

Schmid, Silke: **Dimensionen des Musikerlebens von Kindern. Theoretische und empirische Studie im Rahmen eines Opernvermittlungsprojektes.** Wißner-Verlag, Augsburg 2014. (Forum Musikpädagogik, Band 124). Eine Dissertation 2013 in Frankfurt/Main.

Dies Buch ist die bislang umfassendste empirische Evaluation des Konzepts der Szenischen Interpretation, das hier in jener Ausformung als "Opernvermittlungsprojekt" vorliegt, wie sie Rainer O. Brinkmann für die Staatsoper Berlin entwickelt hat. Obgleich die Untersuchung sich auf den Spezialfall "Musiktheatervermittlung" bezieht, sind die Ergebnisse der Untersuchung auch für die Szenische Interpretation, wie sie im Musikunterricht praktiziert wird, relevant. Zunächst jedoch scheint die vorliegende Buchform der Dissertation von Silke Schmidt nicht der Szenischen Interpretation, sondern ganz generell dem "Musikerleben von Kindern" zu gelten. So leitet die Autorin im über 100 Seiten umfassenden Theorieteil aus zahllosen musikpädagogischen Publikationen drei grundlegende Dimensionen des Musikerlebens von Kindern ab, die sie einleuchtend mit "Leiblichkeit", "Narrativität" und "Beziehungshaftigkeit" bezeichnet. "Leiblichkeit" bedeutet, dass Kinder Musik körperlich erleben, dass Musik für sie nicht tönend bewegte Form sondern bewegter Körper ist. "Narrativität" bedeutet, dass Musik für Kinder stets von konkreten Menschen gemacht wird, etwas erzählt und, wenn sie das nicht explizit tut, Bilder auslöst. "Beziehungsfähigkeit" bedeutet, dass Kinder mittels Musik Beziehungen und Kommunikation herstellen und sich selbst für andere darstellen. Im Laufe der Untersuchung drängt sich der Autorin eine vierte Dimension auf, die sie "Materialität" nennt. Dies bedeutet, dass Kinder Musik gerne anfassen möchte, in Gestalt von Instrumenten oder wenigstens in Form von "greifbaren" Produkten.

Das konkrete "Opernvermittlungsprojekt", das der Autorin als Aktionsrahmen für die empirische Überprüfung der Theorie von den drei/vier Erlebnisdimensionen dient, wird wie ein Katalysator verwendet. Das heißt, dass die Theorie anhand eines konkreten Projekts überprüft wird und abschließend allgemeine Aussagen über "das" Musikerleben von Kindern abgeleitet werden. Dabei soll dieser Katalysator wie in der Chemie üblich einen (Erkenntnis-)Prozess erst ermöglichen und befördern, zum Schluss jedoch, nachdem die Erkenntnis gewonnen ist, wieder spurlos verschwinden. Silke Schmid ist, so hat der Leser den Eindruck, der Meinung, dass so etwas möglich ist. Doch dabei verfängt sie sich selbst in Widersprüche, die für empirische Untersuchungen der von ihr durchgeführten Art bezeichnend sind.

Das Musikerleben von Kindern ist nicht von jenem Katalysator "Opernvermittlungsprojekt" unabhängig. Im Gegenteil: das Musikerleben bezieht sich konkret auf die jeweils zu vermittelnde Oper, auf deren Problemkonstellation, die Personen und die Musik, und ist zudem nicht unabhängig von den Vermittlungsmethoden - hier denjenigen der Szenischen Interpretation. Die Ergebnisse, die Silke Schmid generiert, bestätigen nicht *generell* die theoretisch abgeleitete Dimensionalität des Musikerlebens von Kindern, sie sind vielmehr ein Produkt der vorliegenden Oper und vor allem des Konzepts der Szenischen Interpretation. Die Szenische Interpretation berücksichtigt ja gerade konzeptionell die drei/vier Dimensionen Leiblichkeit/Narrativität/Beziehungshaftigkeit und Materialität, wie Silke Schmid erkennt:

"Allen drei Dimensionen ist gemein, dass sie auf Haltungen und Gesten, auf Nachvollzug eines Gestus im Raum oder eines Gestus in der Zeit beruhen. Das Verhältnis von Haltung, Geste und Gestus im Kontext von Musik und Musikerleben theoretisch [!] näher zu untersuchen könnte demzufolge eine lohnende Aufgabe sein. Für die sich anschließende empirische Studie ist dies insofern von Belang, als

die Szenische Interpretation, die dem empirisch untersuchten Projekt zugrunde liegt, sich gerade durch die Arbeit an Haltungen und Gesten und ihrer Beziehung zur Musik auszeichnet" (S. 131).

Und an anderer Stelle schreibt sie:

"Insgesamt weisen die Ergebnisse der quantitativen Teilstudie *jedoch* darauf hin, dass der Projektansatz, welcher auf dem Konzept der szenischen Interpretation beruht, dem Musikerleben von Kindern in hohem Maße *entspricht*. Die Studie liefert darüber hinaus vielfältige Hinweise darauf, dass dies u.a. *aufgrund von Facetten* der Fall ist, die in einem *analogen Verhältnis* stehen zu den theoretisch konzipierten Dimensionen des Musikerlebens Leiblichkeit, Narrativität und Beziehungshaftigkeit und der empirisch induzierten Dimension der Materialität" (S. 337).

Der Leser kann sich bei den "Facetten", den "analogen Verhältnissen" und dem "in hohem Maße entspricht" des Eindrucks zwar nicht erwehren, dass die Autorin die Szenische Interpretation mit spitzen Fingern anfasst. Unzweideutig ist aber dennoch ihre Einsicht, dass die drei/vier Erlebnisdimensionen konstitutiver Bestandteil des Konzepts der Szenischen Interpretation sind. Das "analoge Verhältnis" ist schlichtweg eine intendierte Eigenschaft des Konzept und die "Facetten" sind die Methoden der szenischen Interpretation. Die Vorstellung, dass es ein Ergebnis der quantitativen Teilstudie sei, dass die Szenische Interpretation die intendierten Eigenschaft hat, ist allerdings irrig, auch wenn man die quantitative Teilstudie auch als eine (nicht intendierte) Überprüfung, ob die intendierten Eigenschaft auch in der Praxis realisiert werden, auffassen kann.

Die Autorin geht sogar so weit, der Musikpädagogik zu empfehlen, zentrale Kategorien und Verfahren der Szenischen Interpretation unabhängig vom szenischen Interpretieren zu verwenden:

"Die musikpädagogische Arbeit an subjektiven Haltungen, die subjektive Gesten evozieren und in einen summativen musikalischen 'Gestus' münden, scheint mir auch außerhalb von Konzepten wie der szenischen Interpretation eine wichtige Option musikpädagogischen Handelns, da dies alle drei, im Idealfall auch alle vier für Kinder relevanten Dimensionen des Musikerlebens potenziell einschließt. Damit wäre wünschenswert, dass nach Gertrude [!] Meyer-Denkmann<sup>1</sup> der musikalische 'Gestus' und seine Verbindung zu anthropologischen Konstanten wie Haltung und Gesten theoretisch und empirisch weiter erforscht wird, verkörpert er doch musikalisch Substantielles, das jedoch pädagogisch meist nur implizit, selten explizit eine Rolle spielt... [dies] könnte außerdem ein wertvoller Zugewinn für die Kontur des Faches Musik sein" (S. S. 344).

Hier wie an anderer Stelle formuliert die Autorin ein Forschungsdesiderat, ohne zu bemerken, dass sie selbst bereits einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung eben der Szenischen Interpretation geleistet hat. Denn als solchen kann man die empirischen Details des Buches durchaus auch lesen, selbst wenn dies ein wenig "gegen den Strich" geht. Dazu ist es notwendig, den (vermeintlichen) Katalysator "Opernvermittlungsprojekt" zu konkretisieren:

"Vermittelt" wurde im Jahr 2007 an der Oper Freiburg die einstündige Kinderoper *Der unglaubliche Spotz* von Mike Svoboda auf einen Text von Manfred Weiß. Zunächst erhielten 30 Lehrer/innen in einem Workshop eine Einführung in ein Spielkonzept, das Johannes Fuchs und Cecilia Zacconi u.a. von der Jungen Oper Stuttgart entwickelt hatten. Das Spielkonzept ist unter <http://www.isim-online.de/pdf/spotz.pdf> zu erreichen. In den vier ersten "Stationen" dieses Spielkonzept wurden hunderte von Schüler/innen auf einen Opernbesuch vorbereitet. Diese Stationen sind streng nach dem Konzept der Szenischen Interpretation von Rainer O. Brinkmann gestaltet, enthalten vielfältige

Haltungsübungen zur Musik, Rolleneinfühlungen und kurze szenische Spielsequenzen. Nach drei "Stationen" sind die Schüler/innen in die Anfangssituation der Oper so eingeführt, dass sie nun (in der 4. "Station") einen Fortgang der Handlung ersinnen und spielen sollen. Hierauf folgt der Opernbesuch (5. Station) mit der "offiziellen" Version und eine Nachbereitung (6. Station).

Die Autorin hat zusammen mit einer Crew von Musiklehramtsstudent/innen diesen Projektablauf empirisch begleitet, vor und nach dem Opernbesuch 282 Fragebögen ausfüllen und bebildern lassen sowie im Anschluss an das Projekt 18 Interviews geführt. Vor allem die "Prae-Post-Befragung" ist bezüglich Szenischer Interpretation einmalig und von unschätzbarem Wert. Allerdings muss man die gewonnenen Daten mit einer spezifischen Lupe lesen, denn die Fragen, die gestellt wurden, bezogen sich weder konkret auf die diversen Methoden der Szenischen Interpretation noch auf inhaltliche Aspekte der Oper. Daher haben auch die Ergebnisse in der Weise, wie die Autorin sie formuliert hat, keinen expliziten Bezug zur Szenischen Interpretation. Nichts desto trotz ist ein durchgängig impliziter Bezug zu erkennen:

Erwartungsgemäß äußern sich die Kinder zum Abschluss des Projekts differenzierter über das Phänomen Oper als am Anfang. Interessant ist, dass das Projekt geschlechtsspezifische Unterschiede und Unterschiede bezüglich musikalischer Vorbildung "nivelliert", das heißt eine "demokratisierende" Funktion hat. Dass nach dem Projektdurchlauf kein signifikanter Unterschied in puncto "Opernaffinität" zwischen Mädchen und Jungens festgestellt werden konnte, korreliert mit den Ergebnissen einer früheren Untersuchung, wonach sich Mädchen und Jungens bereits beim szenischen Spielen nicht signifikant unterscheiden<sup>ii</sup>. (Dies ist umso erstaunlicher als unter den über 500 Teilnehmer/innen von Kursen zur szenischen Interpretation, die ich durchgeführt habe, gefühlte 80% weiblich gewesen sind.) Da die Autorin in puncto "Opernaffinität" auch keine Altersunterschiede feststellen konnte, ist sie der Meinung, die von Gabriele Schellberg 2006<sup>iii</sup> formulierte "Offenohrigkeitshypothese" widerlegt zu haben. Hier ist natürlich einschränkend zu bemerken, dass solch eine Widerlegung zunächst nur dann gilt, wenn man die Musik szenisch interpretiert hat.

Bei derartigen Aussagen macht sich bemerkbar, dass die Autorin die Prägung des Musikerlebens der Kinder durch den (mutmaßlichen) Katalysator "Szenische Interpretation" nicht beachtet hat. So hat sie beispielsweise gefragt "Würdest Du Dich trauen vor der Klasse vorzusingen?" und keine signifikanten Unterschiede zwischen den Prae- und Post-Antworten festgestellt. Allerdings ist bei 53% eine Zunahme der Vorsinge-Bereitschaft, bei 47% eine Abnahme zu verzeichnen. Die Antwort auf die latente Frage, wie ein derartiges Ergebnis zustande kommen kann, würde man nur finden, wenn man die Übungen in "Singhaltungen" und die Einstudierung einer "Auftrittsmusik" oder der "Allyrischen Hymne" im Verlauf des Spielkonzepts in ihrer jeweiligen Wirkung abfragte. Die Perspektive eines "Vor der Klasse Singens" verfehlt die wichtige Rolle der Singhaltungen im Rahmen einer Szenischen Interpretation. Dies ist eigentlich erstaunlich, weil die Autorin gerade mit Bezug auf das Vorsingen(müssen) feststellt, dass das dazu notwendige "Selbstvertrauen ganz und gar vom Setting abhängt" (S. 161).

Die Autorin hat auf vielfältige Weise "Erinnerungsspuren" abgefragt. Die globale Rückerinnerung an das Projekt war keineswegs einheitlich. Negativ erinnert wurde, wie kaum anders zu erwarten, der Gesang der Profisänger/innen bei der Operaufführung. Dagegen wurde – mit Worten der Szenischen Interpretation – die Rolleneinfühlung positiv erlebt und erinnert. Im Wissenschaftsjargon der Autorin heißt das: "Die Subgruppe der Kinder, die Opernaffinität äußern, ist dominiert von der

Identifikation mit den Opernfiguren, während bei denjenigen, die Oper eher ablehnen, vor allem die negativen Erinnerungen an das 'viele, hohe, laute, komische' Singen vorherrscht" (S. 241).

Wie schon gesagt, muss man die erfreulichen Ergebnisse, die sich konkret auf die Szenische Interpretation der Kinderoper *Der unglaubliche Spatz* beziehen, mit der Lupe suchen, obgleich ja alle Daten auf dem Hintergrund dieses konkreten Projekts erhoben worden sind. Ohne Lupe betrachtet ist das Buch ein Meisterwerk an Methodenreflexion, an Gründlichkeit empirischen Forschens und auch auf dieser Aktivitätsebene eine interessante Lektüre. Hervorzuheben ist vor allem die anschauliche Darstellung und ideenreiche Interpretation von Bildern, die die Kinder zu Beginn und nach Schluss des Projekts gemalt haben. In 18 "situationsnahen Interviews" - d.h. Interviews, bei denen die Fragen sich auf das konkrete Opernvermittlungsprojekt beziehen - werden gleichsam als Bestätigung der Theorie von den Erlebnisdimensionen die "Motive" für Musikinteressen erhoben. Strikt parallel zu den Dimensionen "Leiblichkeit/Beziehungsfähigkeit/Narrativität/Materialität" nennen die Kinder als allgemeinste Motive musikalischer Tätigkeit "Vitalität" (Musik als Inbegriff von Lebendigkeit), "Sozialität" (Musik als Möglichkeitsraum, in dem man gemeinsam agieren kann), "Ausdruckssinn" (Musik drückt etwas aus und man kann mit Musik etwas ausdrücken) und "Produktion" (Musik zum Anfassen).

Fazit: Man kann dies dicke und konzentriert geschriebene Buch nur dann als ein allgemein gültiges Buch zum Musikerleben von Kindern lesen, wenn man überzeugt ist, dass die "im Rahmen eines Opernvermittlungsprojekts" erhobenen Daten auch auf andere musikalische Tätigkeiten von Kindern übertragbar sind. Teilt man (wie der Rezensent) diese Überzeugung nicht, so muss man mit der Lupe in dem Buch nach den Hinweisen auf das konkrete Opernvermittlungsprojekt der Szenischen Interpretation von *Der unglaubliche Spatz* suchen. Was man aber niemals machen sollte, ist zu behaupten, das Musikerleben von Kindern ließe sich von den Inhalten der Musik (hier also der Oper) und von den musikalischen Tätigkeiten (hier dem szenischen Interpretieren) loslösen und losgelöst erfassen. Warum Silke Schmid mit ihrer Dissertation faktisch solch eine Behauptung aufstellt, kann ich mir nur als Folge eines Wissenschaftsverständnisses erklären, das musikalisches Handeln und Motive musikalischer Tätigkeiten von den Inhalten der Musik abkoppelt.

Wolfgang Martin Stroh

Lektüreempfehlung: Diskussion Musikpädagogik Sonderheft S1/09: *Musiktheaterpädagogik*, hg. von Christoph Richter. Info zur Szenischen Interpretation unter <http://www.musiktheaterpaedagogik.de>.

---

<sup>i</sup> Gemeint ist wohl Gertrud Meyer Denkmann (1998): *Körper – Gesten – Klänge. Improvisation, Interpretation und Komposition neuer Musik am Klavier*. Saarbrücken: PFAU-Verlag. 1998.

<sup>ii</sup> Vgl. Wolfgang Martin Stroh: *Mädchen und szenische Interpretation*. In: Frauen- und Männerbilder in der Musik, hg. von Jane Bowers, Freia Hoffmann und Ruth Heckmann. BIS-Verlag, Oldenburg 2000 [=Festschrift für Eva Rieger], S. 233-246.

<sup>iii</sup> Gabriele Schellenberg (2006): *Zum Einfluss von Unterricht auf Musikpräferenzen von Grundschulkindern für Opernarien*. In: Musikpädagogische Forschung 27. Essen: Blaue Eule, S. 71-84. Die These lautet, dass im Laufe der letzten Grundschuljahre die anfängliche Offenheit bezüglich unbekannter Musik rapide abnimmt.