

Interview für Zeitschrift „Vox Humana“

Gespräch mit Grazyna Przybylska-Angermann, Regisseurin der Inszenierung „Jupiterlandung“ einer Kinderoper von Peter Maxwell Davies, die am 02. April 2005 in Nürnberg ihre deutsche Erstaufführung hatte. Die Fragen stellte Siebrand Basa.

Jupiter Landing is a short music-theatre work (duration about 25 minutes) designed for performance by eight- to eleven-year-olds. Ten solo parts, two separate chorus groups, and a flexible orchestra of classroom instruments give plenty of scope for the involvement of a large number of children at all ability levels. The first performance was given by nine and ten-year-olds, with a cast of 58, and an orchestra of 19.

The story concerns the adventures of a space-struck child, Pat, who befriends a group of stranded space people from Jupiter, and helps them to rejoin their spaceship. Enlisting the help of Pat's toys, the company fire the anti-gravity guns, and set out on a perilous journey through time and space, encountering a fierce army of Space Monsters on the way.

The scene is Pat's bedroom, which must transform itself into outer space, and revert to the bedroom again at the end of the piece.



„Jupiter Landing“ (Jupiter Landung) von Sir Peter Maxwell Davies
Musiktheater für Kinder zum Spielen und Singen für Soli, Chor und Schlagzeug Kategorie
musikalisches Bühnenwerk

Jahr der Komposition: 1989
Aufführungsdauer: 25 minutes
Orchester: Blockflöten/Schlagwerk
Solopartien: 10
Chor: 2 Gruppen
Aufführungsmaterial käuflich
Verlag: Chester Music Ltd

„Jupiter Landung“ von Sir Peter Maxwell Davies ist ein kurzes Musiktheaterstück von ca. 25 Minuten Aufführungsdauer, konzipiert für acht- bis elfjährige Kinder. Zehn Solorollen, zwei getrennte Chorgruppen und ein flexibles Orchester basierend auf Schulinstrumenten geben reichlich Spielmöglichkeit für eine große Zahl an Kindern aller Leistungsstufen. Bei der Uraufführung wirkten 59 singende und 19 Kinder im Orchester mit im Alter zwischen neun und zehn Jahren.

Die Geschichte dreht sich um ein Weltraum-begeistertes Kind namens Pat, das eine Freundschaft zu raumschiffbrüchigen Jupiter-Menschen aufbaut und ihnen hilft, ihr

Raumschiff wieder flott zu machen. Mit Hilfe von Pats Spielzeugen betätigt die Mannschaft die Anti-Schwerkraft-Kanonen und beginnt einen gefährlichen Weg durch Raum und Zeit. Dabei stoßen sie auf die wilde Armee von Weltraum-Monstern. Die Bühne zeigt Pats Kinderzimmer, verwandelt sich in den Weltraum und wieder zurück in das Zimmer am Ende des Stückes.

Auch im Weltall wird gesungen!

„Jupiterlandung“ Kinderoper von Peter Maxwell Davies;
ein Aufführungsprojekt der Musikschule Nürnberg in Kooperation mit dem Theater „Mumpitz“, einer Nürnberger Kleinkunstbühne, gefördert durch das Kulturreferat der Stadt Nürnberg und das „Nicolas Kopernikus Planetarium“ der Stadt Nürnberg. Mit tatkräftiger Unterstützung des Staatstheaters Nürnberg und seiner Werkstätten.

Wie kam es zu diesem Projekt? Wer hat die Idee gehabt, wer den ersten Anstoß dazu gegeben?

GP-A: Mhm ..., eigentlich ich. Also das war so: Vor wenigen Jahren hat das Opernhaus Nürnberg mit der Musikschule Nürnberg die Oper „Pollicino“ von Hans Werner Henze erarbeitet. Dort beobachtete ich, dass die stimmliche und musikalische Entwicklung der Kinder wesentlich weiter war als ihre darstellerischen Fähigkeiten. Es stellte sich mir die Frage, wie man es anstellen kann, dass man diese beiden Entwicklungen gleich gut und gleichzeitig fördert.

Zur gleichen Zeit übernahm ich einen kleinen Kinderchor an einer Grundschule. Ich sagte dem Musikschulleiter, dass ich keinen Chor leiten wolle, der ausschließlich singe, sondern einen „bewegten Chor“, in dem Singen und Bewegung und die dargestellten Geschichten zu einer Ausdruckseinheit werden sollen. Das ist die Art, wie Rhythmik-Pädagogen mit Kindern arbeiten. Singen, Bewegung und schöpferische Erfindung der Kinder haben den gleichen Wert. Nach einem Jahr führte dieser „bewegte Chor“ die erste eigene Geschichte auf. Man konnte dabei sehen, dass die Kinder souverän auf der Bühne agierten und eine spielerisch freie Bühnenpräsenz entwickelten. Es waren lebendige Kinder, die nicht vom Lehrer „geschoben“ oder „hingestellt“ werden mussten.

Die Musikschule Nürnberg übernahm dieses Konzept. Der Übergang von Chor zu Rhythmik stellte eine neue Farbe im Angebot der Musikschule Nürnberg dar. Gleichzeitig legte die Verbindung von Chor und Rhythmik den Gedanken nahe, ob man auf diese Weise nicht Musiktheaterstücke auf die Beine stellen könne.

Wie konnte ein Projekt, das weit über den üblichen Aktionsradius einer Musikschule hinausgeht, realisiert werden?

GP-A: Mit dem Projekt begann ich praktisch auf allen Ebenen – räumlich, werbetechnisch, in der Akquirierung der Finanzmittel, im Bereich der Kommunikation mit dem Lehrerkollegium einer auf den Instrumentalunterricht gerichteten Musikschule und in verlagsrechtlichen Angelegenheiten - von „null“ an. Auch die Kapazitäten der Schulverwaltung und die Aufgabenverteilung der Musikschule sind nicht auf die Notwendigkeiten einer Musiktheaterproduktion eingestellt, ganz zu schweigen von der technischen und Managementseite eines solchen Unternehmens. Die meiste Hilfe musste also von anderen Institutionen und fachkompetenten Personen kommen. Allen voran der Kulturausschuss der Stadt Nürnberg und die Werkstätten des Staatstheater Nürnberg. Aber es ist gleichzeitig ein Zeichen unserer Zeit - man agiert in Vernetzungen.

Woher kamen die Kinder, wie wurden sie ausgewählt ?

GP-A: Musikschule ist offen für alle Kinder. Hier wird keine Vorauswahl getroffen. Ich habe alle die Kinder genommen, die mitmachen wollten. Das Auswahlverfahren „höher-weiter-

schneller“ entsteht selbsttätig: durch länger und intensiver Dranbleiben. Allerdings ist die Unterstützung der Familien für die Interessen der Kinder nicht ohne Bedeutung . Exemplarisch hat sich auch in dieser Produktion gezeigt, dass der Wille der Eltern keine ausreichende Kraft bedeutet, um ein Kind heute zu Tage zu motivieren (oder zu zwingen). Kinder entscheiden im Nachmittagsbereich selber, ob sie zum Fußball, oder zum Singen gehen. Also musste der Motor für die Ausdauer die eigene Motivation der Kinder sein. Da es bisher weder Rhythmik- noch Musiktheater im Angebot an der Musikschule Nürnberg gab, musste für unsere „Jupiter Landung“ eine neue Gruppe zusammen finden. Die an der Musikschule eingeschriebenen Kinder hatten schon ihre „musikalische Aktivität“. Aus meinem an eine Grundschule gekoppelten „bewegten Chor“ waren im neuen Schuljahr nur fünf Kinder übrig geblieben. Die für diese Produktion notwendige mindestens 30 köpfige Crew musste praktisch neu gefunden werden. Die meisten kamen, gestreut über mehrere Monate, eigens wegen dieses neuen Angebots an die Musikschule. Sie kamen, weil sie über andere Kinder (oder Eltern) davon gehört hatten. Die Unterrichtsmethode und die Aufgabenverteilung musste also auf die Tatsache zugeschnitten sein, dass stets neue Kinder dazustießen. Die letzte Darstellerin kam keine zwei Monate vor der Premiere dazu. Die meisten Kinder waren im Alter von 8-9 Jahren. Ein gutes Alter, um die „(Musik-)Theater - Frühförderung“ zu beginnen.

Welches war das pädagogische Ziel dieser Arbeit an der Musikschule?

GP-A: Die Musiktheaterproduktionen an der Musikschule können alle Lernerfahrungen der Kinder zusammenfassen; einerseits werden das Instrumentalspiel, und andererseits das Singen und die darstellerischen Kompetenzen aus dem Rhythmikunterricht zusammengefügt. Es entsteht ein Synergieeffekt im Zusammenwirken der Lernvorgänge. Eine Theater-Premiere am Ende einer Entstehungszeit bedeutet für alle Beteiligten – Darsteller wie Instrumentalisten - mehr als nur die Summe der Unterrichts-Einzelteile. Davon berichtete auch Axel Dinkelmeyer, musikalischer Leiter und gleichzeitig Schlagzeuglehrer der überwiegenden Gruppe der Jugendlichen im Orchester.

Nach meiner Überzeugung gibt es keinen besseren Zusammenschluss der Ausdrucksformen, in denen sich ein Kind erfahren kann. Erlebnisse aus dem Bereich Stimme und Bewegung, später Sprache und selbst erzeugter Klang sind für die Selbsterfahrung des Menschen konstituierender Natur. Dadurch sind sie ein nicht zu unterschätzendes Wirkungsfeld der Musikschule. Überdies sind an der Musikschule „Profis“ am Werk, die die Bereiche, in denen sie unterrichten, auch selber praktizieren. Bei stimmenden Grundbedingungen und einer aufgeschlossenen Einstellung ist es also möglich, die Erfahrungskapazitäten an einer Institution zusammen zu schließen. Simon Rattle, der mittlerweile auch wegen seiner wegweisenden musikpädagogischen Projekte hohe Anerkennung genießt, musste dafür Spezialisten außerhalb der Berliner Philharmonie suchen.

Außerdem, die Situationen an denen ein angehender Musiker andere Ausdrucksweisen - die des Körpers und die der Bilder - kennen lernt (sie gehören nun mal zum Theater), sind bis hin zum Studium sehr rar. Einer der begehrten Arbeitsplätze ist auch das Opern- und Musiktheaterorchester. Warum nicht schon in der Grundstufe der künstlerischen Ausbildung mit dem künstlerischen „Rundum-Blick“ beginnen? Die gemeinsamen Proben zeigten den Instrumentalisten im Orchester, was das Ringen um eine gelungene Darstellung bedeutet, und die darstellenden Kinder erlebten aus der Nähe das Formen des Klangs im Orchester. Schüler, die Instrumente lernen, erleben, wie die Musik eine Aussage bekommt und wie die geschriebenen Wörter zur Musik werden. Sie verfolgen also, wie aus abstrakten schwarzen Punkten, den Noten, eine lebendige Geschichte werden kann. Sie erleben, wie die Bewegungen der Akteure über Befindlichkeiten erzählen können und die lebendigen Gestalten einer Geschichte erwachen. Gibt es eine bessere (künstlerische) Erziehung? Und....

bedeutet diese Art zu lernen etwa einen Zeitverlust im Leben eines auf die Solokarriere gerichteten Instrumentalisten?

Im nachhinein muss ich auch die nicht planbaren Lern-Beiwerke, die die besondere Lernsituation, nämlich das Erarbeiten einer Oper von Kindern für Kinder zu Tage gefördert hatte, zu den positiven Seiten des Projektes mitzählen.

Da wäre z.B. die Musik-Theorie: keines der singenden und schauspielenden Kinder stand zuvor „in der Nähe“ eines Dirigenten. In den Augen eines Achtjährigen ist er ein Mann, der „Winke-Winke“ macht. Wie kommt es zu einem präzisen Solo-Einsatz drei Monate später? Oder ein anderes Thema: Die gesungene Ebene wurde zuvor mit mir am Klavier einstudiert. Wie stellt sich ein Kind von der Klangfarbe des Klaviers auf die Klangfarben von Xylophon, Trompeten, Flöten und Fagotten um? Jeder der 10 kleinen Solisten musste den eigenen Ohren trauen - Welches Instrument spielt im Orchesterklang meine Stichnoten? Eine Aufgabe, die vor jedem Opernsänger steht.

Wie verträgt sich die kindliche Spontaneität mit der „fest“ komponierten Oper?

GP-A: Während der Unterrichtsstunden beschäftigten mich parallel zu den „Regie-Fragen“ auch die pädagogischen.

Einer davon war, welche Stufe der *Transferfähigkeit* befähigt ein 7-8 jähriges Kind, souverän vom Klassenraum zur Bühne, oder vom Klavierklang zum Orchester zu wechseln. Welche Übungsformen bereiten die *basale Fähigkeit vor, nicht nur zu singen, sondern auch zu „schauspielern“*. Eine nicht weniger wichtige Aufgabe stellt *das Agieren im unumkehrbaren Zeitstrom der Musik dar*, jede Sekunde passiert nur einmal auf der Bühne und kann nicht verbessert werden, wie im Sprechtheater, oder auch beim „Verspielen“ eines Instrumentalisten. Kurzum: Es mussten – wegen der Komplexität der Aufgabe – in kürzester Zeit recht „professionelle“ Haltungen und Kompetenzen geschaffen werden. Dem Publikum kommt es, wenn es gelingt, nur als „natürlich“ und „freudevoll“ und „engagiert“ vor, was da auf der Bühne passiert. Dies ist aber kein zufälliges „Naturereignis“.

Ich muss betonen, dass ich ein großes Glück mit unserem Leitungsteam hatte. Es standen mir nicht nur erfahrene Künstler (Musikalische Leitung: Axel Dinkelmeyer, Bühne und Kostüme: Barbara Seyfried), sondern gleichzeitig besondere „Erwachsene“ zur Seite.

Sie haben sich nicht mit der Frage beschäftigt, wie bekommen wir gute Presse, sondern, wie geht es den Kindern, wenn sie in das Abenteuer Theater einsteigen.

Daher haben wir einen Besuch im Planetarium geplant (und von seinem Leiter Dr. Uwe Lemmer gesponsert bekommen) um die Fragen, die dabei entstanden, fachkompetent zu klären. Daher haben die Kinder Ideen für Ihre Kostüme selbst entworfen, Teile des Bühnenraumes gemalt. Deswegen waren sie auch am Inhalt des Programmheftes beteiligt.

Und die „Leistung“? Woran soll sie erkennbar sein?

GP-A: Die Leistung sollte auf der Bühne selbstverständlich sichtbar und hörbar sein. Nur, genauso wenig ein wie Kind schöner singt, indem es aufgefordert wird, lauter zu singen, wird die Leistung durch die Aufforderung „sich zu konzentrieren“ verbessert. In der schulpolitischen Debatte wechseln miteinander zwei verpönte Begriffe: die „Kuschel-“ und die „leistungsorientierte“ Pädagogik. Ich bin der Meinung, dass im Schaffen anregender Erfahrungsmomente und hoher methodischer Flexibilität der Lehrenden der Schlüssel zur Vereinigung von beiden liegen könnte. Ich mag selber die Bereiche, in denen ich unterrichtete, daher wollte ich Situationen schaffen, in denen die Vorfriede, die Sucht nach den Erlebnissen die Bereitschaft sich anzustrengen erhöht.

Sie sprachen von der Notwendigkeit, viele Ebenen auf der Bühne zu koordinieren. Wie kann man das in vier – fünf Monaten lernen?

GP-A: Das wäre eine große Übertreibung. Es ist der Beginn einer solchen Fähigkeit, so zu sagen nur die Richtung der Entwicklung wurde vorgegeben. Aber, nichtsdestotrotz, ich bin davon überzeugt, dass die für die Bühnentauglichkeit notwendige Handlungskompetenz durch eine spezielle Form der Koordinationsarbeit geleistet werden müsste. Ich bin Rhythmikpädagogin, und die in der Rhythmik beheimateten Formen der zeitgebundenen Handlungsorganisation kamen mir zur Hilfe. Z. B. lernten die Kinder, das Metrum ihrer Musik mit den Beinen umzusetzen und gleichzeitig zu singen und zu dirigieren. Dies nicht nur als Vorbereitung für die Arbeit mit einem Dirigenten, sondern auch um das metrische Empfinden und innere Spannungs-Zeitgefühl zu stärken.

Die Grundlage stellten jedoch unterschiedliche Improvisationsaufgaben. Sie waren wichtig nicht nur, um die körperlich-geistige Erfindungsgabe zu stärken, sondern für das spontane Einfühlungsvermögen im Bühnengeschehen (auch um „Pannen“ schnell zu begegnen) notwendig. Auch der Umgang mit Requisiten musste gelernt werden. In einer Szene wurde im $\frac{3}{4}$ Takt frei über den eigenen Raum-Weg entscheidend getanzt („Achtung nicht zusammenstoßen!“), gleichzeitig sangen und schwangen „schwebende Universumsobjekte“ über den Köpfen in einer 8- oder Kreisform. .

In welchen Räumlichkeiten konnte solch eine Arbeit gelingen?

GP-A: Die Musikschulen haben heutzutage leider generell keine Bewegungsräume. Das ist aus der Tradition der klassischen Instrumentalunterrichts leider so geblieben, obwohl auch für den Instrumentalunterricht Körperarbeit von Nutzen wäre... Leichter ist es vielleicht in Musikschulen mit eigenen Gebäuden. In Nürnberg ist es nicht der Fall. Sogar die Kollegen der Musikalischen Früherziehung arbeiten in kleinen Klassen-Räumen mit ein paar verschobenen Tischen und Stühlen, mit einem nach dem Tagesunterricht verschmutzten Boden und Konflikten, die aus einer Doppelnutzung resultieren. Die Raumfrage ist auch seit einem Jahrhundert das Dilemma der Rhythmik.

Denn die Arbeit kann nur dann Früchte tragen, wenn die Kinder *Bewegungsfreiheit erleben können*. Das kann nicht in kleinen, beklemmenden, einengenden Räumen stattfinden.

Wenn alle drei Rhythmikgruppen zusammen kamen, bestand die Darstellergruppe aus 29 Kindern. Die Notwendigkeit, für 29 Kinder genügend Raum für Bewegung zur Verfügung zu haben, hat mich dazu gebracht, in eine Turnhalle der im gleichen Gebäude untergebrachten Grundschule zu gehen. Turnhallen haben jedoch eine Akustik, die die musikalischen Aspekte der Arbeit behindern. Das Zusammenfügen der Sänger mit den Orchesterproben musste nach zwei Versuchen in den Schlagzeugraum der Musikschule verlegt werden, auch wegen der instrumentalen Besetzung, die stark aus Schlagwerk bestand. Hier konnten wegen der räumlichen Enge natürlich keine szenischen Proben stattfinden, sondern hier galt es ausschließlich, den Orchesterklang kennen zu lernen. Wir hatten nach der Zeitplanung aber insgesamt nur vier Proben-Samstage mit dem Orchester vor der entscheidenden „Theaterwoche“. Die „Theaterwoche“ im eigentlichen Theaterraum hatte aber nur drei Probenstage. So hat auch die Probenmethodik mit den Räumlichkeiten zu tun.

In der Turnhalle fand also lediglich die Rhythmikarbeit statt, sowie das Vorbereiten der darstellerischen Grundkompetenzen. Kleine Ausschnitte konnten entstehen. Hier wurde auch das Partienstudium der Kinder absolviert, also die musikalische Beherrschung der Rollen. Um die Inszenierung im originalen Raum – dem Theaterraum - an drei Tagen stellen zu können, war es wichtiger, dass die Kinder improvisieren konnten, um sich so schneller auf die neuen Raumverhältnisse einstellen zu können. Es war eine methodische Entscheidung, damit Raum für Eigeninitiative bleibt, sodass die Aktionen immer frisch und neu und wie gerade erfunden

wirkten. Auch das gehört für meine Begriffe zur einer Erziehung durch Musik und Bewegung. Ohne diesen improvisatorischen Anteil geht dem pädagogischen und künstlerischen Handeln der Zauber verloren.

Ich musste aber starke Nerven behalten und mich darauf verlassen können, dass, wenn der Boden vorbereitet wird, die Inszenierung an drei Tagen in der gewünschten Präzision entstehen kann. Der Trost im Falle kleiner Pannen lag in der Überzeugung der Nachhaltigkeit eines solchen Weges. Wie gesagt – der Anfang...

Welche Gründe haben zur Entscheidung für dieses Stück von Peter Maxwell Davies geführt?

GP-A: Ich habe nach einem Stück gesucht, das für meine Vorstellung die wichtigsten Elemente eines Musiktheaterstückes, das von Kindern dargestellt werden soll, besitzt: Es soll das Alter der ausführenden Kinder und deren momentanen geistigen Entwicklungsstufe entsprechen, damit sollte sich der Wissensstand und die Phantasie über die Welt die Waage halten. Auch die Dramaturgie des Stückes - ein Spiel zwischen Realität und Traum - fand ich spannend. Der Umgang mit dem Sujet Weltraum ist einem modernen Kind sehr geläufig. Die Gestalten, die dort vorkommen, konnten und mussten jedoch aus der Vorstellungswelt der Kinder entstehen.

Ein weitere Betrachtung galt dem Stück als musikalische Aufgabe. Es soll der musikalischen „Noch-nicht-Bildung“ entgegenkommen, aber den Einstieg in die musikalische Tätigkeit ermöglichen (z.B. keine Mehrstimmigkeit). Es sollte eine den Alltag ergänzende Erfahrung im Bereich Klang-Ästhetik möglich sein: innerhalb der Tonalität, der instrumentalen Begleitung (kein Kinder-Kassetten-Klang, keine verstärkten Instrumente, Alles von Kinder-Hand). Gleichzeitig sollte das Stück ein „sattes“ Gefühl beim Singen erlauben.

Das alles habe ich in diesem Stück gefunden. Jedenfalls kam es den Kindern nicht besonders vor, dass sie im „Kosmischen Walzer“ eine Melodie gesungen haben, die von dreizehn Tonarten harmonisch begleitet wurde.

Ohne hier ein generelles Urteil über den „leichteren“ Zugang zum Musiktheater über die Schiene „Musical“ abgeben zu wollen, stellte ich auf der Suche fest, dass es nicht all zu viele Stücke gibt, die all das zusammenfügen. Unsere Premiere war mit der Verspätung von fünfzehn Jahren gleichzeitig die deutsche Erstaufführung. „Jupiter landing“ entstand im Jahr 1989. Uraufgeführt wurde die Kinderoper am 3. April 1990 in der Londoner Queen Elizabeth Hall. Damals sangen und spielten die Schülerinnen und Schüler der Chase Side Primary School.

Das nächste zu erarbeitende Stück könnte da schon wieder anders motiviert werden, z.B. experimenteller, mehrstimmiger, abstrakter, oder... Eigentlich möchte ich immer mehr mit Komponisten und Kindern gleichzeitig arbeiten.

Ein wichtiges Kriterium war auch die Dauer von gut einer halben Stunde.

Warum ist die Länge eines Stückes so wichtig?

GP-A: Es war „unser“ erstes Stück. Damit die Kinder in einer hohen Intensität das Stück gestalten können, durfte ihre Leistungsfähigkeit nicht überfordert werden. Was ich darunter verstehe: eine halbe Stunde schaffen Kinder mit aller geistiger Kraft dabei zu bleiben. Die Altersstruktur der Gruppe lag zwischen acht und zehn Jahren, zwei Kinder waren erst sieben, zwei schon elf Jahre alt. Ich wollte keine gelangweilten (abgespannten) Kinder vor mir sehen. Unkonzentration ist eine Form des Schutzes in der reizüberfluteten Gegenwart.

Wir übten in drei aufgabenbezogenen Gruppen in lediglich je einer Unterrichtsstunde pro Woche. Da war ein längeres Stück nicht drin. Und vor allem nicht nur die Stimmen und die Bewegung brauchten eine gründliche Vorbereitung, auch das Sich erinnern können von musikalischen Vorgängen, auch auf die Klänge als Auslöser der Handlung musste vorbereitet

werden: kurz – „das Zuhören-Können“ musste vorbereitet werden. Es waren doch ganz normale „Zappelkinder“, die ich bei erstem Unterrichtsbeginn begrüßen durfte. Und auch das Singen kleiner Rezitative, in denen Gedankengänge der Protagonisten ausgesprochen wurden, waren etwas vollkommen anderes als ein Strophenlied mit Refrain, das eventuell im regulären Schulunterricht in diesen Schuljahrgängen vorkommt. Einfach gesagt - die gesamte Erfahrung der Kinder musste doch mitkommen.

Wie wurden die Rollen verteilt?

GP-A: Die Fähigkeit eine Rolle zu erfüllen in Bezug auf die konkreten Kinder war ein weiterer pädagogischer Aspekt dieser Arbeit.

In dieser Oper gibt es drei unterscheidbare Gruppen: 10 kleine Solorollen, dann die „Jupiteraner“ und dazu die „Weltraummonster“. Zunächst wurde in diesen drei Gruppen für sich gearbeitet und die Interaktionen innerhalb dieser Gruppen hergestellt. Die Interaktionen zwischen den Gruppen konnten erst an zwölf Samstagen vor der Aufführung in je zweistündigen Arbeitsphasen erfunden werden, abhängig vom Verlauf des Stückes und dem bereits erzielten Arbeitsstand.

So ziemlich am Anfang, als die ersten 10 Kinder zusammen kamen, wurden die zu besetzenden Rollen tatsächlich „aus dem Hut gezogen“, dann - wie auf dem Schulhof so üblich - untereinander getauscht. Einerseits „war ich aus dem Schneider“, andererseits war ab dem Tag jedem Kind klar – „Ich bin der Kapitän“, „Ich bin der Hase“, usw. Ich hatte Angst vor Neidgefühlen, die die Atmosphäre hätten vergiften können. Einige Rollen sollten aus Absicherungsgründen (viele Kinder waren öfters im Winter krank) doppelt besetzt sein. Ich wollte sowieso, dass jedes Kind die ganze Oper singen kann – so für sich und für uns... für „später“. Einen Monat nach der Premiere kann ich sagen: es ist so, jedes Kind kann die ganze Oper singen. Zwei neue Kinder sind dazu gekommen und die zwei fehlenden Rollen konnten sofort aus den „alten“ mit einigen Proben nachbesetzt werden.

Wie entstanden die Kostüme?

GP-A: Über die „irdischen“, bzw. „außerirdischen“ Aspekte der Darstellung haben wir eigentlich über die Bewegung „nachgedacht“. Wie bewegen sich Menschen, wie Spielzeuge, das haben wir immer wieder neu ausprobiert. Das Kostüm für die „Weltraummonster“ wurde auch dadurch beeinflusst, dass es den „Energiebedarf“ und damit die Bewegungsqualität zeigen soll. Da sie im Weltraum auf der Suche nach Energie sind (so unsere Übersetzung der von ihnen ausgehenden Gefahr) musste das Kostüm so eine Mischung zwischen einer lebendigen „Zapfseule“ und einem organisch-elektrifizierenden Wesen darstellen. Die Erfahrung der Bewegungen, durch die die Monster zeigten, dass sie ganz „Energiegeladen“, kräftig sind, oder vollkommen „ausgepowert“ und energiesuchend sind, hatte sich beim Entwickeln der Kostüme ausgewirkt. Unsere Bühnen- und Kostümbildnerin, Barbara Seyfried hat die Ideen der Kinder auch mit Bildern aus der zwar irdischen, dennoch „unheimlichen“ Unterwasserwelt noch weiter befruchtet. In weiterem Verlauf hat sie die Elemente übernommen, um den Erfindungen eine Kostümform zu geben. Hergestellt wurden sie dann teils von Barbara, teils von den Eltern. Die Bilder wurden jedoch auch in der Form gewürdigt, als sie dann neben der Fotodokumentation zum Teil zur Ausstellung bei der Premiere im „Theater Mumpitz“ gehörten.

Und das Bühnenbild? Entstand es auch in Gemeinschaftsarbeit?

GP-A: Ja, das Stück entstand in einer Art „Theater total“. Ziel meiner Arbeit war, nicht die Kinder einfach auf der Bühne zu „drapieren“, sondern ihre Selbständigkeit und Ausdrucksfähigkeit weiter zu unterstützen. Sie haben so viel davon. Die muss man nur anzapfen. „Theater total“ heißt für mich, die Welt zu schaffen, in der man agiert. Ich wollte die Kinder individuell behandeln, nicht als Masse. Wir haben das Planetarium besucht. Die

Kinder sahen in einer riesigen Kuppel die Sternbilder, die sie später im Bühnenbild gemalt haben. Der Besuch klärte so manche Fragen, die durch den Text des Librettos aufgetaucht waren. Ich wusste nicht, was „rote Riesen“ oder „weiße Zwerge“ im astronomischen Verständnis bedeuten.

Wie ließ sich die Arbeit mit der Schulpflicht vereinbaren?

GP-A: Der Schulbesuch wurde von unserer Arbeit nicht tangiert, weil wir nachmittags und an Samstagen arbeiteten. Die Endproben und Aufführungen lagen in den Ferien. Aber die Kinder und ihre Familien mussten wegen der hohen Belastung die Wichtigkeit dieses Erlebens für sich klar beantworten und Prioritäten setzen. Von der gesamten Gruppe sind zwei Kinder nach der Aufführung abgesprungen, alle anderen wünschen sich Fortsetzung und Intensivierung der Arbeit.

Die Entwicklung der Stimmen?

GP-A: Ich habe keine Kinder, die sich zu diesem Projekt gemeldet haben, abgewiesen, d. h. es gab keinerlei Auslese. Es gab Kinder, die eindeutig Intonationsprobleme hatten, auch Kinder, die ihre Stimme absolut nicht unter Kontrolle hatten, auch „Brummer“. Das Wichtigste war zunächst, dass die Kinder einen Melodieverlauf nachzusingen lernten, was auch weitestgehend gelang. Für separaten Stimmbildungsunterricht war wenig Raum. Ich musste Übungsformen finden, in denen die Sensibilität für die Stimmen zusammen mit der Körperwahrnehmung wachsen konnte. Die Unterscheidung zwischen leicht und schwer, hell und dunkel, mehr oder weniger intensiv, das Hören auf den Stimmklang musste wachsen. Gleichzeitig war der Fokus auf das Spüren der funktionellen Bewegung und der Resonanzen, auch auf das Beobachten der Mimik gerichtet. Die „Stimmerfindungen“ – Improvisationen, in denen das Erproben unterschiedlicher Klangergebnisse bei unterschiedlicher Atemführung und Artikulation entstehen, waren die Basis. Die zu lernenden Gesangspassagen des Stückes waren die Vehikel für den Vokalausgleich. Für mehr reichte die Zeit nicht. Erst in der letzten Phase der Proben gab es die Möglichkeit, einen bühnenerfahrenen Gesangspädagogen (Wilhelm Teepe) zum Repetieren der Gesangspartien hinzuzuziehen. Er hatte auch sehr sensibel den Probenstress begleitet. Ich hätte sonst keine Chance gehabt, den szenischen Verlauf im Theater fertig zu stellen.

War dieser Stress den Kindern nicht zu viel ? Was haben die Kinder von dieser Arbeit gehabt?

GP-A: Mir war sehr, sehr wichtig, dass die Kinder etwas erleben, was eine positive Spur in ihrem Leben hinterlässt. Ich wollte die schwere Arbeit nicht mit negativen Empfindungen koppeln. Kinder sollten möglichst hohe künstlerische Qualität ohne Dressur und Drill erreichen. Sie sollten die hohe Anstrengung mit dem „Erfühlt-sein“ verbinden. Das ist doch nach meiner Erfahrung das Wesen der künstlerischen Einwirkung im persönlichen Erleben. Aber das bedeutet, dass die ganze Arbeit von Anfang bis Ende diese Erlebnis-Qualität haben musste. Nicht nur das Endergebnis zählte. Jede Stunde sollte so erfüllend wie möglich sein. Ich wüsste nicht, wie ich sonst den Kindern diese Anstrengung und Konzentration abverlangen könnte. Als Lehrer hat man oft das Gefühl, einen „schweren Wagen“ zu ziehen. Das versuche ich durch eine kooperierende Haltung mit den Kindern gemeinsam zu lösen. Und trotzdem, es gibt Grenzsituationen, in denen nur spontanes Eingehen auf die momentanen Bedürfnisse Hilfe bieten kann.

Der schwierigste Tag in der Arbeit war, als wir das erste Mal mit allen zusammen im originalen Bühnenraum waren und alle Elemente des Stückes zusammengebaut werden sollten. Zweieinhalb Stunden Probe am Vormittag, zweieinhalb Stunden am Nachmittag, das Bühnenbild wurde gleichzeitig gebaut, die Fotos für die Premiere, in Pausen viele Fragen...

Es gab natürlich häufig die Situation, dass einzelne Kinder oder Gruppen warten mussten und nicht beschäftigt waren. Dem anderen Zeit lassen, nicht selbst agieren, das war sehr schwierig und sehr ermüdend. Ich war mir dieser Problematik bewusst und um die Spannungs- und Entspannungsphasen gut zu managen habe ich eine Praktikantin – eine Theaterpädagogin in der letzten Woche zu Hilfe gehabt. Am zweiten Tag hatten wir Gelegenheit für zwei Durchläufe mit Korrekturen, am dritten kamen die Kostüme dazu und am vierten war dann schon öffentliche Generalprobe mit Licht und allem Drum und Dran. Und dann..... Ich kommentiere Ihre Frage nach dem Gewinn gerne mit der Aussage einer meiner jüngsten Darsteller. Tobias sagte zu seiner Mutter nach der Premiere: „Als ich dabei war und alle hörten und klatschten, da fühlte ich mich so groß!“

Wie lautet das Fazit?

GP-A: Die Arbeit hat sich gelohnt. Es war eine ungeheure Bereicherung für alle Beteiligten. Auch für die Eltern! Es geht weiter. Wir probieren schon zweistimmig und arbeiten in kleineren Gruppen mehr an den Stimmen. Wir haben einen neuen Ort für Proben gefunden – ein Kulturforum für Kinder hat uns seine Räume angeboten. Ob, oder wann aber größere Projekte stattfinden können, oder der „Jupiter“ wieder gespielt werden kann, hängt nicht nur von meiner Arbeit und dem Engagement der Kinder ab. Da müssen schon viele es wollen.



Zur Person Grazyna Przybylska-Angermann:

Studium in Rhythmik und Schulmusik mit den Fächern Klavier, Gesang und Chorleitung an der Hochschule für Musik in Poznan/Polen. Es folgte ein Ergänzungsstudium Moderne Tänzerische Bewegungserziehung nach der Methode Rosalia Chladek in Straßburg/Frankreich. Das Fach Rhythmik unterrichtet sie unter anderem seit 1991 an der Universität der Künste Berlin. Die eigene Bühnenerfahrung als Sängerin, Choreographin und als Bewegungstrainerin für Sänger führte zur Beschäftigung mit der Thematik der körperlichen Disposition der Sänger als Bühnendarsteller.