik ist schwieriger als die mit Gehaltungen (oder gar mit freien Bewegungen). Eingefrorene Gehaltungen sind „Bilder“ (siehe 3.1.) die als Stehhaltung interpretiert werden können.

Vorübung (*ohne Musik*): Vor- und Nachmachen einer Stehhaltung.

(1) SL macht vor, alle TN machen nach.

(2) Alle TN stehen im Kreis, ein TN macht vor, alle machen nach.

(3) Alle TN stehen im Kreis, A geht quer durch den Kreis zu B, macht eine Haltung vor, die B nachmacht; dann geht B weiter zu C usw.

(4) Partnerarbeit: A und B stehen einander gegenüber. A gibt eine Haltung vor, B führt sie aus, anschließend umgekehrt. - Jedes Paar wird von ein oder zwei TN beobachtet.

Einnehmen von Stehhaltungen aufgrund von Zuruf.

(1) bis (4) nicht durch Vormachen sondern durch Zuruf einer „Vorgabe“:

Siehe Kasten **unter 2.2.**

Arbeit an Stehhaltungen zu Musik:

(1) SL gibt Haltung vor (siehe Kasten!). Alle TN nehmen Stehhaltung ein und produzieren dazu „Musik“: summend, pfeifend, singend.

(1a) Dasselbe in Partnerarbeit.

(2) SL gibt Musik vor. Alle TN nehmen eine Stehhaltung an. Musik wird verändert – TN ändern Stehhaltung.

(3) SL spielt Musik vor, die aus mehreren Teilen besteht. SL gibt bei jedem Teil ein Zeichen (Klatschen, Trillerpfeife) und die TN ändern ihre Haltung.

(3a) Dasselbe ohne SL-Zeichen (z.B. die Gigue aus Telemanns „Ebbe und Flut“). Die TN wechseln ruckartig von einer Stehhaltung zur nächsten, nicht notwendig genau gleichzeitig sein. Es sollte Beobachter/innen geben.

(4) Auf einem Audioplayer mit Kopfhörer befinden sich Musikbeispiele mit einem gut erkennbaren Instrument. Ein TN hört das Musikbeispiel über Kopfhörer und stellt das Instrument als Stehhaltung dar. Beobachtende TN rufen „Stopp“ nennen das Instrument und, wenn sie richtig geraten haben, dürfen sie das nächste Musikbeispiel darstellen...

2.4. Arbeit an Sprechhaltungen

Reihum-Übungen:

(1) Alle stehen im Kreis. Ein kurzer Text ist vorgegeben. SL gibt Haltungen vor (siehe Kasten unter 2.2.), in denen die TeilnehmerInnen den Text gemeinsam sprechen sollen:

- zuerst konkret, indem SL den Text selbst spricht,
- sodann durch Angabe der Bezeichnung „aufgeregt“, „müde“ usw.

(2) Dasselbe mit dem Unterschied, dass nacheinander (reihum) nur jeweils eine TN den Text in der vorgegebenen Haltung spricht.

(3) Alle stehen im Kreis, ein Text ist vorgegeben. TN 1 geht durch die Kreismitte zu TN2 und spricht den Text in einer *von SL vorgegebenen* Haltung. TN 1 geht zurück auf ihren Platz. SL gibt eine neue Haltung vor, TN 2 geht zu TN 3 usw. bis alle TN dran gekommen sind.

(4) Dasselbe mit dem Unterschied, dass TN 1 zu TN 2 geht und in einer selbst gewählten Haltung den Text spricht, dann zurück geht und TN 2 zu TN 3 weiter geht und vor TN 3 eine andere Sprechhaltung ausführt usw.

(5) Dasselbe mit dem Unterschied, dass TN 1 zu TN 2 geht TN 2 sagt, in welcher Haltung TN 1 den Text sprechen soll, usw.

→ Weitere Sprechhaltungs-Übungen werden anlässlich des „szenischen Lesens“ (weiter unten 5.2.) erörtert.

2.5. Arbeit an Singhaltungen („gestisches Singen“)

Beim gestischen Singen und der Arbeit an Sing-Haltungen experimentieren die TN mit unterschiedlichen Ausdrucksformen, die zu Lied, Text und Szene „passen“ (Rekonstruktion) oder unter Verwendung von z.B. Verfremdungseffekten im Widerspruch dazu stehen (Deonstruktion), um ihre Interpretation zu entwickeln (Konstruktion). Es kommt nicht darauf an, eine Melodie richtig zu reproduzieren, sondern

- den Gestus der Musik zu erfassen und ganzheitlich zum Ausdruck zu bringen und
- im Singen eine Haltung analog zur Sprechhaltung einzunehmen.

Stimme lockern: TN tragen ihre Stimme mit der Hand vor sich her durch den Raum. Dann spielen sie mit der Stimme: werfen sie hoch wie eine Feder, sie fällt zu Boden, wird von einer in die andere Hand gelegt, wird auf einem Tisch abgelegt, weg gepustet, eingefangen etc.

Vorübung zu Singhaltungen: Eine einfache musikalische Phrase aus der zu interpretierenden Musik wird von SL vorgesungen und von den TN nachgesungen. Sodann gibt SL unterschiedliche Haltungen vor (vgl. Kasten unter 2.2.), in denen die TN die Phrase singen.

Reihum-Übungen: alle Reihum-Übungen von 2.4. sind möglich, wobei SL gegebenenfalls auf „Singhemmnungen“ achten bzw. reagieren muss. Durch ein zwangloses (möglichst „unprofessionelles“) Vorsingen lässt sich meist jede Hemmung beseitigen.

Verbindung von Körperhaltungen (Steh- und Gehhaltung) mit Singhaltungen: Es ergibt sich fast automatisch bei den Vorübungen zu Singhaltungen, dass verschiedene Körperhaltungen von den TN mit einbezogen werden. Man kann aber das Einnehmen der unterschiedlichen Haltungsarten gezielt isolieren und nacheinander ausführen: erst Stehhaltung, dann Singhaltung, dann Gehhaltung etc.

Individuelle Singhaltungen im Kopfhörer-Verfahren (geeignet bei Musiktheater): Auf die Smartphones der TN wird eine Musikpassage aufgespielt. Die TN erhalten auf einem Zettel den Text der jeweils eingespielten Musikpassage. Alle TN hören mittels Kopfhörer die Musik und beginnen dazu gestisch zu singen und sich durch den Raum zu bewegen. Zwei Varianten: (1) alle TN erhalten dieselbe Musik und (2) die TN erhalten unterschiedliche Musik. Das durcheinander Gehen hat eine akustische

Schutzfunktion. Da alle gleichzeitig sprechen (oder schreien, seufzen, flüstern usw.), fällt es der einzelnen TN leichter, aus sich heraus zu gehen.

Kollektive Singhaltungen: Die Erarbeitung einer kollektiven Singhaltung erfolgt in drei Schritten. (1) In der Gruppe machen alle TN nacheinander eine Singhaltung vor. (2) Die Gruppe einigt sich auf eine Singhaltung. (3) Diese Singhaltung wird einstudiert. Dabei können auch charakteristische Körperhaltungen mit einbezogen werden.

Die Arbeit an und mit Singhaltungen kann in eine elaboriertere Formen des szenischen Singens überführt werden. Dabei können geeignete Phantasetexte oder - noch besser - Texte mit Bezug auf die zu interpretierende Szene verwendet werden.

Melodram: (Vor dieser Übung kann an einem Beispiel gezeigt werden, was ein Melodram ist: eine Person spricht ausdrucksvoll zu einer Musikbegleitung.) Ein oder mehrere TN erhalten einen Text. Bei mehreren TN muss es klar definierte Rollen und eine Situation geben (z.B. Familienstreit beim Frühstück). SL spielt Musik ein, zu der der Text gesprochen werden soll. (Hierzu kann SL entweder auf einem Instrument - Klavier, Gitarre, Schlagzeug - improvisieren, oder ein Playback einspielen.)

Rezitativ-Singen: Ähnlich dem Melodram. SL begleitet Phantasieakkorde auf dem Klavier und TN singen dazu gestisch-rezitativisch. (Gut geeignet bei frei atonaler Musik, z.B. „Wozzeck“.)

Gestisches Singen mit Dirigat: SL oder ein TN sind Dirigent, alle übrigen sind Chor. Ein Vokalise oder ein Kurztext werden vorgegeben. Der Chor singt gestisch dem Dirigat des Dirigenten folgend.

2.6. Spielen eines Musikinstruments als Haltung

Eine musikalische Spielhaltung ist die „professionellste“ Haltungs-Art. Sie geht davon aus, dass das Spielen von Musikinstrumenten in gleicher Weise eine Haltung ist, wie es bei der Sprech- oder Singhaltungen der Fall ist. „Luftgitarre-Spielen“ oder „Karaoke-Gesang“ sind alltägliche Beispiele von Musizier-Haltungen. Wann immer im Laufe einer szenischen Interpretation auf Instrumenten musiziert (zumeist improvisiert) wird, werden entsprechende Spielhaltungen eingenommen und bewusst eingeübt. (Ein Beispiel ist die Wirtshauskapelle im „Wozzeck“.)

Übungen gehen von 2.3. Punkt 4 (Nachahmen eines Instruments als Stehhaltung) und wird auf „bewegtes“ Luftspielen erweitert.

Dasselbe kann bei geeigneten Musikbeispielen mit verschiedenen Ensembles und Musikgenres gemacht werden.

3. Arbeit mit Bildern



3.1. Bilder (als eingefrorene Bewegung)

Bewegung-Stopp-Verfahren: TN bewegen sich in einer vorgegebenen Haltung und meist in einer vorgegebenen Situation (Schulhof, Marktplatz, Diskothek, Bahnhof usw.) durch den Raum und frieren ein, sobald die SL „Stopp!“ ruft. Wenn bei der Bewegung Musik vorgespielt wird, genügt es, dass die Musik anhält. TN werden aufgefordert, im eingefrorenen Zustand ihre Umgebung zu betrachten ohne sich zu bewegen. Auf ein Zeichen bzw. beim neuerlichen Musikeinsatz geht die Bewegung weiter. Beobachter/innen dürfen die TN im eingefrorenen Zustand besichtigen. Es ist dabei erlaubt, um die Einfrorenen herumzugehen und sie aus allen denkbaren Perspektiven zu betrachten, alles aber ohne Berührung und ohne Worte.

In Bilder gehen: „Bilder“ können dadurch entstehen, dass TN in einer charakteristischen (Geh-) Haltung die Spielfläche betreten und in einem selbst gewählten Augenblick erstarren. Jede neu hinzutretende Figur bezieht sich auf alle bereits im Bild befindlichen.

Das Betreten der Spielfläche und Zum-Bild-Erstarren kann zu Musik geschehen: entweder dadurch, dass eine für das Gruppenstandbild charakteristische Musik eingespielt wird, oder dadurch, dass jede Figur „ihre“ Musik zugespielt bekommt.

In Bilder gehen zu einem Lied: Vorgegeben wird ein allen bekanntes Lied. A tritt auf die Spielfläche in einer zum Liedinhalt passenden Haltung und erstarrt als Bild. Dann kommt B „kommentierend“ dazu. Dann C, D usw. bis genügend Personen auf der Spielfläche sind. - Dasselbe mit dem Unterschied, dass sich A ein Lied ausdenkt, das die andern nicht kennen.

Bilderkette ohne Vorgabe: A betritt die Spielfläche und erstarrt als Bild, B stellt sich in selbst gewählter Position „kommentierend“ dazu, dann tritt A ab. Nun tritt C zu B, dann tritt B ab usw. reihum die gesamte Gruppe.

Szenisches Kommentieren von Bildern: Durch Bewegungs-Stopp entstandene Bilder, also „eingefrorene Haltungen“, können nach demselben Verfahren szenisch kommentiert werden wie Standbilder. Näheres hierzu unter 3.3.

3.2. Standbilder als modellierte Bilder

Ein Standbild erfordert zwei Personen: diejenige, die das Standbild baut (modelliert), und diejenige, die modelliert wird, d.h. das Standbild darstellt. Das Modellieren eines Standbildes erfolgt gemäß einer *Aufgabenstellung*, die meist darin besteht, dass das Standbild eine bestimmte Figur in einer

definierten Situation darstellen soll.

Ein-Personen-Standbild: Die Person, die ein Standbild modellieren soll, sucht sich eine Person aus, die ihren Vorstellungen von der darzustellenden Figur entspricht. Die Person, die zum Standbild modelliert werden soll, ist passiv - wie eine Drahtpuppe - und lässt sich in jede gewünschte Haltung bringen. Sie antizipiert keine Haltung und versucht nicht, selbst eine Interpretation vorzunehmen. - Die modellierende Person spricht nicht, gibt also keine verbalen Anweisungen. Nur den Gesichtsausdruck macht sie vor, ansonsten gibt es auch kein Vor- und Nachmachen.

Mehr-Personen-Standbilder: Standbilder, die aus mehreren Personen bestehen, können von einer oder mehreren Personen modelliert werden. Das Zusammensetzen des Standbildes aus mehreren Personen erfolgt immer zeitlich nacheinander, so dass jede neu hinzugefügte Figur zu den bereits vorhandenen in Beziehung gesetzt werden kann.

Bei der Vorführung des in der Gruppe erarbeiteten Standbildes sollte das Standbild nochmals öffentlich modelliert und nicht als fertiges Standbild präsentiert werden.

3.3. Szenische Arbeit mit Standbildern oder Bildern (szenisches Kommentieren)

Die Deutung von Standbildern erfolgt meist durch Kommentierung. Dabei wird nicht *über* die Bilder diskutiert, sondern *mit* den Bildern szenisch gearbeitet.

Hilfs-Ich: Eine nicht beteiligte Person (TN oder SL) tritt hinter eine Person des Standbildes und sagt einen Satz (in Ich-Form), der zum Ausdruck bringt, was die (Standbild-)Person nach Meinung von TN bzw. SL gerade denkt.

Standbild erweitern: Außenstehende stellen sich selbst oder andere Personen zum Standbild in einer kommentierenden Haltung dazu. Die kommentierend hinzu gestellte Person kann Teil des Standbildes sein oder in einiger Entfernung aufgestellt werden.

Standbild ummodellieren: Das Standbild kann auch verändert (ummodelliert) und die jeweilige Veränderung verbal begründet werden: „Ich habe die Person aufrechter gestaltet, weil ich finde, dass sie nicht stolz genug dastand.“

Standbilder einander gegenüberstellen: Standbilder, die gleichzeitig von mehreren Personen/Gruppen modelliert worden sind, können einander gegenübergestellt werden. Die Standbilder müssen einen inhaltlichen Bezug zueinander haben. Sie können dasselbe Thema haben, das aus unterschiedlicher Sicht modelliert worden ist. Die einander gegenübergestellten Standbilder können kommentiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Standbilder können, wenn dies sich inhaltlich anbietet, zu einem „großen“ Standbild zusammen gefasst werden.

Eine bereits aus der reinen Haltungs-Arbeit hinausführende Art der Kommentierung eines Standbildes ist die Befragung oder das Verhör:

Befragung: Eine TN stellt an eine Person des Standbildes eine Frage, die diese - aus ihrer Rolle heraus - beantwortet. Fragen sind umso produktiver, je genauer sie sich auf das Standbild und die Körperhaltung beziehen (zum Beispiel „Sag mir, warum du den Kopf so senkst? Bist du traurig oder denkst du nach?“). Nicht sonderlich produktiv sind allgemeine Fragen („Wie fühlst du dich?“).

Verhör: Eine Erweiterung der Befragung stellt das Verhör dar, in dem mehrere Personen eines Standbildes nacheinander und mehrfach befragt werden können.

3.4. Arbeit mit Standbildern zu Musik

Standbilder zu Musik: Die *Aufgabenstellung*, die einem Standbild zugrunde liegt, kann sich auf Musik beziehen. Dabei ist zu bedenken, dass Standbilder sich nicht auf die Musik „an sich“ sondern entweder auf musikalische tätige Menschen oder auf menschliche Handlungen, die von Musik begleitet oder durch Musik interpretiert werden (wie es bei Figuren einer Oper der Fall ist), beziehen. Auch der

„Gestus“ von Musik, der in einem Standbild ausgedrückt werden könnte, ist im Grunde stets auf Menschen bezogen, die mit dieser Musik umgehen - und sei es, indem sie zuhören und Gefühle entwickeln.

Bilder (eingefrorene Haltungen) und (modellierte) Standbilder: Wenn der jeweilige Kontext, dem ein Musikstück entnommen ist, es erlaubt (was bei Opern, Liedern und konkreten Musiziersituationen der Fall ist) können sowohl Bilder aus eingefrorenen Bewegungsabläufen und Haltungs-Übungen zu Musik als auch Standbilder als Ergebnis von Modellieraufgaben ohne konkret erklingende Musik einander gegenüber gestellt werden. Die Unterschiede zwischen Bild und Standbild werden möglichst durch szenisches Kommentieren (3.3.) diskutiert.

Standbilder anhand der Musik „überprüfen“: Wenn Standbilder mit einer auf Musik bezogenen Aufgabenstellung aber ohne konkret erklingende Musik erstellt worden sind, so können diese anhand der Musik „überprüft“ werden. Nachdem das Standbild modelliert worden ist wird die Musik abgespielt und das Standbild wird im Sinne von 3.3. szenisch kommentiert, d.h. es wird reflektiert, ob der Gestus der Musik zum jeweiligen Standbild passt.

3.5. Soziogramm

Das Soziogramm ist eine Kombination von Standbild und Bilder (gemäß „In Bilder gehen“ gehen (3.1.) unter einer bestimmten Fragestellung und mit TN, die in eine Rolle eingeführt sind (4.1.) SL modelliert zunächst eine Bezugsperson als Standbild. Sodann bittet sie einzelne TN, in ihrer Rolle so ins Bild zu gehen und dort zu erstarren, dass sie über die Parameter

❖ Entfernung zur Bezugsposition, Position auf der Spielfläche, Körperhaltung und Blick ihre Beziehung zur Bezugsperson zum Ausdruck bringen. Das fertige Bild („Soziogramm“) wird szenisch kommentiert (3.3.)

3.6. Musik-Stopp-Standbild

Das Verfahren wird bei programmatischer Musik angewandt. Dabei sollte es eine definierbare „Ausgangssituation“ geben, die sich im Verlauf der Musik ändert.

Phase 1: SL modelliert ein Standbild zur Ausgangssituation. Dann wird die Musik eingespielt. TN ruft „Stopp!“, sobald sie/er der Meinung ist, dass das Standbild nicht mehr zur Musik passt. Die Musik hält an und TN modelliert das Standbild um. Dann geht die Musik weiter.

Phase 2: Das Verfahren von Phase 1 wird wiederholt und bei maximal fünf Standbild-Änderungen abgebrochen. Anschließend wird die (gegebenenfalls gekürzte) Musik erneut eingespielt und die Figuren, die das Standbild darstellen, ändern ihre Haltung an den Stellen, an denen sie ummodelliert worden sind. Als Hilfe können TN „jetzt“ rufen oder ein Handzeichen geben, wenn das Standbild geändert werden muss. - Dies für die Personen, die das Standbild darstellen, anspruchsvolle Verfahren, ergibt im Endeffekt eine Standbild-Choreografie (oder „Fotoroman“), weiter verfeinert und ausgebaut werden kann.

3.7. Slow Motion Morphing

Ausgangspunkt ist eine Abfolge von Standbildern zu charakteristischen Stellen eines Musikstücks. Dies kann entweder wie in Phase 2 des Musik-Stopp-Standbild-Verfahrens oder dadurch erreicht werden, dass TN-Kleingruppen jeweils ein Standbild vorschlagen und gegebenenfalls modellieren. Bei der Slow Motion-Morphing-Präsentation sollen die Standbilder entlang der Musik langsam ineinander übergehen, also nicht „ruckartig“ wie beim Musik-Stopp-Standbild-Verfahren.

4. Einfühlung in Rollen



Thema der Szenischen Interpretation ist nicht die Musik „an sich“, die klingend bewegte Form, sondern *der musikalisch tätige Mensch*. Falls eine Musik nicht bereits vom Komponisten „in Szene gesetzt“ ist (was bei Musiktheaterstücken, Liedern, Film- und Programmmusik der Fall ist), so versetzt eine szenische Interpretation die Musik in reale oder erfundene Situationen, die zu „Szenen“ kondensiert werden. Solche Szenen bilden den Handlungsrahmen für musikalisch tätige Menschen und damit auch die Musik, die interpretiert werden soll. Die TN rekonstruieren als Spielende in Rollen den Kontext, in dem Menschen musikalisch tätig sind. Die Übernahme einer derartigen Rolle geschieht in der Szenischen Interpretation durch den Prozess der „Einfühlung“. Die Übernahme einer Rolle hat eine Schutzfunktion. TN, die eine Figur spielen und dafür in eine Rolle eingefühlt sind, spielen *einerseits* eine fremde Figur, spielen diese aber *andererseits* auf persönliche, individuelle Art und Weise. Im „Schutze der Rolle“ können daher die TN Phantasien, Wünsche, Verpöntes, Verbotenes oder Verdrängtes artikulieren, was ohne diesen Schutz nicht möglich wäre („Rollenschutz-These“).

4.1. Allgemeine Einfühlung

„Klassische“ Phantasiereise: Bei einer verbal geführten Phantasiereise liegen die TN möglichst auf dem Boden, schließen ihre Augen und versuchen, dem Text, den SL spricht, mit inneren Bildern zu folgen. Eine Hintergrundmusik soll in diesem Zusammenhang lediglich der Entspannung und atmosphärischen Untermalung, nicht dem Hervorrufen eigener oder zusätzlicher Bilder dienen.

Kopfkino: Die TN haben die Augen geschlossen und SL beginnt mit einer Phantasiereise, die die TN in einen Kinosaal führt. In der Phantasiereise beginnt der Film, wenn die Musik anfängt. Die TN werden eingeladen, ihren individuellen „Film“ zu der Musik zu sehen. Sobald die Musik verklungen ist, führt SL die TN aus ihrem inneren Kino wieder zurück. Die TN tauschen ihre „Filmerlebnisse“ aus.

Bewegung mit Reiseleitung: Ein charakteristischer Raum wird vorgegeben und die SL trägt gibt eine Begebenheit vor, zu der sich die TN frei bewegen sollen. Diese Geschichte kann reale und irrealen Angaben enthalten.

Bewegung ohne Reiseleitung: Eine Ouvertüre oder eine bewegungsreiche Szene (mit wenig oder unverständlichem Text) wird vorgespielt, die TNn sollen eine zur Musik passende Szene imaginieren und sich dementsprechend darin bewegen. Wenn die Musik der SL zu „offen“ erscheint, kann ein kleiner Hinweis (zum Beispiel auf den Ort „Wirtshaus“ anlässlich der Wirtshaus-Szene in *Wozzeck*) die Phantasien etwas formen.

4.2. Rolleneinteilung

Zu jeder Rolle existiert eine Rollenkarte (siehe 4.3.). Das Austeilen der Rollenkarten ist zugleich die (endgültige) Rollenverteilung. Grundregel aller Verteilungsverfahren ist, dass die Aufteilung nicht allzu sehr problematisiert und so spontan wie möglich vorgenommen wird. Zum Beispiel:

1. Die Rollenkarten werden von der SL kurz „angelesen“ und dann zwanglos ausgeteilt.
2. Die Rollenkarten werden auf den Boden gelegt und die TN wählen sich eine Karte aus.
3. Die TN werden 10 Minuten allein gelassen und sollen selbst zurecht kommen.
4. Wenn die Rollen in zwei oder drei Gruppen zerfallen, können sich zunächst die Gruppen bilden und dann kann die Rollenverteilung innerhalb einer Gruppe stattfinden.

Die Rolleneinteilung sollte flexibel sein. In Konfliktfällen werden Rollen nachträglich getauscht. Es muss keine geschlechtsspezifische Rollenaufteilung geben. Schülerinnen können und sollen auch Männerrollen spielen und umgekehrt.

4.3. Einfühlung über Rollenkarte, Informationsmaterial und Musik

Die Rollenkarten enthalten alle zur Rolleneinfühlung wichtigen Informationen in Verbindung mit Bildern, Zusatztexten, Musikstücken, charakteristischen Kernsätzen. Die Gesamtheit aller Rollenkarten stellt die komplette dramatische Konstellation des Stücks zu Spielbeginn dar und setzt meist bereits die inhaltlichen Akzente der szenischen Interpretation selbst. Die Rollenkarten nehmen aber nicht den nachfolgenden Spielablauf vorweg.

Lesen der Rollenkarte: Nach der Rollenverteilung gehen alle TN durch den Raum und lesen gleichzeitig ihre jeweilige Rollenkarte laut (mehrmals) vor und verwandeln dabei das „Du“ des Textes in die „Ich-Form“. Diese Lese-Geh-Phase kann durch Haltungsübungen und eine informelle Art der Rollenpräsentation wie folgt ergänzt und intensiviert werden:

- Das Lesen und Gehen wird gelegentlich gestoppt und die SL gibt eine neue Anweisung: „Sprecht den Text zu eurer Rolle passend, laut, schluchzend, flüsternd, arrogant usw.!“ ... „Werdet noch extremer bitte!“ ... „Geht jetzt in einer für eure Rolle charakteristischen Haltung!“ ... „Denkt euch eine „Macke“ aus und führt diese stets dann aus, wenn ihr jemandem begegnet!“ ... „Grüßt Vorbeikommende in einer charakteristischen Art und Weise!“ ...
- Immer wenn sich zwei Personen begegnen, sollen sie stehen bleiben und einander kurz etwas von sich gemäß dem Inhalt ihrer Rollenkarte erzählen.
- Wenn auf der Rollenkarte ein „Motto“ steht, können alle vorigen Übungen auch durch Sprechen und Gestalten dieses Mottos ausgeführt werden.

Anfertigen der Rollenbiographie: Die Rollenbiographie wird in Ich-Form geschrieben. Die TN erhalten einen allgemeinen oder auf ihre Rolle zugeschnittenen Fragenkatalog, zum Beispiel:

- Wie alt bist Du? Wie und wo lebst Du? Mit welchen Personen lebst Du zusammen? Wo hältst Du Dich am liebsten auf?
- Hast Du Familie? Was bedeutet sie dir?
- Wen magst Du besonders, wen magst du gar nicht? Warum? Hast Du Freunde und Freundinnen? Wenn ja, was machst Du mit denen?
- Hast du einen Beruf? Verdienst du genügend Geld, um davon leben zu können?
- Was erwartest du von deinem Leben? Hast du Wünsche und Ziele? Gibt es etwas, wovon du besonders Angst hast? etc.

Veröffentlichung der Rollenbiographie: Die TN sollen einen geschützten Raum zur Veröffentlichung ihrer Rollenbiographien erhalten. Jede/r TN liest nur das vor, was er/sie möchte. Das kann ein Satz sein, ein Absatz, eine Passage oder der ganze Text. Eine weitere Form der Veröffentlichung ist die Wandzeitung, an der die Biographien mit Bildern oder Fotos versehen angebracht sind.

4.4. Verkleidung und Accessoires

Zur Rollenfigur gehört auch eine Kleidung, gehören charakteristische Gegenstände, Symbole, Accessoires. In der Schule genügen oft einfache symbolische Gegenstände wie Stirnbänder, Mützen, Kopftücher, Jacken etc. (Schüler/innen bringen oft von zu Hause interessante Kleidungsstücke mit...)

4.5. Einfühlung durch szenische Arbeit mit Rollen-Haltungen

Singhaltung: Das durcheinander Gehen hat eine akustische Schutzfunktion. Da alle gleichzeitig sprechen (oder schreien, seufzen, flüstern usw.), fällt es der einzelnen TN leichter, aus sich heraus zu gehen. Einen weiteren akustischen Schutz kann ein Kopfhörer mit Audioplayer (Handy, mp3-Player, i-Pod usw.) bieten, der die Musikpassage, die der Rollenkarte beigegeben ist, enthält. SL fordert die TN auf sich im Raum durcheinander zu bewegen und die gehört Musik (die als Schleife/Loop erklingt) im Sinne einer Singhaltung auszuführen.

„Rollenhaltung“: Die Rollenkarte kann einen für die Rolle typischen Spruch („Motto“) enthalten. Es kann auch gefordert werden, dass jede TN sich einen typischen Spruch, eine Macke, eine Gehhaltung, eine charakteristische Geste oder auch ein musikalisches Motiv ausdenkt. Alle diese Arten von Haltungen gehören zur Figur bilden deren „Rollenhaltung“.

Präsentation der Rollenhaltung: TN betritt die „Bühne“ in der charakteristischen Rollenhaltung und stellt sich kurz vor. Bei Mehrfachbesetzungen betreten alle Figuren mit derselben Rolle gleichzeitig die „Bühne“. Die Vorstellung erfolgt ohne Absprache „arbeitsteilig“.

Szenisches Kommentieren der Rollenhaltung: Alle Verfahren der szenischen Arbeit (3.3.) können anlässlich der Vorstellung der Präsentation der Rollenhaltungen eingesetzt werden. Die Befragung dient hier ausschließlich der Verdeutlichung und Vorstellung der Rolle, nicht einer weiterführenden Arbeit im Hinblick auf die kommende Szene.

4.6. Kollektive Einfühlungen

Das Meiste des für die individuelle Einfühlung Gesagten kann auf die Einfühlung von ganzen Personengruppen übertragen werden. Solcherart kollektive Einfühlungen sind mit Kleingruppenarbeit verbunden: die Gruppe erarbeitet sich eine charakteristische kollektive Gehhaltung, eine Singhaltung, ein Motto usw.

Bei Opern es sinnvoll, die Einfühlung in zwei Schritten vorzunehmen: Zuerst eine kollektive, sodann die individuelle Einfühlung. (Beispiele sind: Jets & Sharks in der West Side Story, Soldaten & Zigeunerinnen in Carmen, Bauern & Adlige in Figaros Hochzeit.)

Konfrontation von Kollektiven: Es gibt zwei Gruppen entsprechend zwei „Kollektiven“ der folgenden Szene. Die Gruppen stehen sich in zwei Reihen einander gegenüber. Jede Gruppe hat einen gemeinsamen „musikalischen Gestus“, der aus einer Textpassage, einem Rhythmus, rhythmisierten Namen, Stampfen etc. bestehen kann. Aus dieser Formation heraus bewegen sich die beiden Reihen aufeinander zu und wieder zurück. - Dann gehen die Spieler in den beiden Reihen in der Mitte des Raumes auf Lücke aneinander vorbei zur entgegen gesetzten Raumseite.

4.7. Einfühlung in eine Szene oder (kurze) Spielphase

Bei zeitlich umfangreicheren szenischen Interpretationen bzw. von Musik, zu deren Interpretation mehrere Szenen notwendig sind, gibt es neben einer „globalen“ Einfühlung, die für die gesamte szenische Interpretation gilt, auch eine Einfühlung in eine einzelne Szene.

Spielleiterbefragung: Die TN haben die (allgemeine) Einfühlung mittels Rollenkarte durchlaufen und sollen in eine Szene oder Spielphase eingefühlt werden. SL stellt sich hinter oder neben jede einzu-

fühlende TN, legt die Hand auf deren Schulter und spricht in Du-Form einige kurze Sätze bzw. stellt Fragen. Informationen über die äußeren Voraussetzungen der kommenden Spielphase können mit wenigen Fragen nach Erwartungen, Hoffnungen oder Ängsten verbunden sein. Die Antworten der TN erfolgen aus der Rolle heraus.

4.8. Ausföhlung

Die „Ausföhlung“, ein Kunstwort aus der Terminologie der Szenischen Interpretation, ist der zur Einföhlung komplementäre Prozess: Die TN werden aus ihrer Rolle entlassen. Die Ausföhlung findet noch in der Szene statt und die TN befinden sich noch in ihrer Rolle. Erst zur nachfolgenden Reflexion wird die Szene verlassen.

Individuelle Ausföhlung: Zur individuellen Ausföhlung bleiben die TN auf der Spielfläche und in ihrer Rolle so lange, bis die SL hinter sie tritt und mit einem „ausföhlenden“ Gespräch beginnt, das an Beobachtungen anknüpft, die die SL während des vorangegangenen Spiels gemacht hat.

Ausföhlung durch Befragung in der Szene: Den Besonderheiten einer Szene entsprechend kann SL alle Spielenden innerhalb der Szene nach dem fragen, was gerade vorgefallen ist und was gewisse Figuren übereinander denken. Einfache beschreibende Fragen wie „Was ist soeben passiert?“ sind oft produktiver als komplizierte interpretierende Fragen wie „Was hat das wohl zu bedeuten, was eben passiert ist?“ Eine Frage wie „Was denkt wohl X soeben über Y?“ ist besser als „Wie föhlt sich X nun angesichts dessen, was Y getan hat?“

Abschied von der Rolle: Jede TN nimmt ein Requisit oder Verkleidungsstück, das ihre Figur durch die Szene oder gegebenenfalls die gesamte szenische Interpretation hindurch begleitet hat. Durch eine symbolische Geste verabschieden sich die TN von ihren Rollen: alle TN stehen im Kreis, den linken Fuß zur Kreismitte, das Requisit in beiden Händen hoch in die Luft gehalten. Mit einem gemeinsamen Ausruf „Ha-ha-ha-hoooo“ werfen sie es alle auf die letzte Silbe oder das letzte Wort in die Kreismitte.

5. Musikalisch-szenisches Spiel



Da es kein Ziel der Szenischen Interpretation, eine öffentliche Aufföhrung von Musik(theater) vorzubereiten, haben die szenischen Spielverfahren eine andere Bedeutung als *Theaterproben*. Die Präsentationen im Verlauf des szenischen Spielens sind so etwas wie Diskussionsbeiträge und keine Endprodukte. Grundsätzlich kann jedes szenische Spiel und jede Präsentation von SL oder Beobachter/innen angehalten, (szenisch) kommentiert, befragt und gegebenenfalls zurück gespult werden. Es gibt drei Arten des musikalisch-szenischen Spiels: (1) eine eng an einem Regie- oder Textbuch bzw. einem Klavierauszug oder einer Partitur orientiertes Spielen, (2) eine freies Spiel nach Regieanweisungen der SL und (3) eine szenische Improvisation aufgrund einer entsprechenden Aufgabenstellung.

5.0. Spielraum herrichten

SL richtet den Raum ein: Richtet SL den Raum selbst ein. Dann sollte eine Raumerkundung stattfinden (siehe unten).

SL gibt das komplette Szenario vor: SL gibt ein Szenario vor, z.B. als Skizze/Bild oder in Worten, zu dem kann SL symbolische Gegenstände mitbringen bzw. zur Verfügung stellen. Die TN richten nacheinander den Raum her, wobei SL sagen kann „wo ist die Tür?“, „wo sitzt der König?“ usw.

SL gibt nur Situation vor: SL gibt lediglich die Situation vor. Die TN machen Vorschläge, was zum Szenario gehört. Jeder Vorschlag wird realisiert und kann von anderen TNn verändert werden etc.

Spielraum erkunden: Ist der Raum hergerichtet, wird er begangen: durch alle oder einzelne TN. SL kann nachfragen, wo was ist. Ein TN kann durch den Raum führen etc.

Einzelne Gegenstände gezielt erkunden: Einzelne zentrale Gegenstände werden genauer erkundet. SL fordert auf sie (gegebenenfalls blind) zu betasten, zu riechen, sich dazu in Position zu begeben (z.B. angewidert, neugierig etc.).

Den Raum kreuz und quer erkunden: Jeder geht geradlinig auf einen markanten Punkt des Raumes zu. Wenn er den Punkt erreicht hat, wählt er einen neuen Punkt aus. TN gehen ohne Berührung aneinander vorbei.

5.1. Szenisches Lesen

Falls ein Szenentextbuch vorliegt ist das „szenische Lesen“ eine erste Orientierungshilfe.

Formalisiertes Lesen: Alle TN sitzen im Kreis. Es wird laut und reihum gelesen. Sämtliche Regieanweisungen, Zwischenüberschriften und sonstige „technische“ Details werden mitgelesen. Die Verfremdung, die durch derartiges Lesen erreicht wird, kann durch formalisierte Spielverfahren verstärkt werden. Zum Beispiel kann jede TN - reihum - genau eine Zeile lesen. Es können Textstellen auch in von SL vorgegebenen Haltungen gelesen werden.

Lesen in Rollen: Es wird in verteilten Rollen gelesen. Es werden die Rollennamen laut gelesen, SL übernimmt die Regieanweisungen, Zwischenüberschriften etc. Es soll verhindert werden, dass sich die TN zu früh auf eine Interpretation des Textes festlegen.

Charakteristische Sätze sprechen: Jede TN achtet während des szenischen Lesens auf Sätze ihrer Rolle, die ihr besonders charakteristisch erscheinen. Jede TN entscheidet sich für einen Satz, mit dem sie arbeiten will.

Szenisches Lesen zu Musik: Das szenische Lesen kann auch mit Musik unterlegt werden: In zahlreichen Musicals und Opern (*Carmen*, *Dreigroschenoper*) werden Sprechszenen mit (Film-)Musik unterlegt. Die Musik veranlasst die TN, ihre Sprechhaltungen der Musik anzupassen, ja teilweise in einen Sprechgesang zu verfallen.

5.2. Szenisches Spiel mit Textvorlage

Spielen mit Textblatt: Die einfachste Form des szenischen Spiels besteht darin, dass die Spielenden ein Textblatt in der Hand halten und lesend spielen. Der Text muss den Spielenden so bekannt sein, dass sie die äußeren Handlungen ihrer Person genau kennen. SL liest die Regieanweisungen. Das Spiel kann jederzeit gestoppt werden. Dann können nicht spielende TN oder SL die Spielenden befragen oder das Geschehen szenisch kommentieren.

Spielen nach Zuruf: Außenstehende lesen den Text und die Spielenden agieren nonverbal.

Hintergrundmusik: Das szenische Spiel mit Textvorlage kann mit Musik ausgeführt werden. Wird Musik über Tonträger dazu gespielt, so muss der Text bzw. der Gesang aus dem Lautsprecher *nicht* mit dem Lesetext übereinstimmen oder synchronisiert sein.

Durchspielen ohne Hilfsmittel: Im Anschluss an das Spiel mit Textvorlage kann (sollte) die Szene frei durchgespielt werden.

5.3. Szenisches Spiel nach Regieanweisungen

SL hat eine Liste von „Regieanweisungen“, Anweisungen, die unmittelbare Handlungsanforderungen an einzelne Personen darstellen. Nur die Spielenden bewegen sich, die gerade eine Regieanweisung erhalten. Alle anderen bleiben erstarrt in der Endposition ihrer letzten Bewegung stehen oder führen eine stereotype Handlung durch (z.B. „unterhalten sich miteinander“, „trinken Wein“) und bewegen sich erst wieder, wenn sie eine Anweisung erhalten. Die Spielenden sprechen/singen nur, wenn die Regieanweisung etwas entsprechendes enthält. Zulässig ist, wenn Spielende spontan emotionale Laute ausstoßen oder kurze Sätze sprechen. Sagt SL „Doppelpunkt“, dann ist das eine Aufforderung an die Spielenden, etwas zu sagen.

Beim einem zweiten Durchgang des szenischen Spiels nimmt sich SL zurück, um bei einem dritten Durchgang dem ganzen Spiel seinen freien Lauf zu lassen.

Im Verlauf des Spiels nach Regieanweisungen wird in der Regel an einigen entscheidenden Stellen Musik eingespielt.

Anstelle von Regieanweisungen kann auch eine durchgehende Geschichte, ein Gedicht oder ein Märchen verwendet werden, sofern diese eine gut gegliederte Handlungsabfolge beschreibt.

5.4. Vorbereitete szenische Improvisation

Bei der szenischen Improvisation gibt es keine Textvorlage (5.2.) oder Regieanweisung (5.3.) Der Rahmen der szenischen Improvisation wird durch eine *Arbeitsaufgabe*, d.h. die Vorgabe eines Problems, einer Situation oder einer Beziehungsstruktur abgesteckt. In der Regel erarbeiten TN *in Kleingruppen* derart improvisierte Szenen aus. Spontanes Improvisieren ist aber auch möglich.

- ❖ Bei den an der Staatsoper Berlin praktizierten Operneinführungen erhalten mehrere Kleingruppen Arbeitsblätter, die sich auf Kernszenen der Oper beziehen und auf denen steht „...was bisher geschah“ und „spielt eine Szene in der folgendes geschieht!“.
- ❖ Eine Hilfestellung bei der Erarbeitung offener Aufgabenstellungen leisten „W-Fragen“:
 - WER spielt in der Szene mit?
 - WO spielt die Szene?
 - WANN spielt die Szene?
 - WAS findet statt?
 - WIE findet es statt?

TN können die Fragen zunächst schriftlich beantworten. Dann sollten mehrfache Improvisationen stattfinden, aus denen die besten Elemente für die Präsentation festgehalten werden.

Derart rein szenisch (ohne Musik) erarbeitete Präsentationen werden in der Regel nachträglich anhand der Musik „überprüft“: genaueres hierzu unter 5.6.

5.5. Improvisierte Kommunikation in einer definierten Situation

Ein Spielort wird definiert und eingerichtet (beispielsweise ein türkischer Basar oder ein Wirtshaus). Während im Hintergrund Musik eingespielt wird gehen die Spielenden in ihren Rollen auf die zuvor eingerichtete Spielfläche und begegnen den anderen Figuren. Es ergeben sich Kontakte und Gespräche zwischen einzelnen, Zu- und Abneigungen werden zum Ausdruck gebracht, Beziehungen geknüpft oder gemeinsame Vorhaben besprochen. (Das Verfahren setzt die Rolleneinfühlungs-Begegnungen fort, vgl. 4.3.) Alle agieren zunächst gleichzeitig. In einer weiteren Spielphase kann SL einzelne Dialoge durch „Anschnippen“ der Spielenden hervorheben. Die anderen Spielenden hören dem „angeschnipsten“ Dialog zu.

5.6. Improvisierte Szenen zu Musik

Es gibt vier Möglichkeiten der improvisierten Bewegungsimprovisation zu Musik:

- (1) absolut freie Bewegung zum allgemeinen Gestus der Musik (vgl. 2.1.);
- (2) freie Bewegung in einer fest gelegten Situation: Über eine multimediale Einspielung (Film einer Tanzveranstaltung, einer türkischen Hochzeit etc.) oder wie in 5.5. wird eine „Situation“ geschaffen, in der sich die Spielenden so verhalten sollen, wie sie es in Realität auch würden, z.B. bei einer Tanzveranstaltung versuchen einfach mit zu machen ohne auf zu fallen (vgl. 5.10.);
- (3) Im Falle einer szenischen Musik (Opern- oder Ballettszene etc.) werden Kleingruppen Musikpassagen auf Tonträger zur Verfügung gestellt. Die Aufgabe besteht darin, gemäß dem Höreindruck einen szenischen Ablauf zu imaginieren und gemäß 5.4. (2. Teil) aus zu arbeiten. Hilfreich ist ein Arbeitsblatt, das die Musik in verschiedene Abschnitte unterteilt:

	Malt, was ihr hört!	Beschreibt, was ihr hört!	Überlegt, was die Personen in dem Abschnitt tun!
A			
B			
C			
D			

- (4) Bei nicht-szenischer Musik muss eine (erfundene) „Situation“ vorgegeben werden (z.B. „Die Eroberung Mosuls durch den IS“ zu Mozarts „alla turca“ aus dem 5. Violinkonzert), sodann wird wie unter (3) verfahren.

5.7. „Überprüfen“ von Improvisationen anhand von Musik

Ist eine szenische Improvisation gemäß 5.2. bis 5.4. ohne Musik erarbeitet worden, so muss sie im Rahmen der Präsentation anhand der Musik „überprüft“ werden.

- (1) *Nach* der Präsentation der szenischen Improvisation wird die entsprechende Szene über Tonträger/Video ohne dass dazu gespielt wird vorgeführt. Die Spielenden und die Beobachter/innen können Vorschläge machen, wie die szenische Improvisation verändert werden müsste, um zur Musik zu passen. Diese Vorschläge sollten möglichst nonverbal, d.h. durch Ummodellieren, Vor- und Nachmachen oder im Musik-Stopp-Standbild-Verfahren (3.6.) durchgeführt werden.
- (2) Dasselbe Verfahren, wobei die Musik bei der zweiten Präsentation der szenischen Improvisation über Tonträger eingespielt wird.
- (3) Optimaler als das Hintereinander „erst ohne, dann mit Musik“ ist es, parallel zu arbeiten: eine Kleingruppe arbeitet gemäß 5.4. ohne Musik, eine andere gemäß 5.6. (2. Variante) mit Musik. Beide Präsentationen werden einander gegenüber gestellt.

→ Siehe auch „Standbilder anhand Musik überprüfen“ (3.4.)!

5.8. Entwicklung musikalischer Spielkonzepte

Spielkonzepte im Rahmen der Szenischen Interpretation beschränken sich oft auf einen einzigen musikalischen Gestus. Dieser musikalische Gestus muss eine inhaltliche Bedeutung haben, zum Beispiel ein zentrales Konfliktmotiv darstellen. (Im Methodenkatalog findet man unter MET 3.40 zahlreiche konkrete Beispiele.) Wenn im Laufe des Warm-Up musikalische Basiserfahrungen geübt worden sind, kann hier auf dortige Muster (z.B. einen Rhythmus-Groove) zurück gegriffen werden.

5.9. Musikalisch-szenische Improvisation

Die szenische Improvisation wird hier mit einer instrumental-vokalen Improvisation verbunden. Lieder, Märsche, Tanzstücke etc. werden im Rahmen eines szenischen Spiels improvisiert. Sing- und (instrumentale) Spielhaltungen kommen zum Einsatz. Beispiele:

Melodram, Rezitativ-Singen, gestisches Singen: siehe das gestische Singen unter 2.6.

Klangskulptur: Kernsätze einer Szene werden nach einem Zufallsprinzip (z.B. Zettel ziehen) an die Spielenden ausgeteilt. Die Spielenden gehen durcheinander und sprechen ihren Satz in verschiedenen Haltungen. Nach einiger Zeit gehen sie dazu über, das wichtigste Wort aus ihrem Satz zu singen, dann zwei Wörter usw. bis zum Schluss jeder seinen Satz vollständig singt. - Im zweiten Schritt liegt der Schwerpunkt darauf, das gesamtakustische Ereignis wahrzunehmen und zu gestalten. Für die einzelnen Spielenden bedeutet dies, dass sie auch Pausen machen. SL kann diesen Prozess dirigierend strukturieren und dadurch die Klangskulptur modellieren (vgl. Singen mit Dirigat bei 2.6.)

Rhythmuskulptur: Je nach kompositorischer Struktur einer Szene kann das Schwergewicht vom „Klang“ auf den Rhythmus gelegt werden.

5.10. Improvisiertes Tanzen

Improvisiertes Tanzen ist die freien („analoge“) Bewegung zu Tanzmusik oder die szenische Darstellung einer Situation, in der Menschen tanzen. Dabei spielen die korrekten („digitalen“) Tanzschritte und die genaue Choreografie keine wesentlich Rolle. Entscheidend ist der Gestus des Tanzes oder der Tanzenden. Vgl. 4.6. Punkt (2). Beispiele: Im „Figaro“ werden die drei Stände durch jeweils einen Tanz repräsentiert; bei der „Tarantella“ ist das Ziel des Tanzens die Trance-Induktion; bei einer deutsch-türkischen Hochzeit dient der Tanz der Herstellung einer gemeinschaftlichen kulturellen Identitätsproduktion; bei der „Habanera“ kommt es auf Erotik an etc.

5.11. Präsentation des szenischen Spiels

Präsentation der Ergebnisse von Arbeitsgruppen: Alle Ergebnisse von Kleingruppenarbeiten werden in der gesamten Spielgruppe präsentiert, beobachtet, szenisch kommentiert. Ziel der Präsentation ist neben der Ergebnissicherung die Reflexion über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Arbeitsergebnisse.

Nachahmung von Haltungen als nachträgliches Bewusstmachen: Die Beobachter/innen zeigen im Anschluss an eine Präsentation, welche der präsentierten Haltungen für sie wichtig gewesen sind, indem sie sie auf der Bühne selber in einem Bild nachahmen.

Halböffentliche Vorführung: Auch wenn die öffentliche Vorführung kein Ziel der Szenischen Interpretation ist, kann es einzelne Spielphasen geben, die so engagiert ausgeführt werden, dass sie im Hinblick auf eine halb-öffentliche Vorführung vor einer Parallelklasse oder auf einem Projekttag oder an einem Elternabend ausgearbeitet werden.

5.12. Verabschiedung von einzelnen Figuren

Vor allem dann, wenn es Tote gibt, kann eine ritualisierte Verabschiedung von einer Figur stattfinden (*Carmen*, *West Side Story*, *Wozzeck*). Alle Lebenden gehen zu der toten Figur, nehmen eine charakteristische Haltung ein und sprechen einen Abschieds-Satz. Solche Verabschiedungsszenen können die Spielenden ausfühlen oder neu und vertiefter in das (folgende) Geschehen hineinführen. Streng genommen findet hier zwar eine Verarbeitung des Geschehenen statt, nicht jedoch eine Ausfühlung der einzelnen Person. Die Figuren fühlen nacheinander den Toten (oder zu Verabschiedenden) aus, nicht jedoch sich selbst.

6. Reflexion



Eine Besonderheit der Szenischen Interpretation ist, dass nicht erst gespielt und anschließend dann reflektiert wird, sondern dass die Reflexion auch mit Mitteln des szenischen Spiels erfolgt: durch szenische Kommentieren, durch Stopp-Rufe, durch gezielte Haltungsübungen, durch Standbildarbeit usw. Die szenische Arbeit ist eine ständige Wechselwirkung von spontanem und intuitivem Agieren und szenischem Reflektieren. Zudem gibt es Reflexionsphasen im Anschluss an den Spielablauf.

6.1. Reflexion in der Rolle

Live: Die TN gehen einzeln in ihren Rolle auf die Spielfläche, setzen sich auf einen Stuhl und denken laut über die Ereignisse nach. Welche Auswirkungen auf die eigene Figur haben sich ergeben? Welche Erkenntnisse und Handlungsweisen sind für die Figur wichtig geworden? Was bereut die Figur, was nimmt sie sich für die Zukunft vor?

Tagebuch: Die TN fertigen aus der Sicht ihrer Figur heraus eine Tagebuchaufzeichnung an. Darin nehmen sie Bezug auf das Vorgefallene, zeigen ihre Einstellung dazu auf, schreiben Gefühle und Gedanken nieder. Diese Aufzeichnungen können vorgelesen oder an einer Wandzeitung veröffentlicht werden. Wenn solche Tagebuchaufzeichnungen eine mehrstündige szenische Interpretation begleiten, entsteht ein Gesamttagebuch.

6.2. Szenische Reflexion außerhalb der Rolle

Das Feedback im Stuhlkreis kann eingeleitet oder ergänzt werden durch eine szenische Reflexion. Hierbei äußern die TN in einer formalisierten Abfolge eine Stellungnahme, einen Kommentar oder ein Feedback zum Geschehen innerhalb eines szenischen Settings. Dies Setting kann noch Requisiten der vorangegangenen Szene enthalten. Wichtig ist allerdings, dass die szenische Reflexion nicht als Bestandteil der früher gespielten Szene aufgefasst werden kann. Die Ablaufsregeln sind wie beim Blitzlicht: Es gibt keine Kommentierung des Geäußerten und auch kein Spielgeschehen mehr.

6.3. Feedback außerhalb der Rolle

Im *erfahrungsbezogenen* Feedback veröffentlicht eine einzelne TN Gefühle, Gemütszustände, Teilerlebnisse, Beobachtungen, Wünsche, Befürchtungen oder Ängste aufgrund des unmittelbaren Spielgeschehens. Es findet keine Diskussion, Kritik, Kommentierung statt. Im *sachbezogenen* Feedback werden die subjektiven Äußerungen in der Gruppe diskutiert, an objektiven Sachverhalten gebrochen und weiterentwickelt. Ein beliebtes Verfahren ist das

Blitzlicht: Alle TN äußern sich zu einer Frage oder - wie es ursprünglich beim gruppenspezifischen Blitzlicht ausschließlich der Fall gewesen ist - zu ihrer augenblicklichen Befindlichkeit. Folgende Regeln müssen unbedingt eingehalten werden:

- Die Ausgangsfrage enthält keine Aufgabe, die auf dem Weg des Denkens oder aufgrund von Wissen beantwortet werden könnte.
- Die Äußerungen sind kurz, stichwortartig. Sie stellen eine Tatsache dar und enthalten keine Argumentationsgänge oder logischen Überlegungen.
- Die Äußerungen bleiben vollkommen unkommentiert im Raum stehen. Jede Diskussion ist strengstens verboten! Es darf kein richtig oder falsch geben.
- Die Äußerungen werden auch nicht an die Tafel geschrieben oder sonst irgendwie festgehalten mit dem Ziel, sie später weiter zu verarbeiten.
- Am besten äußern sich alle TN reihum, da es darauf ankommt, dass alle zu Wort kommen. Umgekehrt äußert sich jede TN nur einmal.
- Es ist verboten zu sagen: "Alles, was ich sagen wollte, ist bereits schon gesagt worden." Das heißt, jede TN äußert sich - auch dann, wenn etwas Früheres wiederholt wird.

6.4. Musikbezogene Reflexion außerhalb der Rolle

Hören: Am Ende jeder Spieleinheit wird die Musik noch einmal gehört. SL formuliert eine Höraufgabe, die den Spielablauf mit der Musik verknüpft. Zum Hören nehmen alle eine entspannte Haltung ein und kommentieren anschließend ihren Höreindruck. Bei einem nochmaligen Hören kann jede TN die Musik durch Stopp-Ruf anhalten und das Hörerlebnis an der konkreten Stelle beschreiben.

Diskussion: Die gehörte Musik soll möglichst konkret mit den Spielprozessen in Zusammenhang gebracht werden. Die TN achten darauf, dass ihre Kommentare durch eigene Erfahrungen belegt sind.

Gemeinsames Musizieren: Vor allem bei der szenischen Interpretation von Liedern kann eine gemeinsame Aufführung des interpretierten Musikstücks Anlass zu weiteren Ebenen der Reflexion sein. Singt man dies Lied, spielt man dies Musikstück anders, wenn man es zuvor szenisch interpretiert hat?

Konzeptentwicklung

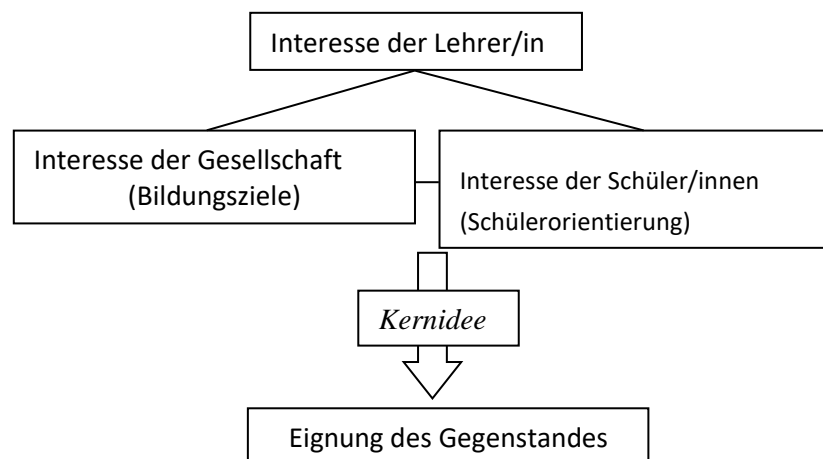
1. Vom Gegenstand zur Kernidee

Der „Gegenstand“ einer szenischen Interpretation ist jede Form musikalischer Tätigkeit,

- a) kondensiert in fertigen Musikstücken: Lieder, Musiktheaterstücke, Filmmusik, Werbemusik, funktionale Musik und „autonome“ Instrumentalstücke;
- b) als Realisierungen von Musikstücken: alle Situationen, in denen Musikstücken vor- und aufgeführt, medial präsentiert und interpretiert werden, live oder mittels Multimedia;
- c) oder sonstige musikalische Tätigkeit in Situationen, in denen musiziert wird, in denen Menschen auf alltägliche Weise mit Musik umgehen (z.B. beim Tanzen); es kann aber auch eine Konfliktsituation sein, bei der es um Musik geht (z.B. „Radiohören beim Hausaufgabenmachen“ oder „Musik bei einer türkischen Hochzeit in Deutschland“);
- d) oder in Situationen/Begebenheiten, die mit Hilfe von Musik interpretiert werden können: Situationen, in denen psychische Energien eine Rolle spielen, z.B. Gewalt, Liebe, Trauer, und die mit Hilfe von Musik „naiv“ (d.h. individuell) oder professionell (z.B. musiktherapeutisch) bearbeitet werden.

Ein Gegenstand alleine schafft noch keine Ziele und keine Begründung für den Unterricht. Es bedarf einer *Kernidee*. Diese Kernidee wird in der Szenischen Interpretation nach drei Kriterien entwickelt:

- ❖ Ist sie für Schüler/innen von Bedeutung?
- ❖ Ist sie politisch (vor der Gesellschaft) verantwortbar?
- ❖ Kann die Lehrer/in sie überzeugend vertreten?
- ❖ Ist sie durch den vorliegenden Gegenstand vermittelbar?



Der Weg vom Gegenstand zur Kernidee ist der im Schulalltag übliche Weg. Z.B. will die Lehrer/in auch mal eine Oper besprechen und fragt sich, was die Schüler/innen daran interessieren könnte. - Es ist aber auch das Umgekehrte möglich: die Lehrer/in hat eine Kernidee und sucht nach einem geeigneten Gegenstand. Z.B. kann sie die *West Side Story* wählen, um das Thema „Gewalt“ und „Jugend-Clans“ anzusprechen, oder ein *arabisches Lied*, um interkulturelle Kompetenzen der Schüler/innen zu fördern. In beiden Fällen jedoch wird sich die Lehrer/in auch fragen, welchen Bildungswert die szenische Interpretation hat. Da die Kernidee nicht aus der Musik allein heraus entwickelt wird und erst recht nicht durch die Musik alleine legitimiert ist, ist bei jeder szenischen Interpretation die musikalische Bildung eine spezifische Art politischer Bildung.

2. Materialherstellung, Inhaltsanalyse

Die Szenische Interpretation thematisiert die Art und Weise wie Menschen mit Musik umgehen. Daher stellt sie Musik stets in einen Tätigkeitszusammenhang. Und dies wiederum tut sie dadurch, dass sie Musik in eine konkrete Situation, eine „Szene“ einbettet. Dieser Vorgang setzt eine spezifische musikwissenschaftliche Analyse des Gegenstandes voraus. Eine Kompositionsanalyse reicht oft nicht aus. Es muss stets gefragt werden, welche Tätigkeitsaspekte in der Musik verborgen sind.

Meist führt eine genaue musikwissenschaftliche Analyse des Entstehungs- oder Verwendungszusammenhangs von Musik zu geeigneten Spielsituationen (z.B. bei der szenischen Interpretation von Capoeira, Tarantella, Guantanamera, Cueca Chilena, Schuberts Leiermann, Bachs Matthäuspasion). Auch die Materialanalyse kann Ideen von Spiel-Situationen hervorbringen (z.B. Mozarts „alla turca“). Bei Musiktheaterstücken sind durch das Theaterstück Spiel-Situationen (Szenen) nur scheinbar vorgegeben. Meistens müssen die Theater-Szene erheblich umgeformt und auf *Kernszenen* kondensiert werden, um geeignete Spiel-Situationen für der szenischen Interpretation zu ergeben. (Beispiele: Anfangssituation im Freischütz, Habanera aus Carmen.) Die wichtigste Technik, mit deren Hilfe aus einer Theater-Szene eine geeignete Spiel-Situation geschaffen werden kann, ist die Verfremdung oder der Rollen- und Perspektivenwechsel. Auch die „historische Rekonstruktion“ kann verfremdend wirken: hier wird eine fiktionale Konstruktion eines Komponisten auf ihren historischen Kern zurückgeführt und dadurch das Konstrukt verfremdet.

Ein konstruierter Gegenwartsbezug eines Musikstücks, wie es moderne Regisseure gerne herstellen, hebt den Rollenschutz auf und wird in der Szenischen Interpretation nicht angestrebt. Im Gegenteil, es ist produktiv, wenn die Musik „fremd“ ist. Gegenwartsbezug ist in anderem Zusammenhang im Musikunterricht sinnvoll, z.B. beim Arrangieren und Einstudieren produktionsreifer Musikstücke.

3. Szene(n) und Rollen konstruieren

Ist der kulturelle Kontext, die Verwendungssituation der Musik, ist also alles notwendige Material beisammen, so muss eine oder müssen mehrere **brauchbare Spiel-Situationen** („Szene“) geschaffen werden. Eine solche Szene muss folgende Kriterien erfüllen:

- ❖ Sie ist räumlich und zeitlich klar umgrenzt und realisierbar,
- ❖ sie stimuliert - beispielsweise als Konfliktsituation - vielfältige Handlungsmöglichkeiten,
- ❖ sie ist offen, d.h. kennt keinen absolut festgelegten Handlungsablauf,
- ❖ sie enthält prägnante Rollen, in die die Schüler/innen sich einfühlen können,
- ❖ sie ist um die Kernidee zentriert und lässt alle von der Kernidee wegführenden Seitenwege weg,
- ❖ sie bietet hinreichend viele Ansatzpunkte musikalisch tätig zu sein.

Nur in Musiktheaterstücken sind Rollen bereits vorgegeben. In allen anderen Fällen müssen prägnante Rollen entsprechend der Szene konstruiert werden. Ausgehend von der Frage, wie Menschen innerhalb der Szene musikalisch tätig sind, ergeben sich die Konturen von Figuren, Persönlichkeiten, Handlungsmotiven und -zielen usw. Die **Rollenkarte** ist das Kondensat dieser Figuren, Persönlichkeiten usw. am Beginn des szenischen Spiels. Die Formulierung der Rollenkarte muss daher folgende Kriterien erfüllen:

- ❖ Sie muss so viel charakteristische Züge der Rolle enthalten, dass eine Einfühlung möglich ist,
- ❖ sie sollte ein Problem, eine Frage, etwas zum Nachdenken enthalten,
- ❖ sie muss dadurch Spielraum für Phantasien und Konstruktionen der Schüler/innen lassen,
- ❖ sie darf also nicht den Handlungsverlauf enthalten (d.h. sagen, was die Spielenden tun sollen),
- ❖ sie muss einen Aufforderungscharakter enthalten.

4. Methodenwahl und Spielkonzept

In einem Spielkonzept sind die Methoden und ist der Ablauf konkret festgelegt. Folgende Fragen sind beim Entwurf des Spielkonzepts zu berücksichtigen:

- ❖ Wie ist der Spielraum gestaltet und wie wird er angeeignet?
- ❖ Wie müssen die Schüler/innen auf Einfühlung und szenisches Spiel vorbereitet werden?
- ❖ Wie fühlen sich die Spieler/innen in die Situation - gegebenenfalls in Rollen - ein?
- ❖ Wie läuft das Spiel ab: was tun die Spieler/innen, was die Beobachter/innen und SL?
- ❖ Welche szenischen Verarbeitungsmöglichkeiten des Spiels sind beabsichtigt und möglich?
- ❖ Wie läuft die Reflexion ab: in der Szene, in den Rollen, außerhalb der Rollen?
- ❖ Wie dokumentiert und evaluiert SL das Konzept?

5. Schriftliche Ausarbeitung

Die schriftliche Ausarbeitung eines Spielkonzept ist formal wie ein Unterrichtsentwurf aufgebaut. Das heißt, dass die Aspekte

- ❖ allgemeine Zielsetzung inklusive Kernidee („didaktische Analyse“),
- ❖ Darlegung des Themas/Gegenstandes und Erörterung der Frage, warum gerade dieser Gegenstand geeignet ist, das Ziel zu erreichen („Sachanalyse“),
- ❖ Erörterung der Frage, warum die Szenische Interpretation als Konzept geeignet ist, und Vorstellung der gewählten Methoden des szenischen Spiels („methodische Analyse“),
- ❖ Entwurf des konkreten Unterrichtsablaufs („Unterrichtsablauf“),
- ❖ Zusammenstellung der verwendeten Materialien („Anhang“).
- ❖ Reflexion: Evaluation der durchgeführten Erprobung (Unterrichtsvorhaben, Seminar).

Die Hypothesen der Szenischen Interpretation

Bedeutungskonstruktion

(Konstruktivismus) Bei der Szenischen Interpretation werden Schüler/innen dazu angeleitet, die Bedeutung, die Musik für sie hat, aktiv, bewusst und selbstbestimmt zu konstruieren, zu kommunizieren und damit auch zu überprüfen. „Erst im Gebrauch konstruiert jemand die für sein Handeln je aktuelle Bedeutung von Musik“ (Jank 2013: 98).

(Lehrerrolle) Die Lehrerin ist „Prozessorganisatorin“ im Sinne Hartmut von Hentigs: „die Lernsituation enthält keinen Belehrer. Der Lehrer soll sie lediglich organisieren...“ (Hentig 1977: 38). Im konkreten Unterrichtsgeschehen wechselt er zwischen dieser zentralen Rolle und der des Impulsgebers (insbesondere der Verfremdung/De-Konstruktion, die der Bedeutungskonstruktion dient) und der des differenziert Beobachtenden (Kosuch 2013:18).

Rollenschutz

(Rollenschutz) Bei einer szenischen Interpretation können Schüler/innen im Schutz einer Rolle Persönliches äußern und sich selbst bewusst machen, was sie ohne diesen Schutz nicht könnten oder nur in schultypisch ritualisierter Form tun würden.

(Rollenspiel) Das Spiel im Schutz der fremden Rolle erfolgt auf persönliche Weise und zeigt, wie die Schüler/in die Rolle und die Situation, in der die Rolle agiert, interpretiert. „Wer eine Rolle einnimmt... montiert eigene Erlebnisse, Einstellungen, Wünsche und Verhaltensmuster in die Rolle, so dass er in der fremden Person eigene Anteile entdecken kann“ (Scheller 1998: 117).

(Projektionsfläche) Bei der Szenischen Interpretation dient fremde und ungewohnte Musik als Projektionsfläche für psychische Eigenschaften der Schüler/innen, für Emotionen, Einstellungen, Ängste, Phantasien, Umgang mit Verdrängtem und Tabuisierten usw., ohne dass therapeutische Ziele verfolgt würden oder die Szenische Interpretation Therapie wäre. Die szenische Arbeit erfolgt stets entlang eines (ästhetischen) Gegenstandes.

Interpretieren und Lernen

(Interpretation) Die Szenische Interpretation ist ein Konzept musikwissenschaftlichen Interpretierens, das eigenständige und verifizierbare Ergebnisse zutage fördern kann. Das „Verstehen von Musik“ erfolgt dabei konstruktivistisch und nicht im Sinne von Hermeneutik, Philologie, Exegese oder didaktischer Interpretation.

(Erfahrungslernen) Die Szenische Interpretation ist ein Konzept des Erfahrungslernens. Dabei werden Erlebnisse beim Spielen sowohl durch spezifische Spielverfahren („szenische Reflexion“) als auch durch eigene Reflexionsphasen zu (Lern-)Erfahrungen verarbeitet. Die Reihenfolge „erst das Spielen, dann das Drüber-Nachdenken“ ist aufgehoben („erweiterter Schnittstellenansatz“).

(Voraussetzungslosigkeit) Die Szenische Interpretation berücksichtigt alle Lernvoraussetzungen bzw. -defizite und kann mit „leistungsheterogenen“ Klassen produktiv umgehen. Ein „aufbauender Unterricht“ als Lernvoraussetzung ist nicht nötig, wenn auch denkbar.

(Lernen mit allen Sinnen) Die Szenische Interpretation ist ein ideales (eventuell sogar das einzige praktikable) Konzept für ein „Lernen mit allen Sinnen“ im Musikunterricht, indem das „Lernen mit dem Körper“ gegenüber anderen Lernformen aufgewertet wird. Sie ist bezüglich Musiktheater die einzige nicht-defizitäre Lernform. Sie ist insofern „kompensatorisch“ als sie weniger redegewandten Schüler/innen eine besondere Beteiligungsmöglichkeit am schulischen Diskurs bietet.

Umgang mit Musik - Umgang mit Theater

("Gebrauchspraxen") Bei der Szenischen Interpretation ist nicht „die Musik (Werk, Musizierpraxis)“ sondern der musikalisch tätige Mensch Ausgangspunkt für die musikdidaktische Perspektive. - Bei der Szenischen Interpretation ist nicht „das Theater“ (Werk/Inszenierung) sondern der spielende Mensch Ausgangspunkt für die didaktische Perspektive des Darstellenden Spiels. „Erst im Gebrauch konstruiert jemand die für sein Handeln je aktuelle Bedeutung von Musik“ (Jank 2013: 98).

(Kulturerschließung) Bei der Szenischen Interpretation wird Musik bzw. Theater und werden musikalische bzw. szenische Gebrauchspraxen grundsätzlich kulturerschließend behandelt. Die Szenische Interpretation verfolgt dabei einen bedeutungsorientierten Kulturbegriff von Barth (Barth 2008: Kapitel 4). „Kulturerschließung gilt heute als das oberste Ziel des Aufbauenden Unterrichts *und* der Interkulturellen Musikerziehung“ (vgl. Jank 2013: 95 ff.).

Musik als ästhetischer und komponierter Gegenstand

(Motivation und Musikanalyse) Die Szenische Interpretation motiviert Schüler/innen Musik auch strukturell analysieren zu wollen. Sie führt darüber hinaus auch zu neuartigen oft subjektiv bedeutsamen Analyseergebnissen, wie sie durch pure Noten- und Höranalyse oder ein Klassenmusizieren nicht zu erreichen wären.

(Musik als ästhetisches Phänomen) Die Besonderheiten der Musik als einer ästhetischen Aneignung von Wirklichkeit wird durch eine szenische Interpretation von den Schüler/innen in subjektiv nachvollziehbarer Weise erfahren. Szenische Interpretation ist insofern eine „Erschließung von „Kunst“ im Sinne der „ästhetischen Erfahrung als Modus von Welterfahrung und Kunsterschließung“ (Jank 2013: 110).

Zitierte Literatur

- Barth, Dorothee (2008): Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Augsburg: Wißner.
- Brinkmann, Rainer O.; Kosuch, Markus; Stroh, Wolfgang Martin (2010): Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater. Oldershausen: Lugert-Verlag.
- Hentig, Hartmut von (1977): Schule als Erfahrungsraum. Stuttgart: Klett.
- Jank, Werner (Hg.) (2013): MusikDidaktik. Berlin: Cornelsen.
- Jank, Werner; Meyer, Hilbert (2002): Didaktische Modelle. Berlin: Cornelsen.
- Kosuch, Markus (2004): Szenische Interpretation von Musik. Von einem Konzept des handlungsorientierten Unterrichts zu einem Konzept der allgemeinen Opernpädagogik. Oldenburg: BIS-Verlag.
<http://oops.uni-oldenburg.de/129/13/kossze04.pdf>
- Kosuch, Markus (2013): Szenische Interpretation von Musiktheater, in: Ders.: Szenische Interpretation und Musiktheaterpädagogik (= Schriftenreihe für Szenische Interpretation von Musik und Theater, Band 2). <http://oops.uni-oldenburg.de/1489>
- Scheller, Ingo (1981): Erfahrungsbezogener Unterricht. Theorie, Praxis, Planung. Frankfurt: Scriptor.
- Scheller, Ingo (1998): Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis. Berlin: Cornelsen.
- Stroh, Wolfgang Martin (2002): Die kritische ästhetische Erziehung - am Beispiel Musik, in: Armin Bernhard u.a. (Hg.), Kritische Erziehungswissenschaft und Bildungsreform. Programmatik - Brüche - Neuansätze. Band 2: Reformimpulse in Pädagogik, Didaktik und Curriculumentwicklung, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 342-358.

Das aktuellste **Literaturverzeichnis** und das Verzeichnis aller verfügbaren **Materialien** (einschließlich Videos) befindet sich online unter http://www.isim-online.de/03_00.php oder zum Download als pdf unter <http://www.isim-online.de/pdf/Literatur2019.pdf>.