

Frank Martin Widmaier

Genauso wie mit Erwachsenen oder ganz anders?

Oper für Kinder mit Kindern

„Kinder und Tiere gehören nicht auf die Bühne“ – diesem Grundsatz folgt so mancher als seriös geltender Regisseur. Weil Kinder angeblich so rührend sind und mit ihrem engelsgleichen Wesen ein Stück ins Kitschige ziehen können. Sicher ist manche Wirkung mit jungen Gesichtern möglich, und die Werbung beispielsweise nützt das auch schamlos aus.

In jedem dieser Beispiele, und darauf möchte ich besonders abheben, spielen Kinder weniger eine Rolle, sondern es wird mit Ihnen Wirkung erzielt. Aber: Aus eigener Erfahrung in der Opern- und Theaterarbeit muss ich sagen, dass eine richtige, eingehende künstlerische Arbeit mit den jungen Menschen im herkömmlichen Theateralltag nicht richtig möglich ist. Wenn Kinder dann eine richtige Rolle haben, wie die drei Knaben in der *Zauberflöte* oder Yniold in *Pelleas* oder Miles in *Turn of the Screw*, ist die Verzweiflung der Regisseure oft groß, weil sie ihre Vorstellungen nicht richtig umsetzen können, und am Ende sind sie froh, daß das Publikum über szenische Mängel aus oben genannten Grund hinwegsieht. Doch mit einer etwas variierten, dennoch „echten“ Theaterstruktur sind ernstzunehmende, „professionelle“ künstlerische Ergebnisse möglich.

Einige Denkpunkte aus der Theaterhistorie: Peter Brook lud in seine Endproben häufig Kinder und Jugendgruppen ein, mit denen er anschließend diskutierte. Wenn diese seine Inszenierungen nicht nachvollziehen konnten, änderte er sie.

Stanislawsky stellte fest: „Wenn man für Kinder Theater spielen will, muß man genauso wie für Erwachsene, nur besser, spielen!“

Ruth Berghaus arbeitete während der Zeiten ihres Berufsverbotes in Zeuthen mit Schülern und beschäftigte sich in ihrem vorletzten Meisterkurs mit *Bastien und Bastienne*, mit Darstellern aus dem Musikgymnasium in Zeuthen. Ihr Mann Paul Dessau begründete in der DDR eine neue Form der Musikerziehung, in der die Form der musikdramatischen Darstellung Raum gegeben wurde.

Auch mein anderer Lehrer, August Everding, hatte keine Probleme mit Theaterarbeit in diesem Bereich. Er liebte paradoxe Aussagen: Ich lege ihm jetzt eine Aussage in den Mund, die ich auch als These aufstellen will:

Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen ist genauso wie mit Erwachsenen.

Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen ist ganz anders als mit Erwachsenen.

Als Theaterpädagoge und Regisseur soll mein Beitrag ein Plädoyer für eine primär künstlerische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen sein. So sozial beziehungsweise edukativ die Arbeit auch ist, so sehr liegt mir daran, sie als künstlerische Arbeit zu sehen. Kinder spüren sehr schnell die pädagogische Absicht Erwachsener, ihnen noch etwas zu „bieten“ oder Gutes zu tun, oder ihre Ausbildung und ihr Wissen zu befördern. Aber es geht um mehr als um erzieherische Arbeit. Lehrern oder Musikschulen wird in dem Sinne überhaupt keine Konkurrenz gemacht. Ich werde erläutern, worin dieses „Mehr“ der künstlerischen Arbeit mit Kindern besteht. Im Folgenden beschreibe ich kurz die Organisationsstruktur meiner Arbeit in Frankfurt am Main 1998/99, im Rahmen meiner dortigen Anstellung als Spiel- und Produktionsleiter.

Die Arbeit in Frankfurt bedeutete: Zusammenarbeit mit einer Schule, mit „völlig normalen“ unausgebildeten Menschen. Casting: persönliche Vorstellung des Projektes in allen Klassen. Aufnahme von Interessierten auf eine Liste. Ziel war es, nicht nur diejenigen zu errei-

chen, die sich immer melden, die schon im Chor und in einer Musikschule sind, sondern alle Schüler, insbesondere auch Jungen, die erfahrungsgemäß bei solchen Projekten sonst kaum zu finden sind. Die Altersstufe umfaßte die 10 bis 19-Jährigen, also 5.–13. Klasse.

Das Casting besteht im Wesentlichen aus einem szenisch-musikalischen Workshop, in dem die Fähigkeit auf beiden Gebieten getestet wird. Der musikalische und der szenische Leiter sind dabei anwesend, um einvernehmlich über die Rollenverteilung zu entscheiden. Wer aufgrund dieser Auswahl keine solistische Rolle bekommt, kann im Chor mitwirken. Viele entscheiden sich von vornherein dafür. Wer musikalisch völlig „untragbar“ ist, kann in einer stummen Rolle oder später im technischen Bereich mitmachen. Ziel ist, niemandem eine Teilnahme unmöglich zu machen. Casting und Proben finden ohne Eltern, Großeltern und sonstige Anverwandte oder Freunde statt, da dies die Probenatmosphäre immer negativ beeinflusst. Kinder und Jugendliche bewegen sich unter den Augen Erwachsener deutlich unfreier.

Mithilfe von Sponsoren konnte ein bekannter Kinderstimmbildner als Multiplikator für Workshops beschäftigt werden, um Solo- und chorische Stimmbildung auf hohem Niveau anbieten zu können: Sind die Rollen festgelegt, wird mit Stimmbildung und Rollenstudium begonnen. Parallel dazu wird in ersten Solo- und Chorproben das Stück angelegt: das heißt, szenische Vorstellungen des Regisseurs werden ausprobiert, und das Stück wird in Gesprächen bei den Proben den Darstellern erschlossen. Neben der körperlichen Erfahrung mit der Rolle gibt es eine kognitive Auseinandersetzung mit ihr. Nur alle drei Faktoren zusammen, Musik, Szene, Verstehen, können zu einem künstlerisch gereiften Ergebnis führen.

Einige zusammenfassende Erfahrungen aus dieser Arbeit:

Spiel und Wirklichkeit: Yussif weigert sich standhaft, mit Felicitas zu tanzen. Jennifer will Hirbod um nichts in der Welt den Arm um die Schulter legen – es ist peinlich und unangenehm, mit Altersgenossen auf der Bühne anders umzugehen, wenn man im wirklichen Leben gerade gar nichts für sie übrig hat. Aber Bühne ist Bühne und Leben ist

Leben. Die Kinder und Jugendlichen müssen lernen, dass man alles spielen kann und dass das oft nichts mit dem wirklichen Leben, mit dem Alltag zu tun hat. Spielerisch wird erfahrbar, dass die Bühne eine andere Realität birgt. So kann Naturalismus überwunden werden und Theater wird erlernt, als dessen Eigenheit auch gegenüber der viel präsenteren Film- und Soaprealität.

Frust: Eine zentrale Fragestellung ist der Umgang mit Frustrationen: Es gibt immer wieder Schwellen, die überwunden werden müssen. Das Ziel dabei ist die Entdeckung stimmlicher und szenischer Möglichkeiten und damit die Überwindung der Frustration durch Selbstüberwindung, durch die Entdeckung neuer persönlicher Möglichkeiten. Das Erlebnis „Ich hab's“ führt zu einer Potenzierung der eigenen Möglichkeiten.

Spaß und Teamgeist: Selbstredend ist ein weiterer Faktor wichtig: Der Spaß an der Sache. Fingerspitzengefühl und die ständige Bewahrung des Teamgeistes sind bedeutend. Jede noch so kleine Rolle ist wichtig fürs Ganze.

Leistung und Anspruch: Manche meinen, sie dürften Kinder auf der Bühne vor allem nicht überfordern. Das macht in der szenischen Arbeit zu schnell zufrieden: „Das war doch gut; besser geht es nicht“. Hier gilt es in umgekehrtem Maße, die Zufriedenheit, die eine Selbstzufriedenheit ist, zu überwinden und eine andere Perspektive aufzuzeigen.

Nachteilig ist der lange Anlaufweg, der auch die Produktionszeit lang macht. Das heißt, Geduld ist von allen Seiten erforderlich. Das Opernhaus erlebt eine ungewöhnliche „Bevölkerung“, auf die alle Mitarbeiter vorbereitet sein sollten.

Probleme für den professionellen Künstler ergeben sich bei der Stückauswahl, da nicht genug Stücke vorhanden sind. *Pollicino*, *Brundibár*, *Cinderella*, *Die beiden Musikanten* genügen nicht! Noch zu wenige Häuser sehen überdies in der Arbeit eigene künstlerische Qualität. Es herrscht wenig Interesse seitens der Regisseure, verständlicherweise, weil das Schubladendenken diese leicht zu „Kinderregisseuren“ macht.

Als Thesen können gelten:

Erstens: Die Verbindung von körperlicher Erfahrung und kognitivem Aspekt ist notwendig. Um Geschichten zu erzählen, gehört auch deren inhaltliche Durchdringung dazu.

Zweitens: Die Arbeit ist genauso wie mit Profis, weil mit der gleichen künstlerischen Ernsthaftigkeit am künstlerischen Stoff gearbeitet wird

Drittens: Die Arbeit ist ganz anders als mit Profis, weil die einzelnen Arbeitsschritte grundsätzlich erarbeitet und elementarisiert werden müssen. Der Synthese geht eine extrem kleinteilige Analyse voraus.

Viertens: Das Ziel ist eine durchgearbeitete, vollgültige Aufführung, die insgesamt von jüngeren Menschen getragen wird, und deshalb einen in sich geschlossenen Charakter hat. Soziale und edukative Elemente sind beabsichtigt, machen aber nicht den Hauptzweck aus. Ziel ist der Prozeß der künstlerischen Arbeit.

Fünftens: Wenn dabei zum Erhalt der Gattung Oper durch persönliche Erfahrung und Kennen beigetragen wird, ist dies beabsichtigt. Nur durch Kennen und Er-Kennen kann eine Beziehung zu einer Sache hergestellt werden.

Sechstens: Die jungen Zuschauer erleben eine große Identifikation mit den Darstellern, viel intensiver, als es bei Profis der Fall wäre.

Um nochmals auf die Everding von mir angedichtete These zurück zu kommen: Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen ist genauso wie mit Erwachsenen – weil ein künstlerisch-kreativer Erarbeitungsprozess notwendig ist, der mit jungen Menschen genauso spannend und ertragreich ist. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen ist ganz anders – weil hier Handwerk von der Pike auf erarbeitet werden muß und man sich nicht auf Verabredungen stützen kann.

Nebenbei hat mich während der Arbeit an *Cinderella* ein Journalist gefragt, warum ich mich denn so intensiv für eine aktive Erfahrung junger Menschen mit Oper einsetze: Meine Antwort: Weil ich in dreissig Jahren auch noch meinen Beruf ausüben will....

Gedanken zur Calwer Produktion von Hans Werner Henzes *Pollicino*

„

Ich bin der festen Überzeugung, dass man mit entsprechender Probenarbeit in allen Altersgruppen hervorragende Ergebnisse erzielen kann. Jede Besetzung braucht ihr spezielles Programm an Proben-schritten. Bei Kindern und Jugendlichen heißt das Elementarisierung und mehr Arbeitsstufen in der szenischen Entwicklung als mit erfahrenen erwachsenen Darstellern. Und musikalisch? Mit der richtigen Stimmausbildung kann bei jungen Leuten eine Menge erreicht werden.

Die Oper *Pollicino* ist ein reiner Märchenstoff. *Hänsel und Gretel* und *Der kleine Däumling* wurden bunt gemischt. Es geht um Armut, Hunger, Aggression, Verzweiflung, Verlassen-Werden, Not und um Liebe, Rettung, Mut, Utopie, Hoffnung und neues Leben. Im Kern handelt es von der Sehnsucht des Freiwerdens von einer bedrohlichen Welt, vom schmerzlichen Erwachsenwerden, letztendlich von der existentiellen Bedrohung des menschlichen Lebens in jeder Phase.

Diese Märchenoper in abstraktem Bühnenbild, Haus ohne Dach, Wald ohne Bäume? Und zeitgenössische Musik – atonal, schräg?

Es muss in jeder Produktion darum gehen, das Stück am bestmöglichen zu zeigen. In einer Reduktion, in der Konzentration auf die Inhalte der Geschichte kann die Oper viel klarer erzählt werden, und sich auf das Wesentliche konzentrieren. So wird eine Geschichte für uns aktuell und interessant. Theater will uns berühren und Grundkonstellationen unserer Psyche ansprechen.

Im Märchen wird nichts beschönigt: Gewalt ist eine Realität. Auch in *Pollicino* bleibt den handelnden Kindern nichts erspart: Aufwachsen in Hunger und Elend. Zweimal werden die Kinder im Wald ausgesetzt, Geborgenheit ist nicht bekannt, die Natur und die wilden Tiere sind feindlich und fremd und dann bedroht auch noch ein Menschenfresser die Kinder. Das reale Leben mit seinen Aggressionen und seiner Lieblosigkeit steht gegen die Utopie des schönen, gelingenden und selbstbewussten Lebens.

Aber trotz allem lässt der Held sich nicht aufhalten: *Pollicino* sucht den Weg in eine neue Welt, überquert den Fluss in eine unbestimmte, aber offene Zukunft des sich entwickelnden Lebens. Der offene Ausgang der Geschichte bietet das Risiko der Freiheit, aber auch eine Chance auf erfülltes Leben.

In dieser Produktion stehen die Kinder und Jugendlichen nicht als schmückendes oder niedliches Beiwerk auf der Bühne, sondern sie tragen die Aufführung wesentlich selbst. Trotz aller Anstrengung der Einstudierung und der Proben stehen Lust und Spaß an der Arbeit und der Stolz, in so einer großen Opernproduktion mitzuwirken, im Vordergrund.

Meine Arbeit wird von drei Grundüberzeugungen geprägt:

Erstens: Spielen und Verstehen.

Der Inhalt des Stückes und der eigenen Rolle soll von den Darstellern kognitiv erfasst, begriffen und damit im Arbeitsprozess der Proben vertieft werden können. Kinder und Jugendliche verstehen ohne weiteres komplizierte psychologische Zusammenhänge und versetzen sich gerne in Rollen und Zustände hinein. Sie sind sensibel und denken mit. Aus dem Verstehen erwächst eine Haltung, die einen Schauspieler ausmacht und das Publikum berührt und überzeugt.

Zweitens: Bühne ist Bühne, Leben ist Leben.

Auf der Bühne ist viel mehr möglich als im Leben. Es wird gespielt, geprobt und gesponnen. Die Freiheit der „Bretter, die die Welt bedeuten“ soll erfahrbar werden. Als Spiel. Für das Leben. Aber in einer bewußten Unterscheidung beider Bereiche.

Drittens: Grenzen überschreiten.

Der Ansatz meiner Arbeit ist nicht in erster Linie pädagogisch, sondern künstlerisch zu sehen. Kinder sind zu klug, um die pädagogische Absicht hinter einer Arbeit nicht zu erkennen. Sie sind solchen Situationen, dem Gefälle „Kind-Sein“ – „Erwachsen-Sein“ fast ganztagig ausgesetzt. Mir geht es vielmehr um die szenische Arbeit selbst, um die Beschäftigung mit Inhalten, mit dem Ausdruck: Wie kann man eine Geschichte auf der Bühne erzählen, warum so und nicht anders?

Welche Mittel passen besser, welche Ideen sind nicht nur Eintagsfliegen, über die man bei den Proben einmal lacht?

Die Kinder spüren, dass ihre Beteiligung gewünscht und gebraucht wird. Sie spüren, ob sie ganz ernst genommen werden oder nur instrumentalisiert werden für den Erfolg anderer. Die Auseinandersetzung mit Inhalten fördert die Sensibilität innerhalb des sozialen Umfeldes.

Gerade in der Theaterarbeit entwickeln die jungen Menschen eine neue Sicht auf alltägliche Dinge. Singen, sprechen, sich bewegen sind natürliche Äußerungen. Durch die konzentrierte Arbeit an dem Werk und seinen Inhalten werden solche Haltungen bewusster wahrgenommen, die Beobachtungsgabe wird geschärft.

Nur gemeinsam kann das Ziel „Opernaufführung“ erreicht werden! Einmal selbst zu spüren, wie viel Arbeit und Freude das macht, gehört zu den zentralen Erfahrungen des Entstehungsprozesses. Die Aufführung wird die Bestätigung für investierte Zeit und Kraft. Und plötzlich werden verborgene Fähigkeiten entdeckt, die eigenen Grenzen zu überschreiten.