

Mein Ingo

Nachdem ich zwei Nachrufe auf Ingo geschrieben habe („maximal 5000 Buchstaben mit Leerstellen) verspüre ich nun die Lust, einiges, was sich im Umfeld zwischen Ingo und mir abgespielt hat, explizit zu Wort zu bringen. Aber gleich vorab, die Selbstdarstellung, die Ingo auf seiner Webseite und dann auf dem 420-Seitenbuch, das er mir 2019 geschenkt hat und das im Selbstverlag erschienen ist, betrieben hat, ist nicht mein Ding. Ich scheine kein so selbstreflexiver Mensch wie Ingo zu sein. Und dennoch, habe ich heute ein gewisses Bedürfnis in dieser Richtung.

Von Hentig & Scheller

Erst in Ingos Lebenslauf las ich vor ein paar Tagen, dass Ingo bei Hartmut von Hentig studiert und eine Examensarbeit bei Hentig geschrieben hat. Das fand ich doch extrem erstaunlich, denn Hentig war für mich – neben Hans-Heinrich Eggebrecht und Ulrich Günther - durchaus eine zentrale Leitfigur meines Lebens. Ich war ja in der Aufbaukommission der Bielefelder Schulprojekte und dann 4 Jahre im Oberstufen-Kolleg selbst tätig, zwei Jahre davon als Stellvertretender Wissenschaftlicher Leiter. Hentig schreibt in einer Selbstbiografie, die ich erst im Sommer 2024 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Schulprojekte gelesen habe, dass ich in dieser Position auf Obstruktion gebügelt war. Das ist nicht mal erstaunlich, weil die Gruppe, die mich gewählt hatte, seinerzeit der Meinung war, Hentig verrate seine eigenen Ziele, während wir für den Erhalt der Grundeigenschaften des Oberstufen-Kollegs kämpften – die übrigens dann in den Jahren nach meinem Abgang sukzessive demontiert worden sind. Der Vorgang ist insofern interessant, als Hentigs Bücher für mich sehr wegweisend gewesen sind. Und zwar nicht allein der kleine Band „Schule als Erfahrungsraum“. Hentig hat dem Fach Musik eine ganz neue Funktion zugewiesen, über die ich 2002 dann auf Bitten Christoph Richters in [Diskussion Musikpädagogik](#) geschrieben habe.

2024 erfuhr ich auf einem „Ehemaligentreffen“ von Lehrenden des Oberstufen-Kollegs, dass angeblich „niemand“ Hentigs Bücher seinerzeit gelesen hat. Also, was mich betrifft, war das absolut nicht der Fall. Ingo Scheller betont in seiner Autobiografie, dass „Hartmut von Hentig, in seinen historischen Vorlesungen, aber auch bei der Auseinandersetzung mit allgemeinen pädagogischen Fragestellungen auf subjektive Zugänge und dem Erfahrungsbegriff bestand. Bei ihm machte ich dann auch mein pädagogisches Staatsexamen, bei dem ich mit Begriffen der Schiller'schen Spieltheorie das pädagogische Kollektiv von Makarenko analysierte und kritisierte.“ Ich denke, dass in der Tatsache, dass Ingo bei Hentig studiert und ich kurz darauf nach Hentigs Maßstäben Oberstufen-Kolleg-Mitarbeiter gewesen bin, die erste Verknüpfungsstelle zwischen uns beiden zu sehen ist. Ingo ist allerdings, als ich 1973 nach Bielefeld kam, bereits nach Oldenburg als „Planer“ umgezogen. Erst später erfuhr ich, dass er zuvor an der IGS Schildesche tätig war, mit der ich in meiner Bielefelder Zeit enge Kontakte hatte (u.a. mit der Kapelle „Rote Note“).

Eine besondere Pointe zum Thema Hentig/Scheller/Stroh ist die Tatsache, dass Rudolf Nykrin zusammen mit mir in der Aufbaukommission der Schulprojekte saß und 1974 dann parallel zu mir Musiklehrer an der Laborschule wurde. Nykrin, mit dem ich stets einen guten Draht hatte, stieg nach einem Jahr aus den Schulprojekten aus. Er sagte explizit, die Ziele, die er sich in der Aufbaukommission gesetzt habe und die wir in einem gemeinsamen Buch (zusammen mit Georg Krieger) publiziert haben, seien nicht durchsetzbar. Die Laborschule nach seinen

Vorstellungen sei gescheitert. Nykrin wurde dann bei Hopf in Münster Assistent und promovierte bezeichnenderweise aber zu seinen Laborschul-Plänen unter dem Titel „Erfahrungserschließender Musikunterricht“. Nykrin sagte zu mir mehrfach, dass er mit diesem Buch nicht glücklich sei, weil Hopf zu viel herum gefuscht habe bzw. er zu viele Kompromisse habe eingehen müssen. Wer sich die Mühe macht, den „Grünen Band“ der Schulprojekte, den Nykrin geschrieben hat, mit der Dissertation zu vergleichen, wird für dies Gefühl Verständnis haben. In der Tat muss ich zugeben, dass ich aus Nykrins Buch nie etwas Brauchbares für mein Konzept, das stark Scheller-orientiert war, habe ziehen können. In Werner Janks „Musik-Didaktik“ kommt Nykrin als zentraler Konzept-Geber vor, aber auch hier bleiben alle Versuche Werner Janks, die Erfahrungserschließung nach Nykrin griffig zu machen, ohne Erfolg. Das Kryptische, das der Erfahrungserschließung anhaftet, blieb meines Erachtens bestehen, nachdem Hermann Kaiser eine AMPF-Tagung zur „Erfahrung“ inszeniert hatte, auf der weder Scheller noch ich gefragt waren. Es scheint – bis heute – auf dem Feld „musikalischer Erfahrung“ zwei Gegenwelten zu geben.

Hilbert Meyer & Ulrich Günther & Scheller

Die Uni Oldenburg nahm 1974 ihren Lehrbetrieb auf. Ingo war als Planer schon vor diesem Start in Oldenburg tätig. Und er hat mit Sicherheit viel mit dazu beigetragen, dass unser Fachbereich, der die Sprachen, Kunst und Musik umfasste, nicht wie heute „Geistes- und Kulturwissenschaften“ sondern „Kommunikation/Ästhetik“ hieß. Dies war Programm. Im Fachbereich gab es eine fächerübergreifende Ästhetik-Professur (Rudolf zur Lippe), es gab drei Parallelprofessuren für „Kommunikation“ (in Germanistik, Kunst und Musik), und überall natürlich aufgrund der Einphasigen Lehrerausbildung „Didaktik“. Noch 1978, als ich in Hannover meinen Dienstvertrag unterschrieb, musste ich mich als Inhaber der Professur für Musikwissenschaft verpflichten, in der Lehrerausbildung tätig zu sein. Weil mir dies ja schon aufgrund meiner Bielefelder Biografie ein gewisses Anliegen gewesen war, hatte ich überhaupt als Drittplatzierter die Stelle bekommen (die vor mir Platzierten Reinecke und Faltin hatten erklärtermaßen mit Schule nichts am Hut). Ulrich Günthers Umsetzung des Konzept „Kommunikation/Ästhetik“ in der von ihm verantworteten „Auditiven Wahrnehmungserziehung“ war für mich bereits in Bielefeld eine Leitfigur gewesen und ich war daher auch schon 1975 und später zu Planungs-Sitzungen in Oldenburg. Im Hintergrund plante Ingo Scheller ... was ich aber nicht wusste. Immerhin hieß unser Fach ja nicht „Musik“ sondern „Auditive Kommunikation“. Als Planer muss Scheller das nicht nur gewusst, sondern auch konstruiert haben – nicht ohne Günthers Wohlgefallen, der seinerzeit unangefochten über Jahre Fachbereichsvorsitzender (= „Dekan“) war.

Obwohl Ingo „eigentlich“ Deutschlehrer war, so wirkte er in Oldenburg interdisziplinär und hatte durchaus denselben Schwerpunkt, den er bereits beim Studium in Göttingen hatte: (allgemeine) Pädagogik. Es ist nicht verwunderlich, dass er dann bei Pädagogik-Guru Hilbert Meyer 1983 promovierte, während ich als Fachbereichsmitglied in der Prüfungskommission saß. Ingo hatte bereits 1981 sein Buch „Erfahrungsbezogener Unterricht“ geschrieben, das er als Dissertation einreichte. Bereits 1980 schrieb er das (kleine) Buch „Erfahrungsbezogener Unterricht. Aneignung – Verarbeitung – Veröffentlichung“ und hernach mehrere Artikel, in denen von „Erfahrung“ die Rede war. Diese drei „Phasen“ haben sich wie ein Mantra in viele Generationen von Lehramtsstudierende eingeträufelt. Ich weiß nicht, warum Lehrer*innen und Seminarleiter*innen einen solchen Faible für „Phasen“ haben. Bekanntlich habe ich mich auch später in ISIM dagegen ausgesprochen, das „Fünf-Phasen-Modell“ zum Hauptkriterium für eine Szenische Interpretation zu machen.

Am meisten beeindruckt hat mich aber seinerzeit Ingos Aufsatz „Arbeit an Haltungen oder über Versuche, den Kopf wieder auf die Füße zu stellen – Überlegungen zur Funktion des szenischen Spiels“ (1982). Ihn habe ich später häufiger als sein Buch zitiert. Im Buch spielt das szenische Spiel als „Lern- bzw. „Aneignungsform“ ja eine eher untergeordnete Rolle. Zeichnen, Fotografieren u.a. waren viel wichtiger. Der Haltungsbegriff jedoch war meines Erachtens ganz zentral für mein Verständnis von Szenischem Spiel, ich sprach am liebsten von „Arbeit an Haltungen zu Musik“ oder dergleichen. Das „Spiel“ war mir immer etwas suspekt, und auch Ingo „spielte“ ja nicht und nie im üblichen Sinne. In seiner Autobiografie 2019 schildert er auch, warum das Spielen im Sinne von „Laientheaterspielen“ suspekt war: sein Vater war bei den Nazi professioneller Inszenierer von Ting-Spielen und ähnlichem.

Meine konkrete Zusammenarbeit mit Ingo begann in meinem zweiten Projekt 1980/82 zum Thema „Jugendkulturen“. Hier habe ich nun explizit mit Ingo zusammen Unterricht in der „Szenischen Interpretation von Musik“ geplant. Ingo hätte diesen Terminus nie verwendet. Musik war für ihn einfach ein Moderator von Jugendkultur und es ging für ihn nicht um die szenische Interpretation von Musik sondern um die szenische Interpretation von Jugendkultur, bei der „musikalische Haltungen“ – ich sprach damals eher von „musikalischen Tätigkeiten“ – etwas Außermusikalisches sichtbar machen. Ob Ingo jemals meine Publikationen von 1982 wahrgenommen oder gelesen hat, weiß ich nicht. Ich vermute, sie haben ihn nicht interessiert und er hegte auch eher Misstrauen gegenüber mir als Musiker. Die Sympathie zwischen uns lief auf einer ganz anderen Ebene: der der Hochschulpolitik. Wir bildeten den Kernbestand unseres Fachbereichs in der universitätsweiten „Linken Liste“, einem DKP-fernen linken Verband, der erklärtermaßen Professoren und Mittelbau einschloss. Ingo war und blieb zeitlebens „Mittelbau“. Seine Planerstelle wurde bis zum Akademischen Rat herauf gestuft, erreichte aber nie Professorenstatus. Ingo schreibt in seiner Biografie über dies Tabuthema, das sicherlich viel mit Kränkung zu tun hat, auch nur, dass er bis 2004 (also seiner Pensionierung) „Hochschullehrer für Curriculumentwicklung im Bereich Kommunikation und Ästhetik“ war.

Zurück zu Hilbert Meyer und Ulrich Günther:

Da sich Ingo als „Pädagoge“ verstand, stand er in direkter Konkurrenz zu Hilbert Meyer. Ingos Lehrveranstaltungen („Vorlesungen“) in der Aula waren so etwas wie das Pendant zu Hilbert Meyers „Show“. Wer Hilbert Meyers frühen Bücher ansieht, kann ermessen, dass und wie Meyer die unterschiedlichsten didaktischen Konzepte (später „Modelle“) in Form von Grafiken und Comics dargeboten hat. Werner Jank stieg übrigens später bei Hilbert Meyer ein, als dieser schon Millionär (und legendärer reichster Mann der Uni) war. Ingo Scheller verachtete diese Art der Popularisierung, allem voran die Art und Weise, wie sein Konzept unter Meyers Händen zum Comic-Event degenerierte. Der Hauptvorwurf Ingos gegenüber seinem Freund Hilbert war jedoch, dass Meyer kein eigenständiges Profil hatte, kurz: ein Eklektizist war. Daher wandte sich Ingo (etwas später) verstärk Wolfgang Nitsch zu, der ähnlich wie Ingo, ein „Tiefenbohrer“ mit starkem Psycho-Touch war. Nitsch und Ingo haben gemeinsam publiziert, mit Meyer gab es nichts gemeinsames.

Auch zwischen mir und Ulrich Günther bestand eine Konkurrenz, die allerdings etwas anders aussah. Ich kam an die Uni als Vertreter der „auditiven Kommunikation“ und hielt Vorlesungen um Kommunikationsmodelle (die seinerzeit mit Klaus übrigens aus der DDR kamen). Meine Spezialität war die Ent-Technokratisierung der Kommunikation(-smodelle) durch „musikalische Tätigkeit“. „Kommunikative Tätigkeit“ hieß mein erstes Projekt an der Uni Oldenburg zusammen mit Sprachwissenschaftlern und einer Sonderpädagogin, wozu sich Meyer-Denkman dann noch „ran hängte“. Ulrich Günther schien mich sehr zu fördern, hatte er sich doch auch für

meine Berufung eingesetzt. Erst später kamen merkwürdige Friktionen zutage. Die erste haben Fred Ritzel und ich noch mit einer „taktischen“ Tagung zur Rettung der „musikalischen Kommunikation“ aus Anlass von Günthers 60. Geburtstag geglättet. Hier haben wir Jüngerer nochmals alles gefeiert, was Günther längst als „nicht durchführbar“ ad acta gelegt hatte – sein erstes Sequenzen-Konzept mit der „kunstfeindlichen“ Auditiven Kommunikation. Die zweite Friktion war tiefer gehend. Dazu später beim Thema „Wozzeck und Figaro“.

Wie schon erwähnt, war meine erste intensivere und produktive Zusammenarbeit die im Projekt „Jugendkultur“. Das Thema stand damals in Oldenburg in der Luft. Niels Knolle und Volker Schütz haben beide bei Ulrich Günther promoviert mit – kurz gesagt – „Popmusikdidaktik“. Knolle hat als erster einen Versuch unternommen, dass und wie man in der Schule Popmusik so behandeln kann, dass sie nicht, wie das noch bei Rauhe geschah, abwertete. Sein Ansatz war, dass man nicht die (Pop-)Musik sondern die Jugendkultur thematisieren müsse. Diese Idee hat dann Schütz in seiner Arbeit, die merkwürdigerweise viel bekannter als die von Knolle wurde, fortgesetzt. Der Bekanntheitsgrad von Schütz hing mit zwei Dingen zusammen: erstens mit dem 1983 gegründeten Institut für Didaktik der Populärmusik in Lüneburg, zweitens damit, dass Knolle längst zum Guru für Medienmusikpraxis avanciert war und niemand bemerkte, dass dies im Kontext der Diskussion um Jugendkultur und Popmusik geschehen war.

Mein bescheidener Beitrag zur Diskussion um Jugendkultur bestand in dreierlei: Erstens darin, dass ich besonderen Wert auf Subkulturen, also system-nichtkonforme Jugendkulturen legte (Artikel zur „Alternativen Musikszene“ im ersten „Handbuch Musikpsychologie“, beim AMPF 1983 ein Vortrag zum Anti-Atomdorf Gorleben, eine UE zu „The Wall“, ein Vortrag in Ost-Berlin usw.). Zweitens darin, dass ich nicht die „Kultur“ an sich sondern die kulturelle Tätigkeit bearbeitete. (Mein Buch „Zur Psychologie Musikalischer Tätigkeit 1984 und vieles mehr.) Und drittens, dass ich als Methode zur schulischen Bearbeitung des Themas „Popmusik“ die Szenische Interpretation vorschlug.

Szenisches Spiel und Politik

Alles, was Ingo und ich machten (wir nannten es gerne „inszenierten“) war „irgendwie politisch“. Meist implizit, manchmal explizit. Das bereits erwähnte erste Projekt fiel in die Zeit, als Reagan Deutschland besuchte und (kurz darauf) die Raketenstationierung stattfand, zu der übrigens auch Hentig im spektakulären Mediengewitter Blockaden absaß. Wir inszenierten in der Innenstadt einen „Unerwarteten Kurzbesuch Reagans in Oldenburg“ – als szenisches Spiel. (Bei der geplanten Raketenstationierung spielte der Hafen von Nordenham eine Schlüsselrolle.) Wir sangen einschlägige Songs, bauten Statuen an diversen Straßenkreuzungen auf, informierten durch kurze Szenen über alle Untaten der USA, z.B. in Nicaragua, und irritierten die Vorbeigehenden insofern, als unklar war, ob nun wirklich Reagan kurzfristig in Oldenburg erwartet würde oder alles „nur Show“ war. „Irritation“ war ein Schlüsselbegriff dieser politischer Agitation, der – nach Aussage einiger meiner Studierenden – auch zu einer Methode in meinen Lehrveranstaltungen gehörte.

Die politisch motivierte szenische Interpretation von Musik hatte dabei noch einen anderen Hintergrund als den erfahrungsbezogenen Unterricht von Ingo. 1973 hatte sich als Abspaltung von der Darmstädter Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung der „Arbeitskreis Demokratischer Musiker“ (ADM) gebildet. Diese Gruppe von 20 bis später 40 linken Musiklehrer*innen hielt Tagungen ab – anfangs parallel zum Darmstädter Institut -, entwickelte, erprobte und publizierte Unterrichtseinheiten, die Musiken, die „unterrichtsgängig“ waren, als Widerspiegelung sozialer Verhältnisse, als Aneignung von Wirklichkeit und, wie ich es später

gesagt habe, als musikalische Tätigkeit behandelten. Dabei spielte damals schon das szenische Spiel eine wichtige Rolle. (Noch nicht Ingos „Arbeit an Haltungen“!). Einheiten zu „Blues“, „Schanties“, „Cowboylieder“, „Bänkelgesang“, „Reggae“ entstanden, wurden verbreitet und zu großen Teilen von Irmgard Merkt (in „Haste Töne“) und Martin Geck (in „banjo“) in verkürzter Form übernommen. Diese Unterrichtseinheiten (DinA4 gedruckt auf 24 Seiten) waren die Ergänzung zu den Heften „Student für Europa“, die jede einigermaßen fortschrittliche Lehrkraft dieser Tage benutzt. Die Lieder wurden in einen Verwendungszusammenhang gestellt und in diesem dann gesungen. Also nicht mit glockenreiner Stimme im vielstimmigen Chor, sondern mit grober Kehle bei der Arbeit. Eine gute Vorstellung vom Charakter dieser Einheiten kann man sich verschaffen, wenn man die Auseinandersetzung zwischen mir und Werner Jank auf dem AfS-Kongress 2005 in Nürnberg ([Download](#)) ansieht. Jank & Co. hatten als Musterbeispiel eines Aufbauenden Unterrichts das Schanty „What shall we do with the drunken sailor“ gewählt. Ich habe deren Unterrichtsaufbau mit demjenigen unserer ADM-Publikation konfrontiert. Die Unterrichtsschritte verliefen exakt gegenläufig (Seite 8).

Eine weitere wichtige Komponente des Politischen der Szenischen Interpretation lag überwiegend bei Scheller – bei mir nur ansatzweise – darin, dass sich das szenische Spiel vor allem an Kinder und Jugendliche wandte, die sprachlich nicht so „redegewandt“ waren. Während Ingo viel an Sonder- und Hauptschulen arbeitete (das erste explizite Buch zum szenischen Spiel 1984 handelt ausschließlich von Hauptschulprojekten, gefolgt 1987 von dem über Sonderschulprojekte). Diese Komponente habe ich nur ansatzweise erfahren, einmal in Leer an einem Gymnasium. Hier war ein Student einem „Kontaktlehrer“ zugeordnet, der diese Aufgabe eigentlich gar nicht übernehmen wollte und allem, was der Student tat, eher feindselig gegenüber stand. Doch nach einer Stunde, in der szenisch interpretiert wurde, gestand mir der Lehrer in der Nachbesprechung, dass in dieser Stunde zwei Schüler zum ersten Mal in seinem Unterricht den Mund aufgetan hätten und er überhaupt zum ersten Mal mitbekommen hätte, dass diese Schüler sprechen können.

Zur Politik gehört auch Hochschulpolitik. Im Fachbereich „Kommunikation/Ästhetik“, der (wie gesagt) Sprachen, Kunst und Musik umfasste, war Ingo faktisch von einem „Planer“ zu einem Germanistikdidaktiker geworden. Vom Status her war er „Mittelbau“ und, als ein neuer Professor (Joachim Dyck) berufen wurde, sollte Ingo als „Wissenschaftlicher Mitarbeiter“ dieser Professorenstelle zugeordnet werden. Bei den Uni-internen Berufungsverhandlungen war ich als Dekan beteiligt. Später, als der „Fall“ juristische Ausmaße annahm, waren die Protokolle der Verhandlungen bei Kanzler Lüthje plötzlich nicht mehr vorhanden („beim Umzug ins neue Verwaltungsgebäude verloren gegangen“), und meine Aufzeichnungen (die sich jetzt im Archiv der Uni befinden) waren das einzige Zeugnis, dass der Fachbereich (also ich) nie einer Zuordnung zugestimmt hatten. Der Groll im Fachbereich saß tief und in Verbindung mit anderen Konflikten zwischen den Sprachen und Kunst & Musik um die geschickte Finanzpolitik von Niels Knolle, kam es dann zur Spaltung des Fachbereichs. (Konkret: das Massenfach Germanistik akquirierte Geld, das dann im Tonstudio des Faches Musik verschwand.) Nun waren „Kunst & Musik“ unter sich und die Konfliktlinien waren fast verschwunden. Doch was tun mit dem „Curriculumplaner für Kommunikation und Ästhetik“ Ingo Scheller?

Ingos Szenische Interpretation von Dramen(texten)

Ingo durfte sich zuordnen und wählte „Kommunikation/Ästhetik“, wie jetzt der neue, kleine Fachbereich für Kunst, Musik & Materielle Kultur hieß. Dabei war er verpflichtet, 4 SWS Lehrdeputat für Germanistikdidaktik zu erbringen. Dies war der Startschuss für die

Weiterentwicklung des Szenischen Spiels im Rahmen der allgemeinen Pädagogik (also des Erfahrungsorientierten Unterrichts) zur Szenischen Interpretation von Literatur und Dramen. Da Ingo aber zur Hälfte noch bei Kunst & Musik war, interpretierte er gelegentlich auch bildnerische Kunstwerke. Der Musik nahm er sich erklärtermaßen nicht an. „Davon verstehe ich nichts, bin auch unmusikalisch“. (Dabei war Ingo ein vorzüglicher Tänzer. Er hatte auch Sport studiert.) Im Wesentlichen wurde sein Deputat in die „Spielleiterausbildung“ investiert, die aus einer dreisemestrigen Abfolge von Seminaren bestand. Schnell bildete sich um Ingo herum ein fast hermetischer Kreis von Insidern. Wie ein akademischer Guru ließ Ingo den Studierenden, die „Spielleiter“ werden wollten, auch nichts und gar nichts durchgehen. Der Erfolg war durchschlagend: viele Studierende, die von Ingo geschult wurden, wurden später Theaterpädagogen oder – in unserem Fall – Musiktheaterpädagogen. In den Jahren 1984 bis 1990 hatte ich wenig mit Ingo zu tun. Projekte gab es nicht mehr, so dass es keinen zwingenden Anlass zu irgendwelchen Kooperationen gab. Ich hielt derweil gelegentlich Seminare mit dem Thema „Szenisches Spiel im Musikunterricht“ ab. Die „Szenische Interpretation“ von Musik in dem Sinne, wie sie Ingo betrieb, spielte dabei keine wesentliche Rolle.

Schellers Abgang aus den Sprachwissenschaften war noch mit einem weiteren Eklat verbunden. Ingo besaß die Frechheit, den Kreis seiner Gefolgsleute „Forschungsstelle für Szenische Interpretation“ zu nennen und zudem zu postulieren, „Szenische Interpretation“ sein ein sprachwissenschaftliches Forschungsverfahren zum Deuten und Verstehen von Texten parallel zu allen anderen Verfahren wie Hermeneutik, Philologie usw. Ingo verfocht im (alten, großen) Fachbereichsrat beharrlich die These, dass sein „Spielen“ Forschung sei und eine Methode, neue, wissenschaftliche Erkenntnisse über Literatur hervorzubringen. Im Fall der Dramen war eklatant, worauf seine Provokation abzielte: Damentexte waren ja das Drehbuch eines Theaterstücks und nicht ein Roman oder Gedicht, also durften sie nicht einfach nur „als Text“ interpretiert sondern mussten auch durch spielerische Erfahrungen „gelesen“ werden.

Ingos Verfahren war gegenüber dem, was später zum Methodenarsenal der Szenischen Interpretation von Musik und Theater wurde, relativ einfach. Nach einer Rolleneinführung nahmen die jeweiligen Figuren das Textbuch in die Hand und lasen ihren Part vom Blatt ab. Dabei fingen sie, weil sie eingefühlt waren, meist spontan an, auch körperlich zu agieren, zu „schauspielen“, und der Spielleiter Ingo griff gezielt in das Spiel ein, fragte die Figuren nach ihren Gefühlen usw. Auf diese Weise wurden erstaunliche Mengen Textes innerhalb relativ kurzer Zeit bewältigt.

Mitte der 1980er führte ich Schulpraktika zur Dreigroschenoper durch (ganz ohne szenisch zu interpretieren). Wahrscheinlich gänzlich unbeeinflusst durch mich schrieb Christiane Gräber 1986 bei Ingo Scheller eine Examensarbeit zum Thema „Lernprozesse aufgrund szenischer und musikalischer Arrangements bei szenischer Interpretation von Brechts Dreigroschenoper“. Diese „Oper“ war das einzige Musikstück, das unter der Aufsicht von Ingo szenisch interpretiert wurde. Dabei wurde vor allem die „Arbeit an Haltungen“, die Brecht vorgegeben und Weil auf seine Weise musikalisch umgesetzt hat, einfach ins Klassenzimmer hinein transportiert. 1987 veröffentlichte Ingo zwei Bände mit vollständigen Spielkonzepten zu „Woyzeck“ und „Frühlings Erwachen“. Zur selben Zeit begannen Ralf Nebhuth und Rainer Brinkmann Ingos Konzept der Szenischen Interpretation von Dramen(texten) auf die Opern La Traviata, Figaro und Carmen anzuwenden. In der „pädagogischen Woche“ probierten sie mit Lehrer*innen und publizierten in der gelben ZpB-Reihe.

1989 hat mich Ralf Nebhuth als Escamillo für seine „Carmen“ eingespannt. Das war das erste Mal, dass ich mit der Szenischen Interpretation hautnah konfrontiert wurde. In Folge wurde Ralf

Theaterpädagoge am Oldenburger Staatstheater, wo er u.a. mit Rusalka arbeitete. Parallel erprobte ich Rusalka mit mehreren Student*innen (u.a. Markus Kosuch) in der Schule. Ralf war ziemlich erfolgreich insofern, als es gelang komplette Schulklassen gut vorbereitet zu einem Opernbesuch zu animieren. Rainer Brinkmann (damals ohne „O“), hatte einen Lehrauftrag und interpretierte Figaro mit Studierenden und Lehrer*innen. Das schwappte auch auf das Staatstheater über, wo ein größerer Bericht über das Figaro-Projekt im Monatsheft des Opernhauses abgedruckt war. Ralf hatte eine ABM-Stelle, d.h. das Arbeitsamt zahlte. Als die ABM-Stelle auslief beantragte ich (der inzwischen Koordinationsbeauftragter des Fachbereichs mit dem Staatstheater war) beim Staatstheater, dass das Theater einen Anteil von 400 DM übernehmen sollte. In einer sehr denkwürdigen Sitzung, bei der Intendant und Dramaturgin zugegen waren, sagte ersterer zu Ralfs Arbeit, er fände es gar nicht so gut, wenn Schüler*innen selbst Theater spielten und meinten, sie könnten das dann, denn so verlören sie den Respekt vor den richtigen Schauspieler*innen. (Diese denkwürdige Aussage ging wohl auf einen Vorfall zurück, als Schüler*innen in einer Nachbesprechung mit Sänger*innen diese kritisiert haben, sie seien nicht so gut aufgetreten, wie sie es hätten sollen oder können.)

Ralfs Tätigkeit als Musiktheaterpädagoge war damit beendet. Auch die Kooperation zwischen unserem Fachbereich und dem Staatstheater. Gut 10 Jahre später (unter einem neuen Intendanten) wurde sowohl die Theaterpädagogik durch die Errichtung einer vollen Stelle und die Kooperation auf der Ebene eines jährlichen Opernballes wieder aufgenommen. Die neue Theaterpädagogin hatte mit Szenischer Interpretation nichts am Hut, auch wenn wir relativ freundlich miteinander umgegangen sind. Musiktheaterpädagogik beschränkte sich auf Theater-AG's, die Aufführungen vorbereiteten und durchführten. Die Schulkontakte wurden auf „Enter“-Projekte reduziert: eine Grundschulklasse besucht jährlich ein Kindertheater, durfte hinter die Kulissen blicken und sich schminken ec. Und einige „Hochmotivierte“ durfte in einer „Kinder-Theater-AG“ mitwirken.

Anfang 1990 saß ich mit Ralf am Atari und formulierte seine Examensarbeit zur Szenischen Interpretation von Carmen für den Lugertverlag um. Ralf war eine zeitlang in Barcelona gewesen und das spanische Milieu war ihm vertraut. Daher gerieten die Rollenkarten nach meinem heutigen Gefühl zu lang. Interessant war Dieter Lugerts Reaktion auf unser erstes Publikations-Konzept: Er habe seinen Sohn Christian gefragt, was dieser von solch einem Unterricht halte, und dieser habe gesagt „nichts – da würde ich nie mitmachen“. (Inzwischen ist Christian Chef des Lugertverlages und verdient an uns.) Zudem müssten wir statt „Zigeuner“ doch „Roma“ sagen. Hier war Lugert wirklich weitsichtig! Wir haben uns erfolgreich verteidigt, es ginge uns darum, das abzuholen, was in den Köpfen der Schüler*innen vorhanden sei und nicht politisch korrekten Unterricht zu halten. Dieter Lugert willigte ein.

Woyzeck und Wozzeck

Zwischen 1982, dem oben erwähnten Jugendkultur-Projekt“ und 1990 gab es keine Zusammenarbeit zwischen mir und Ingo. Wir kannten uns „persönlich“, trafen uns bei linken Feten, kooperierten in den oben erwähnten Auseinandersetzungen um Ingos Stelle und dgl. Dass Ingo im Laufe der 1980er Jahre vom Szenischen Spiel auf die Szenische Interpretation umgestiegen war, habe ich im Grunde erst über die Studierenden Nebhuth und Brinkmann erfahren – wie oben geschildert. 1987 brachte Ingo sein erste Heft mit einer Szenischen Interpretation eines Dramas bei ZpB heraus: „Woyzeck“ von Büchner. Als ich das – über den Büchertisch in der Mensa – mitbekam, war ich elektrisiert. Jetzt war also für mich „Wozzeck“ von Alban Berg angesagt. Ich begann damit (wie auch später bei „Rusalka“, „West Side Story“)

zunächst damit, ein stinknormales musikwissenschaftliches Seminar zu „Wozzeck“ anzubieten. Notenanalyse, Besprechung von Sekundärliteratur, Hören von Interpretationen, Referate usw. Ingo besuchte dies Seminar zu fast 100%. Er saß still um nicht zu sagen sprachlos da. Was wir da trieben, hielt er weitgehend für Unsinn. Ein Musiktheaterstück sollte interpretiert werden ohne dass gespielt wurde?? Unmöglich, Unsinn! Wie sollte man sich in die Figuren einfühlen, wie in das, was der Komponist mitgeföhlt (und in seinen Briefen und Kommentaren verbalisiert) hatte, wenn man nicht selbst spielt?

In einem der nächsten Semester kündigten wir ein Blockseminar (= zwei Wochenenden) zur „Szenischen Interpretation von Wozzeck“ an. Ich bereitete aus einer Mischung der Verfahren, die Ingo in seinem „Woyzeck“ vorgeschlagen hat, und dem, was Nebhuth und Brinkmann in „Carmen“ und „Figaro“ entwickelt hatten, das Seminar vor. Das Seminar verlief sehr gut und die [Fotos, die ich geschossen hatten](#), zeigen, wie engagiert die „Starbesetzung“ war. Das waren zu einem Teil Musikstudierende, die eine Spielleiterausbildung absolvierten oder absolviert hatte, und zu einem andern Teil Musikstudierende, die ich fast ausnahmslos noch heute kenne, von denen zwei promoviert haben, zwei sind Sängerinnen und Musikpädagoginnen in der Region, und nur einen habe aus den Augen verloren (es war der Andres). Brinkmann, Nebhuth, Kosuch usw. waren in „Starrollen“.

Ingo hat erstaunlich wenig, um nicht zu sagen nie, kritisiert, was ich mit Wozzeck gemacht habe. Vielleicht war dies auch alles letztendlich eine fremde Welt. Warum muss „Woyzeck“ eigentlich vertont werden? Und dann noch so! Ich hatte ein „Songbook“ geschrieben, in dem alle Lieder, die Berg im „Wozzeck“ bruchstückhaft angedeutet und zitiert hatte, explizit im richtigen Rhythmus und auf den gewohnten Tonhöhen notiert waren. Dies schien Ingo gut zu gefallen. Etwas zum Sich-Festhalten. Dabei ist doch eigentlich der Begriff der musikalischen Haltung ein Schlüsselbegriff zum Verständnis der Berg'schen Kompositionstechnik.

Während ich mit „Wozzeck“ beschäftigt war, Markus Kosuch mein Konzept an der Liebfrauenschule mit Schüler*inne erprobte und Rainer Brinkmann den „Figaro“ papierreif für den Lugertverlag gestaltete, kam mir zu Ohr, dass Ulrich Günther mit einer Gruppe von Lehrer*innen, unter denen auch Thomas Ott und Birgit Jank waren, sich ebenfalls des „Figaro“ annahm. Sie wollten verschiedene Konzepte, wie Schüler*innen sich dem „Figaro“ nähern können, miteinander vergleichen. Das taten sie auch. Es entstand eine Publikation (Jank, Birgit und Thomas Ott: Erfahrungen mit Figaro - Ein Oldenburger Hochschul- und Schulprojekt. In: Musik und Bildung 5/1994, S. 30 – 38.) und eine Examensarbeit mit ausgewogenem Ergebnis. Merkwürdig war an diesem Vorgang, dass die Beteiligten die Szenische Interpretation mit Ausnahme der Studentin, die die Examensarbeit schrieb, nur vom Papier her kannten.

Als der „Figaro“ in Günthers Arbeitskreis abgearbeitet war, sollte die Szenische Interpretation des „Wozzeck“ dran kommen. Es war nicht vorgesehen, dass ich dazu hinzugezogen würde, geschweige denn, dass die Beteiligten eine Szenische Interpretation durchführen würden. Ich erschien dann zu einer Sitzung des Arbeitskreises und hielt eine offensichtlich „böse“ Rede. Birgit und Thomas waren ziemlich entsetzt über mich. Für mich war dieses Erlebnis, das ich als eine Günther-typische Art des Plagiats empfand, ein Anstoß, meine grauen Materialien zu „Wozzeck“ sofort druckreif zu gestalten. Was ich innerhalb weniger Wochen tat: 1994. Als Fotos verwendete ich die guten Fotos aus dem Seminar. Zuvor noch wollte ich der musikpädagogischen Community kundtun, dass ich und nicht Günther die Urheber einer Szenischen Interpretation des „Wozzeck“ bin. Dazu bot sich die Gelegenheit einer von Olias in Potsdam veranstalteten AMPF-Tagung 1993, auf der ich Ingos These, dass szenisches Interpretieren eine Methode der (musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen)

Forschung sei, anhand des „Wozzeck“ demonstrieren und beweisen wollte (Neue Musik szenisch interpretiert am Beispiel "Wozzeck". In: Musikpädagogische Forschung, Band 15, hg. von Günther Olias, S. 161-177). Durch diesen Vortrag und die dazu gehörige Publikation war klar, dass ich der Autor der Szenischen Interpretation von „Wozzeck“ bin. Im Endeffekt jedoch ließ Günther vom „Wozzeck“-Projekt ab. Der Machtkampf war gewonnen... unschön, aber wahr.

Zwischenbemerkung: Den Impuls zur Gründung des Fakes „Institut für Szenische Interpretation von Musik & Theater“ gab kurz darauf ein ähnlicher „Plagiatsvorfall“. In Remscheid wurden urplötzlich Kurse zur „Szenischen Interpretation von Musik“ angeboten, und es soll Lehrer*innen gegeben haben, die dorthin gingen, weil sie eine unserer Lugert-Publikationen gelesen hatten, und enttäuscht waren, dass da von unseren Methoden etc. nicht die Rede war. (Parallel, so muss man betonen, führten wir alle – Ralf, Rainer und ich – schon bundesweit und oft im Team Lehrerfortbildung durch.) Es gelang uns durch eine Anzeige in Musik & Bildung, in der ISIM vorgestellt wurde, tatsächlich, die Bezeichnung „Szenische Interpretation von Musik & Theater“ endgültig für uns zu reservieren.

Der Fall „Wozzeck“ war neben dem 1982er-Projekt meine einzige engere inhaltliche Zusammenarbeit mit Ingo. Ich habe mir das schon damals so gedeutet, dass bei aller persönlichen Freundschaft, Ingo Probleme hatte, auch nur das Kleinste wirklich aus der Hand zu geben. Mit Sicherheit habe ich in seinen Augen Vieles falsch gemacht. Zudem war ihm „Oper“ suspekt, d.h. er meinte, dass es sich nicht lohnte Opern szenisch zu interpretieren, weil er am Fall „Woyzeck“ sah, dass die politische Botschaft Büchners keines Alban Bergs bedarf, um erfolgreich vermittelt zu werden. Und drittens herrscht im akademischen Betrieb immer, auch unter Freunden und Linken, Konkurrenz. Vor allem nach Ingos Pensionierung 2003 hat mich doch überrascht, wie konsequent er die Arbeit von ISIM *nicht* beachtet hat. In den Publikationslisten der nach 2003 erschienenen Büchern kommen Publikationen aus dem ISIM-Umfeld mit Ausnahme des Methodenkatalogs nicht vor.

Das Ende

Ingo ist 2003 sang- und klanglos von der Uni und aus Oldenburg verschwunden. Mit seiner neuen Ehefrau, die niemand kannte, verschwand er in einem nördlichen Ort, dessen Name ich bis heute nicht schreiben oder aussprechen kann. Ingo fasste sein Lebenswerk in zwei Büchern, die 2004 und 2008 erschienen sind, zusammen. Gelegentlich schrieben wir uns und Ingo erzählte von seinen neuen Hobbys, dem Fotografieren, der „Kommune-Arbeit“ vor Ort und dem Aufbau einer eigenen Art „Alten-WG-Leben“ in Abgeschiedenheit. Sein engster Freund war wohl Wolfgang Nitsch, bei dessen Geburtstag wir uns trafen – ohne weitere Folgen.

Eine für mich wirklich sehr große Überraschung war, dass Ingo zur ISIM-Tagung 2016 persönlich erschien und auch von A bis Z anwesend war. Bereitwillig ließ er ein Podiumsgespräch über sich ergehen und meldete sich ansonsten nur ganz selten zu Wort, obwohl er meiner Meinung nach viel zu sagen gehabt hätte. Dabei war er ja eigentlich die *Große Person* der Tagung! Das wussten alle, und das spürte er natürlich auch. Dass 50 Menschen versammelt waren, um eine Abart seines Lebenswerks ernsthaft zu diskutieren, muss ihn berührt haben – ob „ehrenhaft“ oder „peinlich“ (weil das alles „much ado about nothing“ war) konnte ich nicht beurteilen. Persönlich waren wir wieder die alten Freunde und sprachen eher über Privates. Ein merkwürdiger Zufall war es, dass er beim Verlassen der Tagung an der KMS-Treppe so stolperte, dass er einen vorübergehenden Verband brauchte und eine Woche bei Helga Nitsch untergebracht werden musste. Oldenburg hielt ihn fest und er stolperte über die Szenische Interpretation von Musik & Theater.

Sehr angenehm überrascht war ich dann bei der Herausgabe des Tagungsbandes, dass Ingo einen ernsthaften und keineswegs ironischen (wie ich erwartet hatte) Artikel schrieb. Er sagt dort zuerst nochmals, warum ihm „Oper“ fremd ist, um anschließend eine ganze Reihe von Forschungsfragen zu formulieren, mit denen er verklausuliert seine Kritik an der Szenischen Interpretation von Musik übt. Wir waren für ihn Praktizisten, die zwar erfolgreich aber eben keine „Schürfer und Bohrer“ sind, wie es seinem eigentlichen Anspruch entsprach.

Immer mal wieder stellte ich irgendwelche Fragen an Ingo, zuletzt bei unserer Arbeit bei der dritten Auflage des Methodenkatalog, als mir die Quelle eines Scheller-Zitats fehlte, das wir schon zuvor verwendet hatten. Ingo antwortete nicht. Über Angelika Müller oder ganz sporadische Zufallsbegegnungen mit seiner ersten Frau Birgit Scheller (auch auf La Palma) erfuhr ich ein klein wenig, wie es ihm ergeht. Zuletzt von Angelika Müller im Sommer 2024 von Ingos Verbrennungen anlässlich des Versuchs, etwas auf dem Herd Angebranntes zu löschen. Von einem Menschen, der hier auf La Palma eine kleine deutsche Bibliothek betreibt, erfuhr ich, dass Ingo 2023 auf La Palma war. Davon habe ich nichts erfahren, und zufällig begegnet sind wir uns nicht.

Irgendwann erhielt ich per Post kommentarlos Ingos Buch „Das Eigene und das Fremde“, 420 Seiten, das ich nicht las. Ich fand es unwichtig, mich mit Ingos Problemen, die er zeitlebens mit seinem Vater gehabt hat, noch auseinanderzusetzen. Das im Selbstverlag erschienene Buch legte ich einfach weg, erzählte aber Ralf Nebhuth davon. Im Gegensatz zu mir reagierte Ralf sehr interessiert. Und ob er das Buch dann wirklich gelesen hat, weiß ich auch nicht. Ich stieß aber dann auf eine Rezension eines Historikers, der dies Buch als beachtenswertes Dokument einer besonderen Art „Oral History“ positiv aufnahm und meinte, es sei an der Zeit, dass die letzten Zeitzeugen Nazideutschlands sich so deutlich äußerten wie Ingo es getan hat. Wenn ich jetzt, nachdem Ingo gestorben ist, über den Grauschleier, der über unserer Beziehung lag, nachdenke, dann meine ich, das dieser – wie immer – ganz auf Gegenseitigkeit beruhte. Ich habe mich nie für Ingos persönliche Probleme sondern nur für „sein Werk“ interessiert.

Und dann las ich in der NWZ den bewundernswerten Artikel zu Ingos Tod. Kurz darauf erhielt ich sogar die Papier-Todesanzeige und las die von seiner ersten Frau Birgit aufgegebene und mit dem Namen der zweiten Frau unterzeichnete Todesanzeige in der NWZ. Die sonst öfter im Kollegenkreis übliche Gemeinschaftstodesanzeige blieb aus. Betroffen schrieb mir lediglich Jens Thiele, den ich kurz zuvor in La Palma getroffen habe. Spontan schrieb ich ein paar Worte auf der ISIM-Homepage. Die größte Überraschung für mich, dass Frau Hüttmann als Herausgeberin von „Diskussion Musikpädagogik“ auf meinen Vorschlag, einen Nachruf zu veröffentlichen, positiv reagierte.