„VON DER GRUPPE GETRAGEN“

Teilhabe an und Wirkweisen von partizipativen Chorprojekten mit Jugendlichen

Juliane Hanke

März 2023

Dieser Bericht ist Produkt von Teil 3 der
Wissenschaftlichen Begleitung des Projektes

Ltg. Prof. Dr. Thomas Busch

Das Projekt TOGETHER! - Chor.Leben der Deutschen Chorjugend wird gefördert von der Stiftung Deutsche Jugendmarke, der Deutsche Bank Stiftung, Aktion Mensch sowie weiteren Förderern auf Landes- und kommunaler Ebene.

Inhalt

1. Vorwort 3

2. TEILHABE IN KÜNSTLERISCHEN UND ORGANISATORISCHEN PROZESSEN 4

2.1 Auswahl des Repertoires 4
2.2 Produktion von eigenen Musikstücken 5
2.3 Gestaltung von Aufführungen 7
2.4 Sitz- und Stehordnung 7
2.5 Organisatorische Prozesse 8

3. GESPRÄCHE UND ROLLENVERTEILUNG 11

3.1 Kommunikationskultur 9
3.2 Chorleitung – Leitung oder Begleitung? 11

4. WIRKWEISEN PARTIZIPATIVER CHORARBEIT 13

4.1 Chor – eine singende Gemeinschaft 13
4.2 Chor als Ort sozialer Begegnung 14
4.3 Zur Bedeutung der partizipativen Chorpraxis für Sänger*innen 15
4.4 Aspekte der Auswirkungen auf die Lebensführung von Sänger*innen 16

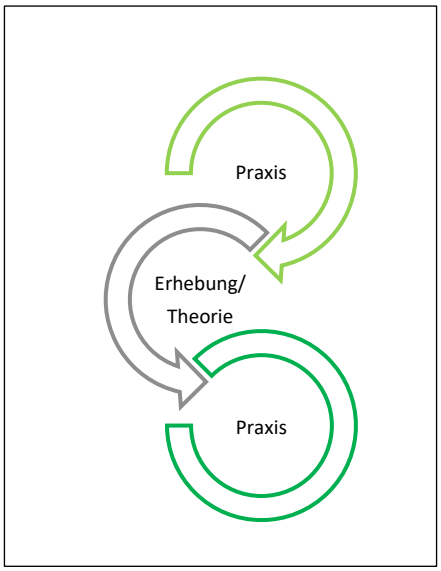
Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: 5
Formen der Repertoireauswahl

Abbildung 2: 12
Rolle der Chorleitung

Abbildung 3: 16
Intentionen des Chorsingens aus Sicht von Sänger*innen

1. VORWORT



Nach den ersten beiden Phasen der wissenschaftlichen Begleitung, in denen vor allem ‚Best Practice Beispiele' aus der Sicht der Chorleitenden in den Blick genommen wurden, rückt in der dritten Phase die Perspektive der Teilnehmenden mehr in den Fokus. Der thematische Schwerpunkt dieser Phase liegt auf Teilhabe und Wirkung partizipativer Chorprojekte. Dazu wurden Chorproben besucht und beobachtet, im Anschluss daran Gruppendiskussionen mit den Teilnehmenden der Chorprojekte geführt. Aus organisatorischen Gründen konnten bei einigen Chorprojekten nur Gruppendiskussionen via Zoom durchgeführt werden. Die Chorleitungen wurden jeweils erst zum Ende der Gruppendiskussion hinzugezogen, um den Teilnehmendenperspektiven Raum zu geben. Die Kombination von Beobachtung und Gruppendiskussion ermöglicht, mit den Teilnehmenden über die ‚gesehene' Praxis ins Gespräch zu kommen.
Die Auswertung in Phase 3 resultiert in einer Darstellung von Aspekten der Teilhabe und Wirkung der Chorprojekte aus Teilnehmendensicht, die in der praktischen Umsetzung Anwendung finden.
Die Gruppendiskussionen wurden anhand eines Leitfadens durchgeführt, wobei Fragen zu konkreten Situationen in den Proben ergänzt wurden. Nachstehend werden exemplarisch einige der Fragen aus den Gruppendiskussionen gezeigt:

Die wesentlichen Aspekte der Beobachtungen und der Befragungen sind:

- Auf welche Weise haben die Chormitglieder die Möglichkeit, im Hinblick auf künstlerische Prozesse ihren Chor mitzugestalten?
- Auf welche Weise haben die Chormitglieder die Möglichkeit, im Hinblick auf organisatorische Prozesse die Rahmenbedingung der Projekte ihren Chor mitzugestalten?
- In welchen Situationen erleben sich die Chormitglieder als Gemeinschaft?
- Welche Rolle nimmt in den Projekten die Chorleitung ein?
- Welche Bedeutung hat das Chorprojekt für den Alltag außerhalb des Chores?

Die Protokolle der beobachteten Chorproben und die Transkripte der Gruppendiskussionen wurden gegenübergestellt und ausgewertet.
Die wesentlichen Ergebnisse beziehen sich sowohl auf spezifisch musikalische Aspekte wie Repertoireauswahl und Gestaltung von Konzerten als auch auf außermusikalisch-organisatorische Aspekte wie Chorfreizeiten, soziales Miteinander u.a.

An dieser Stelle sei den Studierenden Lucas Auradniczek, Charlotte Furtwängler und Lilian Hagmaier für die Transkription der Interviews sowie Dr. Mercé Bosch Sanfélix für die Unterstützung bei der Durchführung der Erhebungen gedankt.

2. TEILHABE IN KÜNSTLERISCHEN UND ORGANISATORISCHEN PROZESSEN

Durchweg lassen sich in der Betrachtung der verschiedenen Projekte Aspekte der Teilhabe sowohl in künstlerischen als auch in organisatorischen Prozessen finden. Die Teilhabe der Singenden an künstlerischen Prozessen zeigt sich vor allem im Bereich der Auswahl (etwa Abstimmungsprozesse) des Repertoires, der Produktion von eigenen Musikstücken sowie im Hinblick auf Entscheidungen bezüglich Aufführungsformaten u.a. Die Übergänge zwischen Mitgestaltung in künstlerischen und organisatorischen Aspekten sind beispielsweise fließend, wenn es um Organisation von Aufführungsformaten oder Planung von Chorfreizeiten geht. Nachstehend werden zunächst die verschiedenen beobachteten Aspekte der künstlerischen, dann der auf Organisatorisches bezogenen Partizipation mithilfe von Aussagen aus den Interviews und Informationen aus den Beobachtungsprotokollen dargestellt.

2.1 Auswahl des Repertoires

Der Blick in die praktische Arbeit in Phase 3 der wissenschaftlichen Begleitung bestätigt die seitens diverser Leitender in Interviews geäußerte Angabe (Phase 2), dass die Auswahl des Repertoires als Möglichkeit der Partizipation im Prozess der musikalischen Gestaltung oft gegeben ist und auch entsprechend wahrgenommen wird:

Durchweg in allen Interviews mit den Teilnehmenden der Projekte wird die Auswahl der Musikstücke als wesentlicher Moment der Mitbestimmung genannt; allerdings unterscheiden sich die Prozesse der Auswahl:

- Die Sänger*innen können zu einem festgelegten Zeitpunkt oder kontinuierlich Wünsche für das Repertoire des Chores einbringen. Sie schreiben die Repertoirewünsche auf Papiere, die von eine*r*m der Sänger*innen eingesammelt werden. (vgl. B 4, S. 2)[1] Vereinzelt wird vorab auch eine „Liedrichtung“ (I 2, S. 9)[2] gewählt, d.h. ein bestimmtes Genre gemeinsam eingegrenzt. Danach werden die Wünsche hinsichtlich möglicher Arrangements und Umsetzbarkeit durch die Chorleitung ggf. gemeinsam mit den Sänger*innen in den Blick genommen.
- Die Chorleitung trifft vorab eine Vorauswahl und bringt den Sänger*innen eine vorbereitete Liste mit, aus der sie auswählen können. Alternativ legt die Chorleitung Songbücher oder Bücher mit auskomponierten Chorarrangements aus. Die Sänger*innen können dann die präferierten Titel ankreuzen und auswählen (vgl. I 1, S. 4)

[1] Das Kürzel B zeigt die Erhebungsart Beobachtung mit der entsprechenden Seitenzahl des Beobachtungsprotokolls an.
[2] Das Kürzel I zeigt die Erhebungsart Interview mit der entsprechenden Seitenzahl des Interviewtranskripts an.

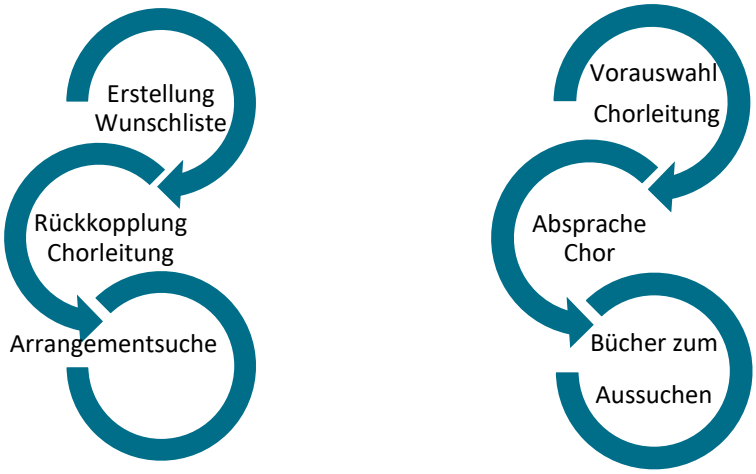


Abbildung 1: Formen der Repertoireauswahl

Die beiden Abbildungen visualisieren die zwei gängigen Prozesse zur Mitbestimmung des Repertoires durch die Sänger*innen und verdeutlichen, dass es sich bei der Entscheidung über das Repertoire nicht um einen hierarchisch organisierten, linearen Prozess, sondern stets um einen diskursiven gestalterischen Prozess zwischen Chorleitung und Teilnehmenden handelt. Chorleitung und Sänger*innen können gleichermaßen Vorschläge mit einbringen, wobei die Prozesse der Auswahl durch die Chorleitung unterschiedlich intensiv gesteuert werden. (vgl. I 4, S. 1). Die finale Entscheidung der Auswahl des Repertoires wird dann durchweg durch demokratische Abstimmungsprozesse wie Handzeichen oder Stimmzettelvergabe getroffen (vgl. I 5, S. 1). Die Teilnehmenden schätzen diese Art der Repertoireauswahl, da sie als nicht selbstverständlich gewertet wird.

„(...) Also wir entscheiden auch immer, welche Lieder wir auch singen und das ist auch nicht bei jedem Chor so und das ist richtig cool.“ (I 2, S. 9).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Mitbestimmung des Repertoires durch die Sänger*innen als fester Bestandteil der Chorarbeit etabliert und organisiert ist, sodass dadurch ein erster ‚Moment des Involviertseins‘ erzeugt wird.

2.2 Produktion von eigenen Musikstücken

Wurde in den vorausgegangenen Ausführungen auf die Mitbestimmung bei der Auswahl von reproduzierten Stücken Bezug genommen, soll in diesem Abschnitt der Fokus auf der eigenen künstlerischen Produktion liegen. In den beobachteten Proben selbst konnten keine Momente der künstlerischen Produktion wie bspw. Songwriting-Prozesse beobachtet werden, wobei an dieser Stelle durch die Musikproduktion der Teilnehmenden ein hohes Maß an Partizipation zu erwarten wäre. Gelegentlich wurde jedoch von solchen künstlerischen Produktionsprozessen berichtet, sodass diese nun näher beschrieben werden können.

„Ja, und wir haben auch Lieder selbst zusammen mit der Chorleitung geschrieben, also die es jetzt noch nicht gab, einfach selber geschrieben (...)“ (I 1, S.2)

Der Prozess des Liederschreibens wird laut Sänger*innen teilweise durch die Chorleitung intendiert und beinhaltet entweder die Erstellung des Textes zu einer vorgegebenen Melodie oder aber das Schreiben von Text und Melodie (vgl. I 1, S. 2 & I 3 S. 2f.).

Des Weiteren können diese dem Songwriting ähnlichen Prozesse aber auch im Probenverlauf ohne konkretes Kompositionsvorhaben entstehen. So entstand beispielsweise in einem Fall das Schreiben eines Songs aus einer partizipativen Einsingübung. Auf diese Weise wurde eine eigentlich basale Übung durch Akkorderweiterung und Improvisation durch weitere Vokalstimmen und Harmonien zur Grundlage eines selbst entwickelten Songs von Chorleitung und Teilnehmenden. Im Anschluss wurde die Musik mit einem Text versehen (vgl. I 3, S. 2).

Die Sänger*innen berichten darüber hinaus, dass sie Lieder und Songs komponieren. Dies geschieht jedoch losgelöst von der künstlerisch-musikalischen Arbeit in der Chorprobe in der Gruppe, sondern dient eher als individuelle Freizeitbeschäftigung (vgl. I 4, S. 4). Dies zeigt, dass die Aktivität der künstlerischen Produktion durchaus als kreative Tätigkeit von Kindern genutzt wird. Das Potenzial der Musikproduktion wäre dann folglich auch in der Chorarbeit in der Gruppe nutzbar, um die Sänger*innen partizipativ mit ihren eigenen Ideen miteinzubeziehen und die Kluft zwischen Reproduktion und Produktion etwas aufzubrechen. Auffällig ist ferner, dass Unsicherheit darin besteht, ob die ‚eigenen selbstgeschriebenen Songs‘ überhaupt zur Aufführung kommen sollten (vgl. I 4, S. 15f.). Wenn überhaupt, dann kommt in den anderen vorliegenden erhobenen Daten selbst komponierte Musik nur in Verbindung mit theatralen Elementen wie bspw. einem selbst geschriebenen Musical zur Aufführung.

In Verbindung mit dem Schreiben von Stücken steht auch die gemeinsame Reflexion über die künstlerischen Produkte, sodass dadurch die gemeinsame Kommunikation und Aushandlungsprozesse angeregt werden. Ferner ist anzumerken, dass genau für diese Aushandlungsprozesse Raum gegeben wird und Zeit dafür eingeräumt wird.

„(...) hatten zum Beispiel Gruppen, die zum Beispiel auch Lieder für sich schreiben konnten und dann konnten die die vorstellen und wir haben die genommen oder nicht. Also wir haben dann zusammen als Chor entschieden, und auch daran gearbeitet wie man die vielleicht noch besser machen könnte.“ (I 1, S. 2)

In einem anderen Chorprojekt wurde durch die Chorgruppe des vergangenen Jahres ein Song selbst geschrieben. Dieser soll in diesem Jahr wieder aufgegriffen und einstudiert werden. Ob dieses selbst geschriebene Stück zur Aufführung kommt, ist nicht bekannt (I 5, S. 1 f.).

Grundsätzlich könnte der Grad an Partizipation durch das gezielte Einsetzen von selbst produzierten Stücken erhöht werden, sofern diese nicht als mangelhafte Produkte gegenüber reproduzierten Stücken wahrgenommen werden. Entweder könnten die Stücke genutzt werden, die in der Freizeit geschrieben werden oder es könnten innerhalb der Proben Kompositionsprozesse eingebettet werden. Zusätzlich kann das gemeinsame Arbeiten an künstlerisch-produktiven Prozessen die gemeinsame Kommunikation und Feedbackkultur in der Gruppe anregen. Des Weiteren bieten das künstlerische Arbeiten (etwa Kompositionen in

Kleingruppen) und der Austausch darüber Möglichkeiten für ästhetische Erfahrungen und Diskurse.

„(...) ich habe mich auch ganz gut eingebunden gefühlt und hatte das Gefühl, ich kann meinen kreativen Output irgendwie laufen lassen." (I 3, S. 2)

2.3 Gestaltung von Aufführungen

Auch bei der Gestaltung von Aufführungen der Chöre sind Momente der Beteiligung von Sänger*innen festzustellen. Die Teilnehmenden sind sowohl in die Auswahl des zur Aufführung kommenden Repertoires als auch in Entscheidungen zu Rahmenbedingungen involviert. Im Datenmaterial zeigt sich, dass Chorleitung und Sänger*innen das Repertoire gemeinsam festlegen und gemeinsam besprechen, ob die entsprechenden Stücke ein aufführungsreifes Niveau erreicht haben und zum entsprechenden Anlass passen (vgl. I 2, S. 2 u.a.). So haben beispielsweise Sänger*innen für einen Auftritt anlässlich einer Ausstellung zum Thema Traurigkeit/Trauer eher ruhige, melancholische Stücke ausgewählt, um die Stimmung der Ausstellung und des Ausstellungsraums aufzugreifen und musikalisch umzusetzen.

Es kommt durchaus vor, dass sich die Sänger*innen auch gegenüber der Chorleitung durchsetzen. Beispielsweise sollten bei einem Auftritt nur zwei Stücke gesungen werden, obwohl vorab drei abgestimmt waren. Daraufhin bestanden die Sänger*innen darauf, alle drei Stücke zu präsentieren (vgl. I 2, S. 6).

Die Aufführungsorte werden hingegen in der Regel durch die Chorleitungen festgelegt und organisiert. Allerdings werden die Sänger*innen bei der Art der Präsentation und der Sitz- und Stehordnung mit eingebunden. So entsteht beispielweise die Idee der Sänger*innen, ein Stück nicht in der gewöhnlichen Aufstellung, sondern als Flashmob zu gestalten.

2.4 Sitz- und Stehordnung

Die Organisation der Sitz- und Stehordnung kann als Schnittstelle zwischen künstlerischen und organisatorischen Prozessen angesehen werden. In den Probenbesuchen wurde beobachtet, dass die Sänger*innen die Sitz- und Stehordnung meist autark organisieren. Sie propagieren eine Veränderung der Aufstellung sogar teilweise im Probenverlauf und fordern diese unter Umständen auch ein. Es zeigt sich, dass die Sänger*innen innerhalb der Gruppe gut einschätzen können, wie eine sinnvolle Aufstellung zu erzielen ist. Dies zeigt sich auch darin, dass die Chorleitung sich in diesen Fällen zurückhält und die Entscheidungskompetenz an die Gruppe delegiert. Die Einschätzung der Chorleitenden in Phase 2, dass durch die eigene Organisation der Sitz- und Stehordnung sowohl sängerisch klangliche als auch gruppendynamische Prozesse gefördert werden (vgl. B 1, S. 1ff.), scheint sich in der Praxis zu bestätigen.

Im Konkreten wissen die Sänger*innen am besten:

- wer am besten nebeneinander singen kann
- welche Sänger*innen bei den entsprechenden Aufführungen anwesend sind
- wo Solist*innengruppen positioniert werden

Häufig wird allerdings zu Beginn der Chorproben durch die Chorleitung die gewöhnliche Choraufstellung durchbrochen und es werden für die Phasen des Aufwärmens und Einsingens andere Aufstellungsformationen (freie Aufstellung im Raum, Aufstellung in Kleingruppen etc.) gewählt. Die durch die Chorleitung gewählte Aufstellung zu Beginn der Probe hat offensichtlich klangliche Absichten, wobei dann im weiteren Verlauf der Proben die Festlegung der Aufstellung weitestgehend in der Hand der Sänger*innen liegt.

2.5 Organisatorische Prozesse

Neben der Partizipation an musikalisch-künstlerischen Prozessen sind die Sänger*innen des Weiteren auch an den organisatorischen Prozessen des Chorlebens beteiligt, wobei künstlerische und organisatorische Prozesse oft nicht trennscharf zu unterscheiden sind. In diesem Abschnitt werden lediglich solche Prozesse genannt, die außerhalb der musikalischen Arbeit liegen. Wie zunächst erwartet, gibt es allerdings bei den beobachteten Projekten keine feste Organisationsstruktur bzw. Vorstandsstruktur. Es wird immer wieder erwähnt, dass den speziellen Organisationstätigkeiten keine konkreten Personen zugewiesen werden, sondern dass sich die Sänger*innen bei einer anstehenden Aufgabe auf freiwilliger Basis bei Bedarf melden.

Nachstehend können einige Bereiche festgehalten werden, die von beauftragten Sänger*innen organisiert und gesteuert werden:

- Hüter*in der Repertoireliste (d.h. ein*e Sänger*in verwaltet die Liste mit den Repertoirewünschen und übernimmt die Kommunikation mit der Chorleitung (vgl. I 4, S. 9)
- Organisation von Social-Media-Aktivitäten werden von einer zuständigen Person organisiert (vgl. I 3, S. 15)
- Planung und Erstellung eines Imagefilms für den Chor (hier gibt es enge Schnittstellen zur künstlerischen Arbeit) (vgl. I 5, S. 4)
- Moderation für Aushandlungsprozesse: in einem Chor wurde eine Sänger*in beauftragt, um bei einem Treffen zur Ideensammlung für ein Musical die Gruppe zusammenzuhalten, den Prozess zu dokumentieren und die verschiedenen Perspektiven der einzelnen Beteiligten im Blick zu halten (vgl. I 3, S. 7)

Das Datenmaterial zeigt, dass manche organisatorische Prozesse nicht in der Zuständigkeit von einzelnen Personen, sondern in der Verantwortung einer Gruppe liegen. Zu nennen ist an dieser Stelle exemplarisch die in einem Chor stattfindende Chorfahrt, die von den ‚Älteren' im Chor organisiert wird. Die Chorfreizeiten beziehen sich gewissermaßen nicht nur auf die gemeinsame musikalische Arbeit, die zweifelsohne einen großen Zeitraum einnimmt, sondern beinhalten auch gemeinsame Freizeitaktivitäten (vgl. I 1, S. 4ff.).

Darüber hinaus berichten Sänger*innen, dass sie ihre ‚Chorkleidung' selbst aussuchen und mitbestimmen (I 4, S. 1f.) dürfen, sowie das Design eines choreigenen Logos übernehmen (vgl. I 2, S. 8).

3. GESPRÄCHE UND ROLLENVERTEILUNG

Für die Frage nach einer partizipativ und teilhabeorientierten Chorpraxis ist die Betrachtung typischer Rollen wie der von Chorleitung oder Sänger*innen von großer Relevanz. Denn es liegt nahe, dass herkömmliche Kommunikationsstrukturen in partizipativ orientierter Chorarbeit reflektiert und hinterfragt werden, damit ein Fundament für Partizipation aller Beteiligten gelegt wird.

3.1 Kommunikationskultur

Kommunikationsprozesse im Chor umfassen verschiedene Ebenen: So etwa die Kommunikation von Sänger*innen untereinander sowie zwischen Chorleitung und Sänger*innen.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass die Sänger*innen untereinander unbeschwert kommunizieren. Zu beobachten ist beispielsweise, dass die Chormitglieder vor den Proben gemeinsam in Gruppen zusammenstehen und Unterhaltungen führen; es wird auch mehrfach erwähnt, dass sich die Teilnehmenden vor Freude umarmen (vgl. B 1, S. 1; B2, S. 2; I 3, S. 14).

Die Kommunikation zwischen Chorleitung und Teilnehmenden ist bereits flächendeckend durch die gegenseitige Anrede mit ‚Du' auf Distanzminderung ausgelegt. Durch das Selbstverständnis der Chorleitungen, welches sehr teilhabeorientiert ist, entsteht in der Kommunikation mit den Sänger*innen eher eine flache Hierarchie (vgl. Kapitel 3.2).

Als besonders relevante Aspekte in der Kommunikation sind gemeinsame Reflexionsprozesse sowie Feedbackkultur zu nennen, auf die nachstehend mit Hilfe zweier Beispiele aus dem Datenmaterial näher eingegangen wird.

„Also wir haben quasi, also die Chorleitung hat uns gefragt, (...) wie wir den Auftritt fanden, und dann sollten wir halt Dinge sagen, die wir positiv fanden oder (...) die gut geklappt haben aus der Sicht von einem selbst und dann halt auch Dinge, bei denen wir denken, an denen wir als Chor arbeiten können und das hat sie dann auch so, so Keynotes mitgeschrieben und wir haben das auf dem Boden ausgelegt und dann so Kategorien am Ende unterteilt." (I 2, S. 7)

Das Zitat verdeutlicht, wie durch strukturierte Reflexion, in diesem Fall die Reflexion eines Auftritts, die Kommunikation zwischen Chorleitung und Sänger*innen sowie unter den Sänger*innen auch über musikbezogene Themen aktiv angeregt wird. Die Chorleitung sucht durch die Initiierung des Gesprächs aktiv die Kommunikation mit den Sänger*innen.

Gleichzeitig schätzt sie die Expertise der Sänger*innen wert, indem diese die Möglichkeit haben, sowohl ihre positiven als auch negativen Wahrnehmungen des Auftritts zu äußern und diese anschließend festzuhalten. An dieser Stelle wird deutlich, dass den Sänger*innen zugetraut wird, einen Auftritt hinsichtlich künstlerischer Qualitätskriterien zu analysieren. So wird beispielsweise angemerkt, dass der Chor es geschafft habe, die Stücke sicher auswendig zu präsentieren, jedoch noch Verbesserungsbedarf bei der Körperhaltung während des Auftritts bestehe (vgl. I 2, S. 7). Die begleitende und dokumentierende Funktion der Chorleitung untermauert die Wichtigkeit, die sie der Einschätzung der Sänger*innen zumisst, und lockert gleichermaßen die Hierarchien zwischen Leitung und Sänger*innen auf. Im beschriebenen Reflexionsprozess zeigt sich die Chorleitung auch eher als Begleitung oder Mentor*in des Reflexionsprozesses (vgl. Kapitel 3.2). Die Dokumentation des Reflexionsgesprächs verdeutlicht darüber hinaus, dass diese Art Gespräche bedeutsam sind. Die Dokumentation des Reflexionsgesprächs erlaubt zu vermuten, dass die gesammelten Punkte möglicherweise auch für die weitere Chorarbeit genutzt werden.

An einer anderen Stelle wird erkennbar, dass der Prozess der Kommunikation in Form von Feedbackkultur noch optimiert bzw. besser in der Probenarbeit etabliert werden könnte.

„Da haben wir über Feedbackstrategien im Chor gesprochen und das würde ich gerne umsetzen in unserem Chor, dass wir alle paar Proben - keine Ahnung wann - mal so eine wirkliche Abfrage machen: wie fühlt sich jeder im Chor, wie findet jeder könnte man das eventuell verbessern oder was gibt es denn, also was, über was mögen die Leute eben sich beschweren oder loben oder sonst was, weil ich finde, dass bei unserem Chor, wenn Probleme sind, die teilweise nicht angesprochen werden oder dass nur so in kleinen Gruppen angesprochen wird, aber eben nicht ins Große kommt, dass dann jeder Bescheid weiß, sodass das dann irgendwie wirklich aufgelöst wird, sondern dann geht es halt, ja dann vergisst man wieder darüber und dann ist auch wieder alles gut. Also das sind jetzt keine großen Probleme um Gottes Willen, aber so kleine Unstimmigkeiten und ich finde das könnte unseren Chor nochmal einladender machen auch.“ (vgl. I 3, S. 11)

Dieser Vorschlag zur Etablierung eines regelmäßigen Feedbackprozesses durch eine*n Teilnehmende*n zeigt, dass der Bedarf besteht, die Mitglieder der Gruppe mit ihren Bedürfnissen zu Wort kommen lassen. Werden Feedbackprozesse als feste Bestandteile in die Chorarbeit integriert, dann können sie sich etablieren und ihre Selbstverständlichkeit erleichtert möglicherweise partizipative Prozesse. Die Routinen laden gewissermaßen niedrigschwellig dazu ein, den Themen der Teilnehmer*innen/Sänger*innen Raum zu geben. Geleitete Feedbackprozesse fördern Kommunikation, weil sie einen Anlass und Atmosphäre für ein gemeinsames Gespräch liefern. Es ist festzuhalten, dass moderierte und wertschätzende Feedbackprozesse die Chorarbeit konstruktiv bereichern können und als Momente für Partizipation betrachtet werden können. Schließlich fördert ein offener wertschätzender Umgang auch die Gemeinschaft und schafft Vertrauen zwischen allen Beteiligten (vgl. Kapitel 4.1 & 4.2).

3.2 Chorleitung – Leitung oder Begleitung?

In den beobachteten Chorproben und in den Aussagen der Teilnehmenden wird deutlich, dass sich die Rolle der Chorleitenden deutlich von einem herkömmlichen Bild, welches sich sonst nicht selten am Meister-Schüler Prinzip orientiert, abgrenzt. Es sind nicht nur die organisatorischen Abläufe, bei denen die Chorleitung diskursiv und dialogisch die Gruppe in Entscheidungsprozesse involviert. An manchen Stellen schlüpfen die Sänger*innen auch in die Rolle des*der Anleitenden.

Eine beliebte Gelegenheit, um die Sänger*innen in die Rolle der Anleitenden zu bringen, ist das Aufwärmen und das Einsingen. Beispielsweise konnte beobachtet werden, dass zum Einsingen von jeweils einer*m Sänger*in ein Zungenbrecher mitgebracht und mit der Gruppe einstudiert wird. (vgl. B 4, S. 1 & I 4, S. 15).

In einem der anderen Projekte berichten die Teilnehmenden, dass jeweils ein Chormitglied eine Übung aus einem Fundus auswählen darf. Mit dieser Aufgabe des Auswählens geht automatisch die Rolle des/der Anleitenden einher.

„(...) Das finde ich immer ganz cool so einen partizipativen Moment zu haben. Wo dann so jemand aus dem Chor auch mal Chorleiter sein darf." (I 3, S. 3)

Die voranstehende Aussage verdeutlicht, dass dieser Rollentausch von den Teilnehmenden als partizipativer Moment wahrgenommen wird. Das zeigt zum einen, dass die Chorleitung durch die Abgabe der alleinigen Leitungsfunktion die Sänger*innen zu gleichberechtigten Musizierpartner*innen macht, und ermöglicht zum anderen, die Teilnehmenden in ihrem Auftreten zu stärken.

In einem der Projekte wird eine Person fest als ‚Chorsprecher*in' etabliert, welche die Funktion einer/eines Mittlerin/Mittlers zwischen Sänger*innen und Chorleitung innehat. Die Funktion des*der Chorsprecher*in ist wöchentlich in den Proben verortet und wird jeweils für die Probe vorher bestimmt. Auch die Position der/des Chorsprecher*in ist neben der Chorleitung verortet (Stuhl neben der Chorleitung). Folglich kommt der/dem Chorsprecher*in eine einer Assistenz ähnliche Rolle zu, die zwischen Chorleitung und Sänger*innen kommuniziert und vermittelt (vgl. B 5, S. 1).

Nicht nur im Rahmen von Chorproben können partizipative Situationen identifiziert werden, sondern auch bei Auftritten, während derer einzelne Chormitglieder eine Teilaufgabe der Chorleitung übernehmen. So ist es beispielsweise in einem Fall ein*e Sänger*in, die/der in exponierter Lage ihre/seine eigens für ein Stück entwickelte Bodypercussion unterstützend anleitet, sodass sich alle anderen Sänger*innen an ihr/ihm orientieren können. In einem anderen Chorprojekt wurde vor einer Aufführung ein*e Atembeauftragte*r von der Chorleitung festgelegt, sodass bei den Choreinsätzen gewissermaßen eine Person aus der Gruppe für diese atmet und damit die Gruppe aus der Gruppe selbst heraus leitet und führt.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass der/die Atembeauftragte*r sich nicht selbst gemeldet hat, sondern durch die Chorleitung bestimmt wurde. Daher handelt es sich in diesem Fall eher um eine durch die Chorleitung gelenkte Partizipation als um eine durch die Sänger*innen selbst geforderte Partizipation.

Entscheidend ist an dieser Stelle, wie die Partizipation in Gestalt des Rollentauschs von den Sänger*innen wahrgenommen wird. Im ersten Moment wird die exponierte Stellung eines/einer Sängers/Sängerin von der betroffenen Person als verantwortungsvoll und unsicher empfunden. Schnell stellt sich doch dann das Gefühl ein, dass die Funktion für die Person und die Gruppe Sicherheit gibt und stärkt. An einer Stelle wird überdies angemerkt, dass diese Erfahrung in einer geschützten Gruppe positive Wirkung auf andere Situationen im Lebensalltag hat.

„(...) Ich glaube am Anfang hat jeder bisschen Angst, dass man es nicht hinkriegt und dass es irgendwie ganz komisch wird und dass die Anderen das dann komisch finden, aber ich fand es cool." (I 3, S. 4)

„(...) dass es, glaube ich, das Gruppengefühl im Allgemeinen so ein bisschen gestärkt hat und so ein bisschen Sicherheit gegeben hat, dass man sich an einer Person orientieren kann (...)"(I 2, S. 4)

„(...) das ist generell fürs Leben cool, wenn man irgendwann vor anderen Leuten das machen muss oder so." (I 3, S. 4)

An den voranstehend beschriebenen Stellen zeichnet sich ein Bild der Chorleitung als ‚facilitator', wie die Leitungsperson in Community Music-Vorhaben benannt wird, ab (vgl. dazu die Angaben im Abschlussbericht). Die Chorleitung erscheint dann als begleitende Person, musikalische*r Partner*in oder musikalische*r Begleiter*in. Das Selbstverständnis der Chorleitung scheint sich in teilhabeorientierten und partizipativen Momenten von einer Leitungsfunktion im herkömmlichen Sinne abzugrenzen und zu unterscheiden.

Abbildung 2: Rolle der Chorleitung

4. WIRKWEISEN PARTIZIPATIVER CHORARBEIT

Einige Abläufe und Momente in den Proben regen dabei dazu an, eine musikalische Gemeinschaft zu erleben. Neben den musikalischen Aspekten in der Chorarbeit tauchen in den Interviews immer wieder Aspekte auf, die sich auf Bereiche des Lebens außerhalb des Chors einer/eines einzelnen Sängerin/Sängers oder aber auf außermusikalische Gruppenprozesse beziehen. Im Folgenden wird dargestellt, wie sich der Umgang und die Kommunikation miteinander auf die ‚Teilhabe an Gruppenprozessen' auswirken und daraus ein Gefühl des Zusammenhalts entstehen kann. Neben der Bedeutung für Gruppenprozesse wird das Augenmerk auch auf Momente gelegt, bei denen Partizipation für die persönliche Entwicklung bedeutsam zu sein scheint.

4.1 Chor – eine singende Gemeinschaft

Das gemeinsame Singen in einem Chor stellt zunächst eine gemeinsame musikalische Tätigkeit dar, die sich in der Erarbeitung und Darbietung vokaler Werke konkretisiert. Einsingübungen, die beispielsweise die Namen der Teilnehmenden verwenden und somit eine Brücke zwischen den anwesenden Sänger*innen bauen, schaffen einen Moment ‚klingender Gemeinschaft'. Ferner wird dieser Aspekt im Begrüßungslied ‚Du bist da' deutlich, auf welches bereits in Phase 2 als Beispiel für einen partizipativen Probenstart hingewiesen wird. Eine gelöste, lockere Atmosphäre konnte beim Singen dieses Stücks zu Beginn der Probe beobachtet werden (vgl. B 1, S. 1). Eine besondere Bedeutung für das Erleben der Chorgemeinschaft aus musikalischer Sicht kommt den Solopassagen zu. Das Übernehmen von Solopassagen hat nicht nur eine wichtige Bedeutung für den/die Solosänger*in (vgl. Kapitel 4.4.), sondern auch für den ganzen Chor.

„(...) ‚Person W' war ausgefallen, ‚Person W' war natürlich wesentlich, was so Soli betrifft oder ‚Person X' ist ausgefallen und auch ‚Person Y' ist ausgefallen, aber wir haben ja ‚Person Z' und haben gesagt: Weißt du was? Du singst jetzt dieses erste Solo und es war genau von der Gruppe getragen " (I 5, S. 2)

Die voranstehende Aussage verdeutlicht, dass die Gruppe Personen motiviert, ein Solo (und damit eine musikalisch verantwortungsvolle Aufgabe) zu übernehmen, obwohl die Person zunächst nicht prädestiniert scheint. Die anderen Sänger*innen unterstützen in diesem Vorhaben und motivieren die Person, sich dieser musikalischen Aufgabe zu stellen.

Als musikalische Gemeinschaft verstehen sich die Sänger*innen, wenn die Sitz- und Stehordnung so nachjustiert wird, dass alle gut hören können und als Ziel ein gemeinschaftliches Ereignis ins Auge gefasst wird (vgl. Kapitel 2.4). In einer Beobachtung zeigt sich, dass sich etwas unsicher wirkende Sänger*innen an anderen sicheren Sänger*innen in der Stimme orientieren, indem sie sich bei Einsätzen oder schwierigen Stellen körperlich den sicheren Sänger*innen zuwenden und sich sozusagen ‚mittragen' lassen (vgl. B1, S. 3).

Die Sänger*innen berichten auch im Kontext von schon fortgeschrittenen Probenprozessen ähnliche Eindrücke einer klanglichen Einheit, wenn sich jede*r weniger auf die

Fehlerminimierung beim Singen konzentrieren muss. An diesen Stellen, wenn ein Stück fast fehlerfrei klappt, „(...) hatten wir halt so das Gefühl so, dass wir so eine Einheit sind (...),“ (I 2, S.8). Dieses gemeinsame Klangerlebnis war ferner beim Auftrittsort (Kirche) durch die Akustik zu merken, weil die Sänger*innen wahrnehmen konnten, dass es schön klingt (vgl. I 2, S. 10). Diese Aussage lässt annehmen, dass bei einem als schön wahrgenommenen Klangerlebnis die Gruppe als Gemeinschaft dazu beigetragen hat.

4.2 Chor als Ort sozialer Begegnung

In allen beobachteten partizipativen Chorprojekten wird in den erhobenen Daten deutlich, dass neben der gemeinsamen Ausführung musikalischer Aktivität (Singen im Chor) die zwischenmenschliche Begegnung/der zwischenmenschliche Austausch von sehr großer Bedeutung ist. Aus diesem Grund können die partizipativ angelegten Chorprojekte nicht nur als Orte musikalischer Begegnung, sondern auch als Orte sozialer Begegnung betrachtet werden. Im Folgenden werden einige Situationen aus den Daten vorgestellt, die verschiedene Aspekte des sozialen Miteinanders verdeutlichen.

In den Daten zeichnet sich ab, dass die Bedeutung, mit anderen Menschen gemeinsam Freizeit zu verbringen, fast genauso wichtig scheint, wie gemeinsam zu musizieren. Die gemeinsam verbrachte Zeit (in diesem Fall mit Klassenkamerad*innen) stellt sogar teilweise die Motivation dar, am Chorangebot teilzunehmen. Im eben beschriebenen Projekt ist das Verbringen von gemeinsamer Zeit in einem Freizeitraum fester Bestandteil nach einer jeden Chorprobe (vgl. I 5, S. 2ff). Mehrfach wird erwähnt, dass Teilnehmende Mitschüler*innen oder Freund*innen für das Mitmachen in einem Chor motivieren, weil es Freude macht, gemeinsam Freizeit zu verbringen.

„(...) wenn man nicht nur Musik macht, wir reden auch einfach so und haben zusammen schöne Momente. Es ist nicht nur der Chor der Spaß macht. Man kann auch mit seinen Freunden hier rumhängen, man kann reden, man kann Spiele spielen und so. Und das ist halt auch schön.“ (I 5, S. 2)

Zudem wird von Teilnehmenden berichtet, dass bei besonderen Aktivitäten wie beispielsweise einer Chorfahrt auf die Gleichberechtigung von musikalischer und sozialer Aktivität gemeinsam geachtet wird. Neben der intensiven Probenarbeit, die meist auf einen Auftritt zielgerichtet vorbereitet, werden Freizeitaktivitäten (beispielsweise Nachtwanderung, gemeinsamer Besuch von Sehenswürdigkeiten etc.) fest in den Zeitplan mit eingebunden (vgl. I 1, S. 4). Einige Teilnehmer*innen treffen sich auch zu außerchorischen Aktivitäten in Kleingruppen. Diese Aktivitäten erstrecken sich auf mehr oder weniger musikalische Aktivitäten wie zum Beispiel Jamsessions oder Weihnachtsmarktbesuch, Eis essen etc. (vgl. I 3, S. 13; I 4, S. 13).

Ein sehr interessantes Prinzip der sozialen Begegnung zwischen den Sänger*innen ist das Pat*innenprinzip, welches zum Einführen und Kennenlernen untereinander im Chor dienen soll (vgl. I 1, S. 10).

„Meistens Paten. Also wir übernehmen einen Paten zum Beispiel auf Chorfahrt und meistens macht man ja, machen zwei Paten zusammen Solo und bei uns Großen ist halt oft so, dass wir eine Sopranstimme, eine Altstimme nehmen. (...) Die Neuen bekommen dann meist die Paten. Also nicht die, die jetzt schon lange dabei sind, sondern meistens die, die entweder schon neu im Chor sind oder irgendwie das erste Mal auf Chorfahrt oder irgendwie sowas. Oder einfach nicht so sicher sind." (I 1, S. 10)

Das hier vorangestellte Beispiel verweist neben einer Ansprechperson auf menschlicher Ebene auch auf unterstützende Strukturen, die musikalische Aspekte betreffen. Denn die/der Patin/Pate hat auch die Funktion einer musikalischen Bezugsperson. Auf diese Weise ermöglicht das Prinzip eines/einer Paten/Patin, dass die Aufnahme in die Chorarbeit auf musikalischer Ebene niederschwelliger ist, da es diesbezüglich eine ‚Orientierungsperson' gibt. Wie oben beschrieben, eröffnet sich auf diese Weise etwa die Option für ein gemeinsames Solo, sodass ein*e weniger erfahrene*r Sänger*in in die Praxis des Solosingens hineinwächst. An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass die Etablierung der Pat*innenfunktion aus zwischenmenschlicher und musikalischer Sicht die Balance zwischen neuen und erfahrenen Chormitgliedern hält und gemeinschaftsstiftend wirkt.

4.3 Zur Bedeutung der partizipativen Chorpraxis für Sänger*innen

In den voranstehenden Ausführungen wurden bereits einige gemeinsame musikalische als auch zwischenmenschliche Aspekte von Chorarbeit beschrieben. In diesem Absatz soll noch einmal genauer betrachtet werden, welche Bedeutung ein partizipativ angelegtes Chorprojekt aus der Perspektive der/des einzelnen Sängers*in hat. Ein wichtiger Aspekt für die Teilnahme am Chorprojekt scheint die Abgrenzung vom Alltag zu sein.

„Wir singen einfach und wir vergessen alles was an dem Tag schon passiert ist" (I 4, S. 12)

Handelt es sich bei der voranstehenden Aussage eher um eine Möglichkeit des Abschaltens vom Alltag, wird an anderen Stellen eine Abgrenzung vom schulischen Alltag vorgenommen. Die Sänger*innen beschreiben, dass sie beim Chor den Schulstress und die in der Schule vorherrschenden, stark reglementierten Verhaltensweisen hinter sich lassen können (vgl. I 4, S. 12 & I 5, S. 2). Die persönliche Bedeutung der Chorarbeit für die Teilnehmenden zeigt sich vor allem in der Wichtigkeit der sozialen Begegnungen. Sie werden häufiger genannt als der grundsätzliche Wunsch nach einer musikalischen Praxis. Lediglich an einer Stelle nennt eine Teilnehmerin explizit als erstes Argument für die persönliche Bedeutung eine musikimmanente Begründung: „ich möchte auch singen. Ich habe aber auch noch nie". Daraus lässt sich schließen, dass dem Chor als Ort der sozialen Begegnung eine große Bedeutung beigemessen wird.

*Abbildung 3: Intentionen des Chorsingens aus Sicht von Sänger*innen*

4.4 Aspekte der Auswirkungen auf die Lebensführung von Sänger*innen

In den voranstehenden Ausführungen wurden viele Aspekte von partizipativen Chorprojekten dargestellt. Neben den projektimmanenten Funktionen soll zum Schluss dieses Berichts der Blick darauf gelenkt werden, ob und in welcher Weise die Ereignisse in den partizipativen Chorprojekten Einfluss auf das Leben außerhalb des Chores haben. Mögliche Bezugspunkte werden im Folgenden nachgezeichnet, ohne dass diese dem Anspruch genügen, Transfereffekte einer partizipativen Chorpraxis nachzuweisen.

Momente der persönlichen Stärkung der einzelnen Teilnehmenden werden vor allem deutlich, wenn Sänger*innen eine besondere musikalische oder organisatorische Aufgabe mit Verantwortung übertragen wird.

Im Bereich der musikalischen Verantwortung konkretisieren sich diese Situationen meist auf die Übernahme von Solopartien oder einer chorleitungsähnlichen Funktion. Gerade bei Solopassagen gibt es teils zunächst eine Zurückhaltung, weil man sich alleine noch nicht traut. Dann wird gelegentlich auf Kleingruppen (Duo, Trio) zurückgegriffen, sodass möglichst alle Sänger*innen einmal in eine exponierte Position als Solosänger*in kommen. Dies soll dazu führen, dass sich die Sänger*innen allgemein auf der Bühne in einer exponierten Position wohl fühlen und immer sicherer dabei werden. Den Berichten der Sänger*innen folgend, ist festzustellen, dass die meisten nach dieser Erfahrung Freude haben und somit der Kreis der potentiellen Solist*innen erweitert werden kann (vgl. I, S. 10).

Bei der Übernahme der Rolle des*der Anleitenden wird im Gespräch mit den Sänger*innen sogar explizit erwähnt, dass diese Tätigkeiten Einfluss auf das Verhalten außerhalb der Chorproben haben. Die Möglichkeit, eine vertraute Gruppe anzuleiten wird als eine weiterbringende Chance bezeichnet, um das Auftreten in einer exponierten Situation zu trainieren, ohne dass man für das Verhalten kritisiert wird. Das Auftreten in einer exponierten Situation wird als dienlich bezeichnet für weitere Situationen im Leben, in denen etwas vor

anderen Leuten präsentiert werden muss. Ferner wird diese Art der Übernahme von Leitung einer Gruppe als Training für das freie Sprechen vor einer Gruppe im Allgemeinen betrachtet (vgl. I 3, S. 4).

Auch im Bereich der organisatorischen Aspekte gibt es Momente, bei denen die Verantwortung auf die Sänger*innen übertragen wurde. Beispielsweise haben Sänger*innen bei einem Konzert der Chorleitung die kulinarische Rahmung des Konzertes übernommen, sodass diesen für einen außermusikalischen Bereich die Verantwortung übertragen wurde (vgl. I 5, S. 4). Diese Situation ist der Organisation des Freizeitprogramms auf einer Chorfahrt gleichzusetzen, welches auch in der Verantwortung der Chormitglieder liegt. Auch die Teilnahme einer Sänger*in an einer Chormanagement-Weiterbildung nimmt vornehmlich wichtige Aspekte des Chormanagements (Finanzplanung, Feedbackstrategien u.a.) in den Blick. Selbstverständlich kann das dort chorspezifisch angelegte Wissen auch auf andere Bereiche des Lebens übertragen werden und dienlich sein. Abschließend kann festgehalten werden, dass aus der Perspektive der Teilnehmenden sowohl künstlerische als auch organisatorische Momente der Chorpraxis implizit oder explizit andere Bereiche des Lebens bereichern und teilweise auch beeinflussen können.