

Theaterwerkstatt Heidelberg

Theoretische Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT

Als Chor präsent - präsent im Chor



Ein Ansatz, Theaterpädagogik in der Chorarbeit zu integrieren, um neue Impulse zu setzen

Prüfer: Jörg Meyer

Verfasserin: Elisa Minsch, BF 6

Abgabe: 14. August 2010

„Spontaneität im Handeln, Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die intuitive Fähigkeit den anderen auch ohne gemeinsame Sprache zu verstehen, sind nach Brook die Voraussetzungen für eine kollektive Kreativität, die ein Theater hervorbringt, das die Menschen – über alle Grenzen hinweg – so direkt tief berührt wie die Musik.“

Peter Simhandl über Peter Brooks Theater der Einfachheit

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
1.1	Was ist denn überhaupt ein Chor?	6
1.2	Ursprünge des Chores – ein geschichtlicher Rückblick	6
2	Theaterpädagogik und Chorarbeit	8
2.1	Theatralität im Chor	8
2.2	Dimensionen der Theatralität	10
2.2.1	Dimension: Auftritt und Publikum	10
2.2.2	Dimension: Inhalt und Darstellung	14
2.2.3	Dimension: Ensemble	16
2.2.4	Exkurs: Die Rolle des Dirigenten	18
2.2.5	Dimension: Körperarbeit	19
2.2.6	Dimension: Raum	20
2.2.7	Dimension: Klang	22
3	Abschluss und Ausblick	23
4	Quellennachweis	25
5	Anhang	28
5.1	Übungen	28
5.1.1	Auftritt und Publikum	29
5.1.2	Inhalt und Darstellung	30
5.1.3	Ensemble	32
5.1.4	Körperarbeit	33
5.1.5	Raum	34
5.1.6	Klang	35
5.2	Kontakt Michael McGlynn	36
5.3	Interview mit Chorleiter vom Jazzchor „vocal resources“	40
5.4	Interview mit Leitung „Amt für Bühnenpräsenz“ von „vocal resources“	45

1 Einleitung

Theaterpädagogik und Chorarbeit – was hat denn das miteinander zu tun? Nichts? Alles? Vieles! Seit Jahren singe ich in einem Jazzchor, erlebe durch gemeinsame Konzerte und Chorwettbewerbe viele Chöre und bilde mir meine Meinung zu ihren Präsentationen und reflektiere ihre Auftritte. Begeisterte und überzeugte mich ein Auftritt? War ich gelangweilt oder gar entsetzt?

Während der vier Jahre Ausbildung zur Theaterpädagogin begann ich die Zusammenhänge guter Chor und Chorauftritt zunehmend zu hinterfragen. Hier eröffnet sich möglicherweise ein interessantes Arbeitsfeld. Wäre es nicht gewinnbringend als Theaterpädagogin mit Chören zu arbeiten?

Ich begann mich intensiver mit diesem Thema zu beschäftigen und grundsätzliche Fragen näher zu betrachten: Was ist denn überhaupt ein Chor? Gibt es Elemente, die Chor und Theater gemeinsam sind? Könnte Theaterpädagogik die Intensität der Chorarbeit steigern, die Körperarbeit für den Einzelnen sowie das Ensembletraining für den Gesamtchor bereichern? Wie erreicht man eine spannende Verdichtung der Chorstücke und wie eine lebendige Bühnenpräsenz? Gibt es Ansätze und Übungen aus der Theaterpädagogik die sich im besonderen Maße in die Chorarbeit übertragen lassen? In welchen Bereichen würde eine theaterpädagogische Arbeit besonders sinnvoll sein?

Meine Recherchen im Internet verdeutlichen die Aktualität des Themas. Es ist in Chören eine zunehmende Tendenz nach Workshopfragen erkennbar, die zeigt, dass Chöre ihr Problemfeld Auftritt und Bühne sehr wohl erkennen und nach Lösungswegen suchen. Hier kommt die Frage nach Verbesserungsmöglichkeiten der Chorpräsenz, der Vermittlung zwischen Chor und Publikum und der Intensivierung der Chorarbeit durch neue Ansätze immer wieder auf.

Wenn man die Literatur daraufhin untersucht, dann ist erschreckend festzustellen, wie stark und ausschließlich sich die Chorarbeit mit der Entwicklung des Chorklangs beschäftigt und wie wenig sie sich Gedanken darüber hinaus macht. Die ganzheitliche Arbeit mit dem Chorsänger, die vielfältigen Möglichkeiten der Arbeit mit dem Raum, sowie die Verknüpfung von Bild und Ton werden in der Literatur meist nicht oder nur sehr wenig berücksichtigt. Die Erfolge, die einige Chöre verbuchen können, sind oft langjähriger Erfahrung und Experimentierfreude zu verdanken. Doch was sind die Grundlagen? Was ist die funktionale Basis?

Mit der vorliegenden Abschlussarbeit möchte ich die Ganzheitlichkeit der Chorarbeit stärker in den Blick nehmen. Dies bezieht sich auf die Gesamtheit aller Prozesse innerhalb des Chores. Es ist wichtig daran zu arbeiten, dass sich jeder einzelne im Chor aber auch die Gruppe als Ganzes reflektiert und weiterentwickelt. Es geht darum als Chor ein musikalisches und künstlerisches Gesamtwerk zu schaffen und sich als solches dem Publikum zu präsentieren. Hierbei kann die Theaterpädagogik professionelle Hilfestellung bieten. In diesem Sinne verfolgt meine Arbeit das Ziel, durch die Theaterpädagogik neue Impulse in der Chorarbeit zu setzen mit dem Motto „Als Chor präsent – präsent im Chor“.

Ich sehe Theaterpädagogik in diesem Zusammenhang nicht als Maßnahme kurz vor einem Auftritt noch die wesentlichen „Bühnentricks“ einzustudieren, sondern ganz im Gegensatz dazu als Möglichkeit einer grundlegenden Haltung und Arbeitsweise.

In meiner Abschlussarbeit bezieht sich die Chorarbeit auf gemischte Jazz- und Popchöre mit Erwachsenen, da ich in diesem Chorbereich jahrelange Erfahrungen sammeln konnte. Die Arbeit beginnt mit theoretischen Grundlagen. Ich werde zunächst den Begriff Chor definieren und einen Blick zurück in die Geschichte werfen, um die Ursprünge des Chores zu beleuchten. Anschließend untersuche ich Gemeinsamkeiten von theatralen Prozessen und Chorarbeit. Diese nehme ich genauer unter die Lupe und überlege, wie die Theaterpädagogik die Chorarbeit bereichern kann. Meine Erkenntnisse fasse ich zum Schluss zusammen. Wichtig ist es mir, die theoretischen Ansatzpunkte auch nach Umsetzungsmöglichkeiten in der Praxis hin zu untersuchen. Im Anhang habe ich exemplarisch praktische Übungen zusammengestellt. Darüber hinaus führte ich im Laufe meiner Arbeit unterschiedliche Interviews zu der Thematik, die im Anhang nachzulesen sind.

Anmerkung:

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit, beschränke ich mich in meiner Arbeit auf die männliche Sprachform. Gemeint sind natürlich bei Sänger – Sänger und Sängerin, bei Chorleiter – Chorleiter und Chorleiterin und bei Dirigent – Dirigent und Dirigentin.

1.1 Was ist denn überhaupt ein Chor?

Der Ursprung des Wortes Chor kommt aus dem Griechischen *choros* mit der Bedeutung Tanzplatz, Reigen, Reigentänzer.

In anderen Sprachen findet man den Wortstamm wieder: lateinisch: *chorus*; englisch: *choir* oder *chorus*; französisch: *choeur* oder *choral*; italienisch und spanisch: *coral* oder *coro*.

Unter Chor wird laut Lexikon eine Gruppe von Singenden definiert. In Liedern ist dabei jede Stimme eines Musikstückes mehrfach besetzt. Entweder singt der Chor dabei 'a cappella', das heißt ohne Instrumente, oder mit Instrumentalbegleitung. Möglichkeiten der Stimmbesetzung sind Kinder-, Mädchen-, Knaben-, Jugend-, Männer-, Frauen- und gemischte Chöre. Der Stimmenzahl nach wird ein- bis über achttimmig gesungen.¹

Den Begriff 'Chor' gibt es in der Musik, in der Architektur und im Theater auch mit anderen Bedeutungen. Diese spielen aber im Rahmen meiner Arbeit keine Rolle.

Nicht aus dem Lexikon, sondern aus eigener Erfahrung kann ich ergänzen: Ein Chor ist eine Gruppe von Menschen, die Freude daran haben gemeinsam zu singen. Die Leidenschaft für Musik ist allen gemeinsam. Das gemeinsame Singen hat für den Menschen eine einzigartige Bedeutung. Sie steht für Kreativität, Fantasie, Emotionalität und Gemeinsamkeit.

1.2 Ursprünge des Chores - ein geschichtlicher Rückblick

In der Frühzeit der griechischen Antike war der Chor – damals im Sinne von Tanzlied und Reigen – Bestandteil von kultischen Handlungen, diente aber auch dem Vergnügen. Durch das Hinzutreten von Schauspielern entstanden im 6. Jahrhundert vor Christus die dramatischen Gattungen Tragödie, Komödie und Satyrspiel. Nach den Hauptabschnitten des Dramas trat der Chor auf, der seinen Platz in der Orchestra hatte. Die Inhalte der Gesänge sollten Gefühle beim Zuschauer hervorrufen, um die Handlung des Dramas zu betonen. Zu Beginn der abendländischen Musikgeschichte finden sich ab dem 3. Jahrhundert nach Christus Zeugnisse von Chören. In der Regel werden Chöre und deren Chorgesänge im kirchlichen Zusammenhang erwähnt. Der kirchliche Gesang ging durch die Latinisierung dabei im Mittelalter vom Chor auf den Klerus über. Seit dem 12. Jahrhundert nahmen wieder vermehrt Laien am Kirchengesang teil und sangen frei

¹ Vgl. Musiklexikon (2009), S. 511

gedichtete Lauden. Der Choral blieb den Klerikern vorbehalten. Die Entwicklung zu einem homogenen Chorklang vollzog sich allmählich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im 16. und 17. Jahrhundert gab es eine feste Musizier- und Komponierpraxis für Chorgesang.²

In der Kirchenmusik des 18. Jahrhundert kam eine Weiterentwicklung durch den Protestantismus hinzu. Durch die Einführung der Volkssprache in den Gottesdienst hatten nun wieder im hohen Maße Laien Anteil an ein- und mehrstimmigem Gesang. Chorgesang bekam in der Barockzeit einen wesentlichen Anteil in der Gattung Oper, Oratorium und Passion. Seit der Aufklärung, besonders seit der Romantik, wurden Chor und Chorgesang einerseits Mittel zur Volksbildung, andererseits Ausdruck des steigenden Nationalbewusstseins. Es entstanden große Singbewegungen, die der Gesangsvereine, der großen Chorvereine und, von England ausgehend, der Oratorienvereine.³

In der Gegenwart gibt es laut Wikipedia eine große Anzahl von Chorvereinigungen, sowohl Laienchöre als auch Berufschöre. Die genaue Anzahl der Chöre und Sänger in Deutschland kann nur geschätzt werden, da viele Chöre keiner Organisation angehören und zum Beispiel die Schulchorarbeit nicht systematisch erfasst wird. „Gesicherte Zahlen⁴ gibt es daher nur von den Chorverbänden, die von 1.790.000 Menschen in 45.000 deutschen Chören ausgehen. Nach weitergehenden Schätzungen sind 3,3 Millionen Menschen in 61.000 Chören aktiv. Grob überschlagen singen daher 2-3% der deutschen Gesamtbevölkerung in einem Chor.“⁵ Aufgeteilt nach Chorsparten ergibt sich folgendes Bild:

45,2% - gemischte Chöre

30,9% - Kinder- und Jugendchöre

15,9% - Männerchöre

8% - Frauenchöre⁶

² Vgl. Musiklexikon (2009), S.511 ff

³ Vgl. Musiklexikon (2009), S.511 ff

⁴ Stand 2004/05

⁵ www.wikipedia.org/wiki/Chor_Musik

⁶ Vgl. www.wikipedia.org/wiki/Chor_Musik

2 Theaterpädagogik und Chorarbeit

2.1 Theatralität im Chor

Salopp kann man sagen: Im Chor singt man und im Theater spielt man. Kurz: Jeder macht eben das, was er am besten kann. Spätestens ab dem Moment aber, wenn ein Chor eine Bühne betritt und für ein Publikum etwas präsentieren will, kommen wir in eine Schnittmenge von Theater und Chor. Diese Gemeinsamkeit bezeichnet Erika Fischer-Lichte als „Theatralität“. Sie definiert es folgendermaßen: „Theatralität ist demnach stets auf den Aufführungsbegriff bezogen. Damit eine Aufführung stattfinden kann, müssen sich Akteure und Zuschauer für einen bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas – meist Bedeutungsvolles – tun. Es ist die leibliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern welche eine Aufführung allererst ermöglicht und konstituiert.“⁷ Fischer-Lichte deutet dabei Theatralität als „Rekurs auf kulturgeschichtlich relevante Faktoren auf Wahrnehmung, Körperlichkeit und Bedeutungsprodukte.“⁸ Sie stellt dadurch eine Beziehung zwischen Theater und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters her.

Mit dem Betretenwollen einer Bühne endet der Punkt, der die alleinige Konzentration auf den Klang rechtfertigt. Michael McGlynn, ein renommierter Musiker und Chorleiter, der weltweit mit Chören arbeitet, betont die Bedeutung des theatralen Prozesses und fordert eine bewusste Haltungsänderung und Körperarbeit, sowie eine gezielte Vorbereitung und Vorüberlegung für Konzerte von Chören:

“But my view is this: I honestly believe that we have taken a misstep. We have gone the wrong way with choral music somewhere in the last two or three hundred years. And that we need to turn back and look at that. We need to stop thinking of ourselves when we perform, we need to think far more about the effect what we have or what we do has on the audience.”⁹

Wenn man die Chorarbeit genauer betrachtet, eröffnen sich nicht nur durch den theatralen Charakter des Auftritts gemeinsame Elemente mit der Theaterarbeit. Da man mit einer Gruppe Menschen gemeinsam künstlerisch und kreativ arbeiten will, und ein Auftritt das Ziel ist, können sich viele Prozesse und Arbeitsweisen denen der Theaterarbeit ähneln. Ein Unterschied liegt darin, dass nicht einzelne Figuren erarbeitet und Rollen gefunden werden bzw. eine Geschichte erzählt wird, sondern dass sich der

⁷ Fischer-Lichte (2007), S.1

⁸ Fischer-Lichte (2007), S.2

⁹ Siehe Anhang: Kontakt Michael McGlynn

Chor mit Musikstücken beschäftigt. Dabei sollte allerdings bedacht werden, dass auch Musikstücke seine eigene Aussage haben, oft sogar eine Geschichte erzählen.

Erika Fischer-Lichte fasst theatrale Prozesse zusammen in die „der Performance, der Inszenierung, der Korporalität und der Wahrnehmung.“¹⁰ Peter Brook weist auf einen weiteren wesentlichen Bereich hin, der allen theatralen Formen gemeinsam ist, der „Bedarf nach einem Publikum. Das ist mehr als eine Binsenwahrheit: Im Theater vervollständigt das Publikum die Stufen der Schöpfung ... – solange das Publikum nicht anwesend ist, ist die Arbeit nicht vollendet.“¹¹

Bezug nehmend auf Erika Fischer-Lichte möchte ich meiner Arbeit die Annahme zugrunde legen, dass sich die genannten theatralen Prozesse in der Chorarbeit wiederfinden bzw. sich auf dieser übertragen lassen. Für die Weiterentwicklung der Chorarbeit habe ich die folgenden Dimensionen abgeleitet: Die Arbeit mit Bühne und Publikum, Inhalt und Darstellung, Körper- und Ensemblearbeit, sowie mit Raum und Klang. Ich bezeichne in meiner Abschlussarbeit diese Bereiche als ‚Dimensionen‘, da der Begriff die Weite dieser Bereiche besser widerspiegelt.

Im nächsten Kapitel werde ich diese Dimensionen näher betrachten. Damit möchte ich einen Ansatz entwickeln, der die Möglichkeiten der Theaterpädagogik nutzt, um im Sinne einer innovativen Chorarbeit neue Impulse zu setzen.

¹⁰ Fischer-Lichte (2007), S. 18

¹¹ Brook (1994), S.187

2.2 Dimensionen der Theatralität

Das wichtigste Instrument eines Chores ist die Vielfalt der menschlichen Stimmen im harmonischen Zusammenklang. Diese steht im Mittelpunkt eines jeden Chorvortrages und ist die Grundlage der Wirkung. Der Chorverband Nordrheinwestfalen formuliert in seinem Leitfaden für gute Chorpräsentation: „Jede Darbietung des musikalischen Könnens eines Chores sollte jedoch auch ein emotionales Erlebnis für den Zuhörer (= Zuschauer) sein, wobei eine gelungene Bühnenpräsentation diese Emotionen sinnvoll und eindringlich unterstützen kann.“¹²

Die folgenden Ausführungen zu den Dimensionen des Chores beginnen mit dem Augenscheinlichen: Dem erfolgreichen Auftritt vor Publikum und dessen Grundregeln. Anschließend richte ich mein Augenmerk auf Inhalt und Darstellung der Lieder und Liedvorträge. Des Weiteren zeige ich Entwicklungsmöglichkeiten zum Ensembletraining und zur Körperarbeit auf und hinterfrage die Funktion des Chorleiters. Abschließend gehe ich auf Möglichkeiten ein, wie ein Chor mit der bewussten Arbeit mit Raum und Klang seine Wahrnehmung verbessern kann.

2.2.1 Dimension: Auftritt und Publikum

Heute kann man fast jede Musik auf CD oder DVD abspielen, das wahre Musikhören findet jedoch ‚live‘ im selben Raum mit Musikern statt. Dieses unmittelbare Erlebnis ist, genau wie beim Theater, durch nichts zu ersetzen.

Ein Chorkonzert hat keinen Selbstzweck. Man singt nicht nur für sich allein. Warum treten wir hier auf? Für wen singen wir? Man muss jeden Auftritt genau wie eine theatrale Aufführung planen und vorbereiten. Brook weist darauf hin: „Die Arbeit des Schauspielers geschieht niemals für ein Publikum, und doch immer dafür. Der Zuschauer ist ein Partner der immer bedacht werden muss.“¹³ Übertragen auf den Auftritt eines Chores heißt das: Auch der Chor singt nicht nur für sich, sondern auch für ein Publikum. Diese Tatsache muss somit in die Konzertvorbereitung mit einbezogen werden.

Die Besonderheit theatraler Prozessen besteht – im Gegensatz zu medialen Präsentationen – in der Kopräsenz von Publikum und Akteuren, das heißt Chor und Publikum sind zur selben Zeit im selben Raum.

¹² Vgl. Leitfaden für Chöre: www.cvnrw.de

¹³ Brook (1994), S.73

Es gelten dadurch ein paar einfache Grundregeln¹⁴:

- Nichts, was auf der Bühne geschieht bleibt im Verborgenen.
- Das Publikum geht davon aus, dass alles was auf der Bühne geschieht bewusst so geplant ist.
- Sänger und Publikum beeinflussen sich gegenseitig.
- Ein begeistertes Publikum motiviert. Ein unaufmerksames, uninteressiertes Publikum macht es den Sängern schwer, konzentriert zu bleiben. Genauso werden Sänger, die nicht konzentriert oder nicht bei der Sache sind, die Aufmerksamkeit ihres Publikums nicht halten können.
- Die Kommunikation zwischen Sängern und Zuschauern wird beeinflusst von vielen Faktoren: Dem räumlichen und gesellschaftlichen Umfeld, den Vorinformationen und Erwartungen der Zuschauer, Deutung von Gesehenem und Gehörtem, sowie der Verfassung der Sänger.
- Kein Konzert ist wie das andere, da die Bedingungen nie gleich sind. Beim Chor kommt es im Gegensatz zum Theater zudem häufiger zu personellen Veränderungen und unterschiedlichen Auftrittsorten.
- Die Aufführung selbst, aber auch die Rückmeldungen, haben einen erheblichen Einfluss auf Motivation und Einsatz der Sänger.

Diese Grundregeln gelten als Basis für einen Auftritt. Dabei reicht das theoretische Wissen allein nicht aus, sondern es kommt darauf an, dass der Chor dieses in vielfältiger Praxis lebt und verinnerlicht.

Ein Chor muss sein Verhalten auf der Bühne und das, was er ausstrahlen und vermitteln will, genauso trainieren wie seine Musikstücke, um mit „Konzentration, positiver Körperspannung und Fokus präsent auf der Bühne zu stehen.“¹⁵ Viele Chorleitungen lassen bisher komplett auf sich, d.h. den Dirigenten, fokussieren und das Publikum wird kaum angesprochen. Michael McGlynn beschreibt treffend: „I believe that the aim of choral music is to communicate to everybody in a venue. And really one of the problems I have going to see is that they sing primarily for themselves.“¹⁶ Ein professionell handelnder Chor misst deshalb nicht nur dem Vortrag einzelner Lieder Bedeutung zu, sondern sieht sein Auftritt als Gesamtwerk. Stanislawski stellt fest: „Auf der Bühne darf

¹⁴ Vgl. Pfeiffer (2009), S.12 ff

¹⁵ Pfeiffer (2009), S.16

¹⁶ Siehe Anhang: Kontakt Michael McGlynn

man nicht allgemein handeln, um des Handelns willen, sondern das Handeln muss begründet, zweckmäßig und produktiv sein.“¹⁷

Eine Inszenierung eines Chorkonzertes setzt voraus, Strategien zu entwickeln und zu erproben, die festlegen was, wann, wie lang, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll. Mit Inszenierung ist der Aspekt der ‚Theatralität‘ gemeint, der auf ‚schöpferische Hervorbringung‘ zielt.¹⁸

Schon der erste Schritt auf die Bühne zählt. Der Bühnenauf- und -abgang ist der erste und letzte Eindruck, den ein Chor hinterlässt. Es sollte erkennbar sein, dass der Chor den Auftritt als Teil seiner Darstellung wahrgenommen hat. Der Chor muss die Bühne beherrschen, nicht die Bühne den Chor. Die klassische Form des zentralen Chorauftritts könnte aufgelöst werden in neue Auftrittsformen. Was vor, während und nach den Liedern oder in Pausen geschieht, gehört auch zu den theatralen Überlegungen, die durchdacht werden müssen.

Die Grundhaltung und Ausstrahlung des Chores, die ‚Präsenz‘ ist ein wesentlicher Faktor. Auch beim Chorgesang entscheidet die Bühnenpräsenz mit über Erfolg und Misserfolg eines Auftritts. Tschechow hielt in seinen Werkgeheimnissen fest: „Der Schauspieler auf der Bühne darf sich keinen Moment träge und passiv verhalten. Wenn er auch nur für kurze Zeit innerlich untätig bleibt sinkt die Aufmerksamkeit des Publikums. Es entsteht eine Art Vakuum.“¹⁹ Diese Grundregel erstreckt sich meiner Meinung nach auf alle Bühnenpräsentationen.

Bereits Kleinigkeiten wie eine unbeabsichtigte Mimik, eine missverständliche Körpersprache, können den Ausdruck und Erfolg des Auftritts beeinträchtigen. Die Art und Weise, wie man sich dabei auf der Bühne verhält, ist das entscheidend: „Die menschliche Wahrnehmung ist gekoppelt an die Deutung und Interpretation, d.h. jede Handlung, egal wo sie stattfindet, wird vom Betrachtenden interpretiert und mit Bedeutung versehen.“²⁰ Die Präsenz des Chores setzt die Präsenz des Einzelnen voraus. Aber wie wird diese Präsenz erreicht? Fischer-Lichte formuliert dazu in ihren Untersuchungen, dass ein Bewusstsein für sich und den anderen geschaffen werden muss und sich die an einem Ort gemeinsam anwesenden Körper füreinander öffnen. Wichtig ist dabei der „Aspekt der

¹⁷ Stanislawski Lesebuch (1992), S.51

¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte (2007), S.18

¹⁹ Tschechow (1979), S.30

²⁰ Pfeiffer (2009), S. 12

Austauschprozesse zwischen Darsteller und Publikum, die maßgeblich für die jeweilige Wirkung einer Aufführung sind.“²¹ Wenn einem Chor diese Präsenz fehlt bzw. sie nicht ausreichend mit dem Chor trainiert wurde, wird dieses Fehlen durch Unter- oder Überspannung, Unaufmerksamkeit, Unsicherheit, Hektik und Unklarheit in den Handlungen erkennbar. Dies kann sich bereits in Kleinigkeiten äußern: Privates Verhalten, wie z.B. das Um-sich-Blicken, unbewusste Bewegungen (z.B. Haare aus dem Gesicht streichen oder Kleidung zurecht zupfen), Verlegenheitsgesten und Tuscheln gilt es zu vermeiden und durch größere Spannung, Energie und Offenheit zu ersetzen.

Präsenz muss geübt sein und kann nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Es hat sich als hilfreich erwiesen in Vorstellungsbildern zu arbeiten. Ein Bild für die Präsenz formuliert Pfeiffer folgendermaßen: „Die Vorstellung ein Kraftfeld um sich herum zu haben oder einen strahlenden, funkelnden Edelstein auf der Brust zu tragen, hilft manchen Spielern, ihre Bühnenpräsenz zu steigern.“²² Die Grundvorstellung ist dabei, dass das Agieren und die Ausstrahlung auf der Bühne Empfindungen im Zuschauer auslösen.

Beim Chorauftritt geht es hauptsächlich darum, dass der Chor eine Einheit bildet. Dabei ist eine private Körperhaltung hinderlich. Folglich müssen die Chormitglieder lernen diese eigene, ‚private‘ Haltung abzulegen und sich eine neutrale Haltung erarbeiten. Dass diese Überlegungen nicht selbstverständlich sind bestätigt die Verantwortliche für Bühnenpräsenz des Jazzchores ‚vocal resources‘: „Früher probten wir unsere Stücke (Anm.: Lieder). Wenn wir dann ein Konzert hatten, hat dies jeder auf seine Weise umgesetzt. Die einen bewegten sich wild, die anderen weniger, andere gar nicht. Die Schwierigkeit war vor allem, dass man sich bis kurz vor dem Konzert rein um die Noten kümmerte. Für einige war es schlichtweg eine Überforderung, sozusagen aus dem Nichts nun bühnenaktiv zu sein.“²³

Eine aufrechte, kraftvolle Körperhaltung lässt sich am besten aus einem neutralen Stand entwickeln. Im Rahmen des Cork International Choral Festival legte Workshopleiter Michael McGlynn seinen Schwerpunkt an einer Beispielgruppe allein auf die Faktoren ‚neutraler Gang‘ und ‚Stand‘. Er beschrieb seine Intention: “We like people to stand upright, we like women to walk in an elegant fashion and the men to walk in an elegant masculine fashion. Actually looking at somebody and seeing what it is that they have to

²¹ Vgl. Fischer-Lichte (2000)

²² Pfeiffer (2009), S.16

²³ Siehe Anhang: Interview Leitung „Amt für Bühnenpräsenz“

offer for a performance, and you make, everyone make the best what they have.“²⁴ Es war beeindruckend zu sehen, was die gezielte Aufrichtung des Körpers und der Fokus auf Ausstrahlung in der Gruppe für eine Wirkung auf das Publikum hatte. In dem McGlynn selbst unterschiedliche Gangarten bewusst übertrieb und gezielt Hilfestellungen gab, verbesserte sich bei jeder Wiederholung die Präsentation der Gruppe.

In der theatralen Arbeit spielen ‚Fokus‘ und ‚peripherer Blick‘ eine zentrale Rolle. „Als peripheren Blick (peripher= am Rand) bezeichnet man eine offene Wahrnehmung, die offen ist für alles, was um einen herum passiert.“²⁵ Diese Art der Wahrnehmung zu trainieren, hilft einem Chor sein Umfeld zu erspüren und bewirkt, dass jeder einzelne stärker wahrnimmt, was die Mitsänger, der Dirigent oder das Publikum tun und wo sie sich befinden. Ein Chor kann den peripheren Blick auf spielerische Art trainieren. Er singt zum Beispiel ein Lied und bewegt sich durch den Raum. Der Chorleiter behält einen festen Platz und dirigiert. Der Chor kann während des Singens eine Aufgabe bekommen, die er erfüllen soll, Schuhe binden, sich gegenseitig massieren, Stühle stapeln oder auch einfach durch den Raum gehen. Aus den Augenwinkeln soll er dabei das Dirigat wahrnehmen.

2.2.2 Dimension: Inhalt und Darstellung

Es lohnt sich, jedes Lied das gesungen wird, nach seiner Botschaft zu hinterfragen. McGlynn ergänzt: „Music is about transmission of information as far as I'm concerned in.“²⁶ Welche Geschichte wird erzählt? Wird überhaupt eine Geschichte erzählt oder geht es um eine Grundstimmung oder eine bestimmte Atmosphäre? Oft steht in der Jazzmusik nicht ein Wort-Ton-Verhältnis im Vordergrund, sondern ein besonderer Groove, also eine außergewöhnliche Rhythmik oder eine faszinierende Harmonik. Diese gilt es herauszuarbeiten und sich bewusst zu machen.²⁷ In der Darstellung der Atmosphäre und der Grundstimmung kommt es besonders darauf an, dass der Chor eine „spürbare körperliche Energie ausstrahlt, die das Publikum erreicht – auch dies ist übrigens ein wichtiges Groove-Geheimnis“²⁸

Wer bei anderen ein Feuer entfachen möchte, muss selbst glühen. Töne, Rhythmen, Texte – vor allem in fremden Sprachen – wollen gut geübt sein. Doch was die Musik zu

²⁴ Siehe Anhang: Kontakt Michael McGlynn

²⁵ Vgl Pfeiffer (2009) S.16

²⁶ Siehe Anhang: Kontakt Michael McGlynn

²⁷ Vgl Carbow S.21 ff

²⁸ Carbow (2006), S.21

Musik macht, ist etwas anderes: „Alle musikalischen Parameter sind Schall und Rauch, wenn ihnen das Wichtigste fehlt: Wenn sie keinen Ausdruck haben.“²⁹ Stanislawski definiert einen gelungenen Auftritt nach Glaubwürdigkeit, Überzeugungskraft und Phantasie: „Glaubwürdigkeit setzt voraus, dass man selbst an etwas glaubt; Überzeugungskraft setzt voraus, dass etwas überzeugend wirkt; Phantasie setzt voraus, dass man imstande ist, sich etwas Bestimmtes vorzustellen.“³⁰ Dieser Ausdruck kann nicht auf einem rein musikalischen Weg erarbeitet werden. Er entsteht wenn man weiß was man tut und dabei Begeisterung empfindet, im Idealfall sogar mit eigenen Erfahrungen nachempfinden kann. Beim Chorauftritt stehen natürlich die Musik und der Liedtext im Mittelpunkt. Sie sind die Kerndarbietungen des Bühnenvortrages. Es geht darum, sich in den Inhalt des Liedes hineinzusetzen, dessen Ausdruck zu erarbeiten und darzustellen. Kurz gesagt: Einen Einklang in Inhalt und Darstellung zu erreichen und dem Publikum ehrlich und überzeugend darzubieten. Diesen Einklang erreicht der Sänger, wenn er fühlt und ausstrahlt was er tut.

Diese Ganzheitlichkeit des Ausdrucks und des Ausstrahlens unterstreicht Stanislawski: „Menschen verkehren miteinander mit Hilfe ihrer Sinnesorgane, mit Hilfe der sichtbaren und unsichtbaren Mittel der Wechselbeziehung, das heißt der Augen, der Mimik, der Stimme, der Bewegung der Arme, Hände, des Körpers und auch mit Hilfe der Strahlensendung“. Dabei spielt eine große Rolle: Deutlichkeit, Farbigkeit, Ungehemmtheit, Feinheit, Durchsichtigkeit. „Es ist, als sendeten unsere innersten Gefühle und Wünsche Strahlen aus, die aus den Augen, aus dem Menschen hervordringen und sich über andere Menschen ergießen.“³¹

Mimik und Gestik des Einzelnen werden durch das Publikum viel genauer wahrgenommen, als sich die Sänger auf der Bühne dies meist vorstellen können. Passen Mimik und Gestik zu Lied, Text und Melodie? Jeder Chorsänger bleibt in der Masse des Chores ein Individualist. Umso entscheidender ist es eine gemeinsame Aussage zu erarbeiten.

Eine Choreographie kann musikalische und textliche Aussage unterstützen. Sie führt niemals ein Eigenleben, sondern ist absolut auf die Musik und den Text abzustimmen und hat als Grundlage die Emotion der Aktiven. Dabei geht es weniger um komplizierte

²⁹ Schullz (2004), S.15

³⁰ Stanislawski Lesebuch (1992), S.141

³¹ Stanislawski Lesebuch (1992), S.65

Choreographien als um eine für das jeweilige Stück stimmige Haltung und Aufstellung. Vorbereitende Übungen sind wesentliche Schritte auf dem Weg dahin. Eine Choreographie ist vor allem durch ihren starken optischen Reiz als Steigerung zu verwenden. Sie sollte gezielt Akzente setzen. So könnte zum Beispiel eine vierminütige Ballade für das Auge langweilig wirken, wenn der Chor sich die ganze Zeit hin und her wiegt.³²

Durch auswendig Singen lässt sich besser, einfacher und direkter kommunizieren als mit Noten. „Zu Jazzmusik passt die Freiheit eines Schauspielers auf der Bühne, während dem notengebundenen Chor die Ernsthaftigkeit des lesenden Autors entspricht.“³³

Natürlich spielt bei einem Auftritt auch das Kostüm bzw. die Kleidung eine Rolle. Dies soll nur kurz erwähnt werden. Als sinnvoll hat es sich erwiesen, dass im Chor eine gemeinsame Abstimmung stattgefunden hat und somit nach außen eine Einheit präsentiert wird. Diese muss nicht unbedingt eine „Uniformierung“ des Chores bedeuten; manchmal kann eine locker abgestimmte Unterschiedlichkeit eine ebenso überzeugende Botschaft sein.³⁴

Jazz-, Pop- und Gospelmusik leben von der Begeisterung der Sänger für die Musik und den Inhalt. Dynamik, Rhythmus können durch einen ganzheitlichen Ansatz besser erfahren und gelebt werden. Hierbei zählt Erfahrung, die durch regelmäßige Übungen gestützt wird. Bewegung, Freude, Kommunikation und sichtbarer Ausdruck verhelfen dem Sänger zu einem überzeugenden Auftritt. Eine Dramaturgie des Bühnenvortrages und der inhaltlich und musikalisch aufeinander abgestimmten Vorträge sollen die Spannung beim Publikum erhalten und dieses emotional ansprechen.

2.2.3 Dimension: Ensemble

Der Chor bezieht seine Stärke aus dem Zusammenwirken zweier Energiequellen: Des Einzelnen und der Gruppe. Die Stärken des Chores sind zum einen Ausstrahlung, Kompetenz und Entschlossenheit jedes Einzelnen und zum anderen Einheitlichkeit, Begeisterung und Gemeinschaftsgefühl der Gruppe. Jeder einzelne dieser Aspekte kann durch theaterpädagogische Methoden unterstützt werden.

³² Vgl. Schulz (2004), S.83

³³ Schullz (2004), S.68

³⁴ Vgl. Leitfaden für Chöre: www.cvnrw.de

Ein wichtiges Thema für die Zusammenarbeit im Chor und auf der Bühne ist das Ensembletraining. Zwei Grundgedanken sind dabei zentral: ‚Ich bin wichtig‘, aber auch das Bewusstsein für die Gruppe zählt ‚Ich singe nicht allein‘. Sowohl das eigene Körperbewusstsein, als auch das Bewusstsein für die Gruppe, können geschult und verfeinert werden. Chorleiter Friedrich-Wilhelm Möller bestätigt die Wichtigkeit dieser Dimensionen: „Erst dadurch lassen sich Klänge wirklich nach der Vorstellung formen. Dann stellen sich die Sänger auch intuitiv aufeinander ein. Die vorher groben Schwingungen werden feiner und passen sich an: Ein gemeinsamer Chorklang entsteht. Wenn die Gruppe dieses Bewusstsein für den Gesamtklang weiter entwickelt, dann ist das genial. Dahin muss man den Chor führen, als Ganzes.“³⁵

Diese Arbeit mit dem Bewusstsein für ein Ensemble bringt besondere Ergebnisse hervor. Ein wichtiges Merkmal der Ensemblearbeit ist, dass alles von der Gruppe aus getan werden soll. Ein guter Chor ist nicht erkennbar an den sängerischen Leistungen des Einzelnen sondern an dem, was sie gemeinsam schaffen. Umso stärker die Wahrnehmung und das Bewusstsein für die Gruppe ist, umso intensivere Chorarbeit ist möglich. „In welcher Art und Intensität wir andere Menschen wahrnehmen, bestimmt weitgehend unser Zusammenarbeit mit ihnen. Wie wir den Partner wahrnehmen, zeigt unser Interesse an ihm und wirkt sich auf die Präsenz auf der Bühne aus.“³⁶ Das Miteinander, also das Verhalten der Gruppe untereinander, hat einen Entscheidenden Anteil für das Gelingen einer künstlerischen Arbeit, für die ästhetische Ausstrahlungskraft.

Einfache Übungen können dabei helfen, anderen Stimmen zu begegnen. Ein Beispiel: Der Chor geht durch den Raum und singt ein ihm bekanntes Stück. Während dem Singen legt man den Fokus auf die Sänger, an denen man vorbeiläuft. Hört und erkennt man ihre Stimme?

Das Ziel muss sein, kollektive Energien im Ensemble bzw. Chor zu fördern und ihn dadurch zu stärken: „Für das produktive Agieren ist es wichtig, keine Berührungängste zu haben und auch nahen Körperkontakt der Mitspieler auszuhalten. Die Grundlage hierfür ist gegenseitiges Vertrauen. Es ist oberstes Gebot, dass niemand dieses Vertrauen ausnutzt.“³⁷ Die körperlichen Grenzen der Mitspieler müssen beachtet und respektiert werden. Es ist offensichtlich, dass hier von einem langfristigen Prozess

³⁵ Siehe Anhang: Interview Chorleiter

³⁶ Rellstab (2000), S.71

³⁷ Pfeiffer (2009), S.22

gesprochen wird. Eine Chorgruppe entwickelt sich nicht von heute auf morgen zu einem funktionierendem Ensemble. In der traditionellen Chorarbeit wurde die Wichtigkeit der Ensemblebildung schon erkannt. Die Kontaktpflege wie auch gemeinsame Erlebnisse in Konzerten, aber auch gemeinsame Chorwochenenden gehören zu erfolgreichen Mitteln.

2.2.4 Exkurs: Die Rolle des Dirigenten

Braucht der Chor zur Aufführung überhaupt den Dirigenten? Sollte er nicht wie ein Regisseur die Aufführung abgeben können? Die Frage erscheint – in Anbetracht der traditionellen Strukturen von Chören – im ersten Moment absurd, aber es lohnt sich nachzuhaken. Carbow hinterfragt hierzu kritisch: „Machen wir uns die Wurzeln des Jazz-, aber auch der Rock- / Popmusik deutlich, so müssen wir feststellen, dass sie allesamt in Musikkulturen reichen, die ohne Dirigenten auskamen und -kommen.“³⁸ Carbow sieht in der Institution ‚Dirigent‘ eine Folge einer (west)europäischen Entwicklung, die einen Dirigenten als Schöpfer des gesanglichen Kunstwerkes entspricht. Er verweist auf die Wurzeln der Jazzmusik und überdenkt die gewohnte Rolle des Dirigenten und fordert eine eigenständigere Rolle für den Chor.³⁹

Meiner Ansicht nach ist es wichtig, Probe und Aufführung zu unterscheiden. Während der Proben hat der Dirigent bzw. Chorleiter eine zentrale Rolle, dem Regisseur im Theater ähnelnd. Ohne Führung kann eine Gruppe innerhalb einer gegebenen Zeit kein einheitliches Resultat erzielen. Brook beschreibt die umfassende Aufgabe folgendermaßen: „Ein Regisseur ist nicht der Verantwortung entledigt – er ist total verantwortlich, aber er steht auch nicht außerhalb des Ablaufs, er ist ein Teil davon (...). Ein Regisseur ist da, um einer Gruppe zu helfen, sich zur idealen Situation hin zu entfalten und nachzugeben, zu provozieren und sich zurückzuziehen.“⁴⁰ In einer entsprechenden Rolle sehe ich die Aufgabe des Dirigenten im Chor. Jede Probetechnik hat dabei ihren Nutzen und keine Technik kann alles leisten. Es gibt kein Maß an richtig und falsch, sondern eine Vielfalt an Möglichkeiten, die es auszuprobieren gilt, frei nach dem Motto: „Bin ich inspiriert geht alles gut, doch versuche ich alles richtig zu machen gibt es ein Desaster“⁴¹ Diese Vielfalt gilt es zu nutzen, um die ‚Einbahnstraße‘ zu vermeiden. Die Rolle des Chorleiters bzw. Dirigenten kann sich je nach Lied unterscheiden. Es gibt

³⁸ Carbow (2006), S.303

³⁹ Vgl. Carbow (2006), S.303 f

⁴⁰ Brook(1994), S.159

⁴¹ Johnstone (2008), S.36

keinen Grund sich auf ein Muster festzulegen, sondern sich vielfältigen Möglichkeiten zu öffnen.

2.2.5 Dimension: Körperarbeit

„Die Körperarbeit und deren Einsatz als Mittel der theatralen Gestaltung sind eng verbunden mit den Möglichkeiten und Impulsen von Raum, Sprache und Musik.“⁴² Nach Stanislawski beginnt die eigentliche Körperarbeit mit Entwicklung von Entspannungs- und Konzentrationsfähigkeit. Ob beim Schauspielen oder beim Singen, man versucht herauszufinden welche Körperbereiche verspannt sind und bemüht sich einen Kontakt zu ihnen herzustellen, denn ein kalter Körper singt nicht gern. „Die Entspannung hat eine ähnliche Funktion wie das Stimmen einer Violine oder eines Klaviers. Der Musiker mag lauter richtige Kommandos geben – wenn sein Instrument nicht richtig gestimmt ist, wird das Ergebnis unbefriedigt bleiben.“⁴³

Bewegung ist ein zentrales Bedürfnis des Menschen. Lernen und kreatives Denken geschieht nicht nur im Kopf, sondern wird durch Bewegung entscheidend gefördert. Dass in der Chorarbeit das verkopfte, körperfeindliche Lernen noch überwiegt, ist nicht zeitgemäß. Natürlich braucht man auch stehende und sitzende Phasen zum konzentrierten Arbeiten. Es geht aber nicht um das „Entweder Oder“ sondern um das „Und“. Bewegungsphasen beleben den Körper und schwingen innerlich nach. Ein ausgewogenes Körperbewusstsein und bewusste Wahrnehmung sind grundlegend. Die einfachste Form den Körper zu wecken, ist das Gehen. Es gehört zu unserer alltäglichen Fortbewegungsart und wird doch so wenig reflektiert. Durch das Gehen werden unsere Gedanken beweglicher. Es fördert die Entwicklung von Rhythmusgefühl, und darüber hinaus Reaktionsschnelle, Geschicklichkeit und Konzentration.⁴⁴

Erste Ansätze wären den Probenbeginn nicht aus dem Stand zu beginnen, sondern aus der Bewegung mit z.B. einem Raumlaf. Hier wäre auch der Einsatz von Musik interessant. Musik wird eingespielt und die Sänger bewegen sich frei durch den Raum, dabei bekommen sie Anweisung, welchen Körperteil sie massieren bzw. den Fokus darauf richten sollen. Entspannungsphasen und Bewegung sollten ein fester Bestandteil der Probe sein.

⁴² Hoffmann (2008), S.141.

⁴³ Stanislawski Lesebuch (1992), S.142

⁴⁴ Vgl Wieblitz,2007, S.182ff

Jeder Mensch besitzt einen bestimmten, ihm eigenen Körperausdruck, der etwas über seine Persönlichkeit aussagt. Es gilt in der Körperarbeit wieder ein Bewusstsein für den Körper zu schaffen, welches dem Menschen im Alltag häufig abhanden gekommen ist. Chorleiter Möller sieht hier verschiedene Möglichkeiten: „Einsingen im Sitzen, im Liegen, im Gehen. Körperbewusstsein und Bewegung verbinden. Klänge in den Raum, ins Ohr singen. Durchlässigkeit erreichen. Jedes Einsingen beginnt damit, zuerst die bewusste Körperwahrnehmung zu aktivieren und zu vertiefen. Hohes Gut dabei ist es, die Fähigkeit zu lernen, sich bewusst entspannen zu können. Aktive Haltungen entwickeln, die zugleich wirklich locker sind. Man atmet, spricht und singt dadurch leichter.“⁴⁵ Kleine Massagen und Partnermassagen sollten fester Bestandteil in der Chorarbeit sein.

Der ‚Groove‘ der Jazzmusik ruft nach Erleben. Diesen zu verkörpern verlangt ein stärkeres Bekenntnis zum eigenen Körper. In anderen Musikkulturen ist ein offensiver Umgang mit dem Körper natürlich und selbstverständlich. Man denke zum Beispiel an Stile wie Tango, Salsa und Samba. Um Musik wirklich erleben zu können, ist es wichtig angelernte bzw. anerzogene Hemmungen wieder zu lösen.⁴⁶ Sich bewegen ist eng mit dem Fühlen verbunden. „Sich bewegen bedeutet, die im Körper gesammelten und gespeicherten Erfahrungen spürbar und unter Umständen für den Zuschauer ablesbar zu machen. Die Bewegungsarbeit mit Partnern, in einer Gruppe kann die Vorstellung des Einzelnen zur Umwelt verändern.“⁴⁷ Die Schulung des sinnlichen Erlebens und der Körperarbeit sind aufeinander angewiesen und bedingen sich gegenseitig.

Zur Verständigung nutzen wir zumeist die verbale Kommunikation und übersehen dabei, dass Bewegungen und Körperausdruck eigene Mitteilungen machen und mitunter mehr erzählen als Worte. Durch die Arbeit mit Stimme und Körper kann der Einzelne sein Potential erkennen, seine Grenzen wahrnehmen und akzeptieren.

2.2.6 Dimension: Raum

Es ist immer wieder spannend, sich bewusst zu entscheiden, wo man als Chor eigentlich auftreten möchte. Was wollen wir mit der Aufführung? Weshalb singen wir hier? Wie könnten wir den Raum nutzen? Was für einen Klang erlebt der Zuschauer? Das gehört zu einer Grundüberlegung einer Inszenierung. Es ist wichtig zu bedenken: Die

⁴⁵ Siehe Anhang: Interview Chorleiter

⁴⁶ Vgl. Carbow (2006), S.273

⁴⁷ Hoffmann (2008), S.140

Kommunikation zwischen den Zuschauern und Akteuren ist beeinflusst durch das räumliche Umfeld.

Man kann jeden Raum nehmen und ihn eine Bühne nennen.⁴⁸ Jeder Raum, jede Fläche kann für den Chor zur Bühne werden, überall kann man diese Bühne für sich definieren, ob in der Einkaufspassage, im Park oder in geschlossenen Räumen. Es gilt ganz andere Vorüberlegungen für ein Konzert zu treffen, je nachdem ob es in einer Kirche oder einer Turnhalle oder im Freien stattfindet. Vorbereitungen hierzu könnten mit einem theaterpädagogischen Ansatz ganzheitlich erfolgen, indem man den Raum in seine Vorbereitungen und Übungen aufnimmt. Durch die Arbeit an Raum und Raumklang kann ein eigener Mehrwert entstehen.

Der französische Frauenchor „Les Plurielles“ sowie der irische Chor „Anúna“⁴⁹ haben diese Raumarbeit beispielhaft in ihre Chorarbeit eingebaut. Dadurch wird das Konzert zu einem neuen Erlebnis. Bei einem Konzert in der Kirche wurde der Raum und die Aufstellung im Raum unterschiedlich genutzt und es entstanden für den Zuschauer und Hörer besondere Chorklänge. Die Aufstellungen der Sänger während der Lieder variierten: Sie standen zwischen den Zuschauern, um sie herum, in zwei entgegengesetzten Raumbereichen, sangen in Richtung der Kirchenwände oder liefen durch den Raum. Auf diese Weise bekamen Auge und Ohr immer neue Impulse. McGlynn beschreibt seine Konzertvorbereitung: „We try and place people at different parts of the concert within the body of the venue, so that the physical imidiacy and the physical impact of somebody standing close to an audience member will result in heightened experience for the audience.“

Ein Chor sollte gemeinsam Räume und deren Eigenheiten erkunden und nach Gestaltungsmöglichkeiten suchen. Dabei ist es interessant unterschiedliche Positionen im Raum zu erproben. Kleine Veränderungen in der Aufstellung können die Eigenheit des jeweiligen Liedes zum Ausdruck bringen. Sowohl dem Chor als auch dem Zuschauer werden neue Anreize zum Singen und Hören geboten.

„Warum ist es schwierig in großen Räumen zu spielen? Keineswegs, weil man dort die Stimme anstrengen und die Handlung steigern muss. Nein! Wer das bühnenmäßige

⁴⁸ Vgl. Brook (1994), S. 9

⁴⁹ In Mulhouse bzw. Cork hatte ich die Gelegenheit jeweils ein Konzert zu sehen.

Sprechen beherrscht, den wird das nicht schrecken. Schwierig ist das Ausstrahlen.“⁵⁰
Durch eine durchdachte Raumnutzung könnte man Sänger und Publikum einander näher bringen.

Bei den Überlegungen zur Raumnutzung bietet es sich zudem an, auch Varianten der Lichtnutzung und Experimente mit Licht einzubauen, z.B. singen bei verschiedenen Beleuchtungen, bei verschiedenen Lichtfarben oder im Dunkeln. Auch hier darf aber nicht vergessen werden, dass Raum und Licht keinen Selbstzweck erfüllen sollen, sondern eine Intensivierung der Präsentation darstellen.

2.2.7 Dimension: Klang

Dem Klang kommt in der Chorarbeit die zentrale Rolle zu. Die Arbeit an den Gesangsstücken, am Gesamtklang gehört zu den elementaren Arbeitsweisen, die der Chorarbeit selbstverständlich sind. Durch die bisher genannten Dimensionen wird die Klangarbeit intensiviert. Indem der Sänger verstärkt nicht nur sich, sondern den Gesamtchor wahrnimmt und an sich und dem Chor arbeitet, lernt er: „Spüren können, hören können, fühlen können, ausdrücken können“⁵¹.

In der Arbeit mit Jazzmusik ist es interessant mit Klang zu experimentieren und individuelle Erfahrungen zu ermöglichen. Im Übungsteil im Anhang habe ich nach Möglichkeiten gesucht, um die Wahrnehmung für Klänge und Rhythmen zu sensibilisieren. Mit den Übungen möchte ich ermutigen, mit Geräuschen und Klängen zu experimentieren und zu improvisieren, mit dem Ziel diese Erfahrungen wieder in den Chorgesang einzuflechten.

In der Jazzmusik finde ich es wichtig Klang und Improvisation zu fördern, da dies der Musikrichtung im Besonderen entspricht. Für den Sänger bedeutet Improvisation ein besonderer Moment persönlicher Freiheit.

⁵⁰ Stanislawski Lesebuch (1992), S.65

⁵¹ Siehe Anhang: Interview Chorleiter

3 Abschluss und Ausblick

Will ich die Chorarbeit nun neu erfinden? Nein! Es geht mir nicht darum, bestehende Chorarbeit in Frage zu stellen. Die Basis der Chorarbeit ist von sich aus vorgegeben. Natürlich müssen in Proben weiterhin Stücke einstudiert werden, das Erlernen der richtigen Töne und Rhythmen wird weiterhin im Vordergrund stehen. Mir geht es nicht darum diese Bereiche zu ersetzen. Es ist mir vielmehr ein Anliegen die bestehende Chorarbeit zu reflektieren und sie ganzheitlicher zu gestalten. Ich möchte meine Interessen und Wissen über die Theaterpädagogik mit meinen Erfahrungen mit Chor in eine Symbiose führen. In theaterpädagogischen Ansätzen sehe ich Möglichkeiten die Chorarbeit sinnvoll zu erweitern und zu intensivieren.

Chorarbeit ist sehr komplex. Hierzu gehören die Proben, musikalische und konzeptionelle Weiterentwicklung, die Konzertvorbereitung und der Auftritt selbst. Mit meiner Abschlussarbeit habe ich einen Ansatz entwickelt, in diesen Gesamtprozess theaterpädagogische Ansätze und Methoden sinnvoll zu integrieren. Zuerst habe ich herausgearbeitet, dass es sehr wohl Überschneidungen gibt zwischen theatralen Prozessen und Chorarbeit. Ausgehend von wesentlichen theatralen Prozessen habe ich Dimensionen herausgearbeitet, innerhalb derer Entwicklungsmöglichkeiten bestehen. Hier kann die Theaterpädagogik Entwicklungsprozesse unterstützen. Spannend und interessant ist es nun diese theoretischen Überlegungen in die Praxis zu übertragen. Brook stellt fest: „Ich würde jedem beliebigen Menschen ohne weiteres alles, was ich von Theaterregeln und -techniken weiß, in wenigen Stunden beibringen. Der Rest ist Praxis – und die kann man sich nur allein aneignen.“⁵²

Diese Art von Chorarbeit setzt Eigenverantwortlichkeit der Chorsänger voraus, mit dem Ziel selbstbewusste Musikerinnen und Musiker zu schaffen. Darin zeigt sich jedoch auch das größte Hindernis für eine erfolgreiche Umsetzung. Die Arbeit in den Dimensionen benötigt Offenheit und ein Interesse der Sänger an der Gesamtkonzeption einer Chorinszenierung mitzuarbeiten, den Mut Bestehendes in Frage zu stellen, um gemeinsam Veränderungen zu bewirken. Wenn Lust und Freude dazu mitspielt, kann Chorarbeit mit diesem Ansatz in einer neuen Intensität erfahren werden.

Erfolgreiche Körper- und Ensemblearbeit erfordert viel Miteinander, Empathie und Neugier, sich mit sich selbst und der Gruppe zu beschäftigen. Theaterpädagogische

⁵² Brook (1994), S.147

Methoden und Übungen bieten dem Chor einen sicheren Rahmen seine Wahrnehmung zu schulen. Damit wird ermöglicht, dass jeder Einzelne lernt sich selbst und andere bewusster wahrzunehmen, sich abzugrenzen, aber auch Nähe zulassen zu können. Freiwilligkeit und Wunsch nach Entwicklung sind grundlegend für diesen Ansatz.

Wie könnte die Umsetzung in der Praxis erfolgen? Ich sehe hier die intensivste Art der Umsetzung in der Bildung eines Projektchores, der gezielt musikalische und theatrale Aspekte verbindet. Theaterpädagoge, Chor und Chorleiter erarbeiten ein Grundkonzept, das gemeinsam weiterentwickelt und umgesetzt wird.

Aber auch ein traditionell arbeitender Chor mit Veränderungswunsch kann, in dem er langfristig Elemente der genannten Dimensionen aufnimmt, sich weiterentwickeln. Chor und Chorleiter tragen jeweils dazu bei, diesen Prozess zu fördern und zu unterstützen. Das Engagement eines Einzelnen bringt wenig, solange nicht der Chor ein gemeinsames Ziel, vielleicht auch eine Vision vor Augen hat. Die Vision muss dabei nicht getragen sein von einem Auftrittsgedanken, sondern kann vielmehr belebt sein durch den Mehrwert an persönlichen Erfahrungen und der Sensibilisierung des Bewusstseins.

Mit der Verbindung von theaterpädagogischer Arbeit und Chorarbeit ließe sich eine neue Präzision und Lockerheit nebeneinander schaffen, die den Chor mit Schwung und mitreißender Energie belebt

Erste positive Effekte lassen sich bereits mit einigen einfachen Übungen erreichen, zum Beispiel erkunden eines Raumes, experimentieren mit unterschiedlichen Positionierungen im Raum, regelmäßiger Körperarbeit, Integration von Massageelementen und Erhöhung des Bewegungsanteils. So kann der Chor Schritt für Schritt Erfahrungen sammeln. Die ersten Veränderungen und Erfolge werden die Sänger motivieren diese Arbeit zu intensivieren und zu vertiefen. Die Offenheit gegenüber theaterpädagogischen Anteilen in der Chorarbeit kann dann immer weiter ausgebaut werden. In kleinen Schritten kommt man dem Ziel immer näher: Im Chor präsent – präsent im Chor.

4 Quellennachweis

Literaturverzeichnis

Brook, Peter (1994): Der leere Raum. Alexander Verlag. Berlin.

Carbow, Martin/ Schönherr Christoph (2006): Chorleitung. Pop Jazz Gospel. Der sichere Weg zum richtigen Groove. Schott Music. Mainz.

Die Zeit (2009): Musiklexikon 1 A-C. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung Stuttgart.

Fischer-Lichte, Erika u.a. (2007): Inszenierung von Authentizität. Theatralität. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel. 2. Auflage.

Fischer-Lichte, Erika / Anne Fleig (Hrsg.) (2000): Körperinszenierungen. Präsenz im kulturellen Wandel, Attempo.

Hoffmann, Christine/ Israel, Annett (Hrsg.) (2008): Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen. Juventa Verlag. München.

Johnstone, Keith (2008): Improvisation. Improvisation und Theater. Alexander Verlag. Berlin 2008.

Pfeiffer, Malte/ List, Volker (2009): Darstellendes Spiel. Kursbuch. Klett Verlag. Stuttgart.

Rellstab, Felix (2000): Handbuch Theaterspielen. Theaterpädagogik. Stutz Druck Wädenswil. Band 4.

Schullz, Axel Christian (2004): Handbuch der Gospelchorleitung. Ein praktischer Leitfaden. V+V Sofortdruck. Essen.

Simhandl, Peter (2007): Theatergeschichte in einem Band. Peter Brooks Theater der Einfachheit. Henschel Verlag. Berlin. S.444-450, Anfangszitat S.447

Stanislawskij, Konstantin (1992): Stanislawski Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Simhandl, Peter. Sigma.. Bonn. 2. Auflage.

Tschechow, Michael, (1979): Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Classen Verlag. Zürich.

Wieblitz, Christiane (2007): Lebendiger Kinderchor. Anregungen und Modelle. Fidula. Boppard.

Internetverweise

<http://www.anuna.ie/MichaelBiography.html> (letzter Zugriff 08.08.2010)

<http://www.corkchoral.ie/index.php/component/content/article/49/213-take-part-in-an-anuna-workshop-in-cork-.html> (letzter Zugriff 08.08.2010)

http://www.wikipedia.org/wiki/Chor_Musik (letzter Zugriff 03.08.2010)

<http://www.cvnrw.de> (letzter Zugriff 02.08.2010)

<http://www.plurielles.cc/Bienvenue.html> (letzter Zugriff 01.08.2010)

http://www.vocal-resources.de/html/der_chor.html (letzter Zugriff 08.08.2010)

Konzertteilnahme und Begegnung anderer Chöre

Chortage Neuses, Chorwettbewerb, Neuses, Juni 2008

Chorfest Bremen, Chorwettbewerb, Bremen, Mai 2008

Cork International Choral Festival, Cork, April 2010

Konzerte mit Jazzchor 'vocal resources' Karlsruhe, 2002 -2010

Konzerte mit Frauenensemble 'vocaleras', Karlsruhe, 2008 - 2010

Konzertbesuche

Anuna, 30.04.2010, "Evocations", Cork, Irland

Galakonzert im Rahmen des Cork Choral Festival

Les Plurielles, 16.05.2010, Mulhouse, Frankreich

"In-entendu" 12. festival international de Musique baroque de Mulhouse

Workshops

An folgenden Workshops außerhalb der Theaterwerkstatt hatte ich teilgenommen und teilweise Übungen davon übernommen bzw. abgewandelt:

“Workshop for adult singers”

Michael McGlynn, Cork, 01.05.2010

Ziel: Techniques designed to improve individual singers' skills and abilities as regards the physicality of singing.

« Il était une fois.. »

Werner Jauch, Rotenfels, 13./14.06.2009

Ziel : Enseignement du français dans le primaire avec des méthodes théâtrales

(Der Workshop arbeitete stark mit musikalischen und rhythmischen Elementen. Diese Übungen habe ich im Anhang dazu umgewandelt :

Emotion & parole ; le bien-être et la détente; la perception sensorielle, la confiance dans le groupe; la communication non-verbale.; Combat en chœur; Chorégraphie d'un chœur)

“Taketina”

Studio Rhythmik, Karlsruhe, 22.04.09

Ziel: Sinnliche Seite von Rhythmus erleben im Zentrum: hören, sehen, Bewegung spüren, Wahrnehmung innerer Bilder. Über Bewegung und Stimme Rhythmus tief im Körper verankern und äußere Aktivität mit innerer Ruhe im Geschehen-lassen verbinden.

„Jazz und Pop im Chor“

Bertrand Gröger, Freiburg, 26./27.09.2008

Ziel: Die Vermittlung verschiedener Techniken im vokalen Jazz. Dabei wurde großes Gewicht auf Rhythmik und Improvisationsmöglichkeiten gelegt und mit neue Jazz/ Pop-Literatur erarbeitet

5 Anhang

5.1 Übungen

„Ich begann Kinder nicht als unreife Erwachsene zu betrachten, sondern Erwachsene als verkümmerte Kinder.“⁵³

Es ist ein Ansatz den Alltag der Chorprobe zu durchbrechen. Übungen und neue Klänge lassen frischen Wind um die Nase wehen, beleben den Geist und bringen neue Impulse. Ein Drittel der Chorprobe mit Übungen und Körpererfahrungen würden meines Erachtens nachhaltig Veränderungen ermöglichen.

Die Übungen sind Themen untergeordnet. Manche sind für mehrere Bereiche sinnvoll, sie wurden nur an einer Stelle genannt. Diese folgenden Übungen sollen nur exemplarisch stehen, für einen riesigen Fundus an Möglichkeiten und Mut machen zum Ausprobieren. Bei den meisten Übungen steht kein Literaturverweis. Die Übungen in dieser Form sind an Chor abgewandelte Übungen, die ich aus verschiedenen Büchern, in Theater- und Chorworkshops oder in der Chorarbeit gesammelt habe. Auf die Quellen verweise ich in der Literaturliste.

Für alle Übungen und Spiele gilt: Nicht die Menge macht es, sondern die Intensität. Zeit ist oft ein wichtiger Faktor. Entscheidend ist das sich Einlassen können und wollen der Gruppe sowie auch die Freiwilligkeit des Einzelnen. Die Vorbildfunktion der Anleitung ist dabei oft wesentlich. Wenn eine Übung nicht zusagt, dann sollte man sie auch nicht anleiten. Jede Gruppe braucht andere Übungen. Manchmal ist es auch sinnvoll über seinen eigenen Schatten oder Vorurteil zu springen, indem man sagt bzw. sich denkt, das wolle die Gruppe doch gar nicht.

Um aus den Übungen für den Einzelnen und für die gesamte Chorgruppe bewusst Erfahrungen ziehen zu können, ist es wichtig, eine Feedbackkultur im Chor zu schaffen, offen und ehrlich miteinander in Austausch zu kommen. Zentral ist hier die Unterstützung und Förderung des positiven vorhandenen Potentials, welches schon existiert.

Ein kleiner methodischer Trick am Rande: Falls eine Gruppe oder einzelne zuschauen, dann ist es hilfreich, dass diese möglichst nahe sitzen, um eine distanzierte, überkritische Meinung zu vermeiden. Es schafft auch eine positivere Grundstimmung für Feedbackrunden.

⁵³ Johnstone 2008, S.36

5.1.1 Auftritt und Publikum

Neutralen Stand und Gang

- Um sich von seinem alltäglichen Körperausdruck zu lösen, ist es wichtig grundlegende Haltungen zu üben. Am Besten in dem man sich paarweise oder in zwei Gruppen gegenüber steht und sich freundlich gegenseitig Hilfestellung gibt. Beine parallel, Knie nicht durchgedrückt, langer Hals, Blick auf Augenhöhe gerade aus, Schultern nach hinten ziehen, Oberkörper aufrecht, Bauch leicht angespannt, kein Hohlkreuz.⁵⁴
Diesen Stand kann man spielerisch erarbeiten, indem man abrollt und beim Aufrollen entspannt diese Position einnimmt. Ein inneres Bild einer Marionette an Fäden kann helfen.
- Alle gehen frei durch den Raum. Auf Signal sollen alle ohne zu sprechen eine vorgegebene Form bilden, z.B. Kreis, Diagonale, Dreieck, Schnecke, zwei oder mehr gleichgroße Reihen, gleichmäßig im Raum verteilen.
- Bewusstes Gehen über die Bühne. Bühnen Auf und Abgang. Eine Gruppe schaut zu und spielt Publikum, die andere übt auf die Bühne zu gehen. Dabei bewusst Fokus auf Ausstrahlung, keine privaten Gesten. Bild von strahlendem Diamant auf der Brust.
- Bewusste Körperhaltung in Bildern üben. Alle bewegen sich wie Könige, wie Bettler, wie Rockstars

Peripherer Blick

- Chor stellt sich in einer Reihe auf, Blick in die gleiche Richtung. Die Person außen beginnt mit einer klaren Bewegung (Beispiel: deutlich den Arm heben). Die nebenstehenden Personen übernehmen der Reihe nach diese Bewegung klar und präzise, jeweils ohne den Kopf zu wenden, sondern indem sie aus den Augenwinkeln wahrnehmen.
- Für Chor feste Blickrichtung vereinbaren, Chorleiter wechselt in verschiedenen Positionen im Raum. Oder umgekehrt: Chorleiter nimmt festen Platz ein, Chor bewegt sich frei durch den Raum und nimmt nur aus Augenwinkeln Dirigat wahr. Oder Chor bekommt Tätigkeit (Stühle stapeln), soll dabei Dirigat wahrnehmen.
- Choreinheit
Alle verteilen sich im Raum. Wenn einer losgeht gehen alle. Geschwindigkeit steigern bis alle rennen. Genauso umgekehrt möglich: Wenn einer steht stehen alle. Wichtig: Von außen soll nicht erkennbar sein, wer den Impuls gibt.
Alternativ kann man auch anstatt gehen- stehen mit singen und schweigen ersetzen.

Präsenz und Wahrnehmung

- Zu rhythmischer Musik gehen alle frei durch den Raum und achten darauf sich immer gleichmäßig zu verteilen. Der Blick jedes Einzelnen geht frei geradeaus. Die Wahrnehmung soll dabei nicht fixiert auf einen Punkt sein, sondern den Raum wahrnehmen und die anderen Sänger wahrnehmen. Rechtzeitig Gehrichtung wechseln, bevor es zu Kollisionen kommt. Wenn die Musik aussetzt oder auf ein

⁵⁴ Vgl. Pfeiffer (2009), S.15.

Zeichen stehen bleibt und überprüft, ob die gleichmäßige Verteilung im Raum gelingt.

Variante: Bei Musikstopp dreht sich jeder zum Publikumsbereich mit einer klaren Geste.

- Raumwaage (bildliche Hilfe ‚Eisscholle‘, ‚Floß‘)
Raum in zwei Hälften teilen. Wenn einer bzw. mehrere die Seiten oder Positionen wechseln, dann muss schnell ein Ausgleich erfolgen, damit die Waage im Gleichgewicht bleibt.
- Klatschkreis
Ein Klatschen geht immer schneller im Kreis um. Achtet auf präzise Eingabe und Durchführung. Varianten: Richtung des Klatschens ändert/ wechselt Richtung unvermittelt/ quer über den Kreis. Auf Rhythmus achten, keine Verzögerungen

5.1.2 Inhalt und Darstellung

Die Inhalte eines Liedes müssen im Vorfeld geklärt sein, um eine Identifikation bzw. Gestaltung und Erleben des Liedes zu ermöglichen.⁵⁵

- Was ist die Aussage? Oft reicht es aus, wenn man ein Wort pro Satz ausdrucksmäßig hervorhebt. Damit gewinnt die Phrase an Ausdruck und Profil. Beim Proben übertreiben lassen, damit der Effekt deutlich hervortritt. Danach daran arbeiten, dass die Aussage ganz natürlich klingt
- Wenn eine Geschichte erzählt wird im Lied, dann diese spielen. Z.B. eine Gruppe spielt während die andere singt.
- Gemeinsam Musik hören, in den Stilen, die der Chor singt. Wenn man z.B. einen Jazzklassiker als Chorsatz singen möchte, dann ist es hilfreich, wenn man das Original dazu kennt.
- „Silent singing“⁵⁶
Der Chor singt ein bekanntes Stück nur innerlich, unterstreicht die Inhalte eventuell durch Bewegungen. Auf Dirigat singt der Chor wieder laut. Man kann es sich bildlich vorstellen, wie bei einem Radioknopf der auf laut/ leise gestellt wird. In den Stillezeiten kommuniziert der Chor intensiv durch Blicke miteinander, um das Tempo stabil zu halten und gemeinsam wieder einzusetzen. Eine intensivere Möglichkeit zu üben besteht darin die Sänger Augen schließen zu lassen, in dem sie es innerlich Singen und sich bewegen. Auf Ansage gemeinsam laut weiter singen. Tipp: Die Pausen dürfen nicht zu lang sein.
- Körpersprache „wie ein Italiener“⁵⁷
Gruppe teilen. Eine beobachtet, andere aktiv. Aktive Gruppe singt zwei Mal gleichen Liedausschnitt. Das erste Mal ohne Blickkontakt, Arme und gesamter Oberkörper absolut regungslos. Beim zweiten Durchgang soll Lied mit dem gesamten Körper gesungen werden. Kommunikation mit Blicken untereinander und besonders Arme und Hände erzählen Liedinhalt 'wie ein Italiener'. Übung mit vertauschten Rollen wiederholen und anschließend Feedbackrunde.

⁵⁵ Carbow (2006): Groove – Geheimnisse S.216 ff.

⁵⁶ Carbow (2006), S.217

⁵⁷ Vgl. Carbow (2006), S.22.

- Körperhaltung versus Intonation⁵⁸
Die Sänger singen a cappella eine Passage aus einem Lied und bewegen sich durch den Raum und nehmen Blickkontakt miteinander auf. Sie nehmen die Haltung von Sumoringern an. Danach wird am Klavier kontrolliert: Haben sie die Tonhöhe gehalten? Die Übung wird wiederholt mit einer neuen Haltung, z.B. von Balletttänzern.
- Lied singen. Innerlich singt man dabei anderes Lied als Subtext. Z.B. When I fall in love. Innerlich an ein Kinderlied denken. Ausstrahlung
- Gleiches Lied in verschiedenen Emotionen singen, z.B. Liebeslied auch mal in aggressiver oder enttäuschter Stimmung singen.
- Aufgabe während dem Singen: Stühle stapeln, an Wand entlang streichen, Fenster putzen

Choreographie

Wenn man mit Choreographien arbeitet ist es hilfreich, wenn eine Verbindung zwischen Choreographie und Text erkennbar ist. Die Bewegungen müssen auch von allen ausgeübt werden können. Sinnvoll hat sich erwiesen diese in den Stimmgruppen selbst erarbeiten zu lassen, da dann eine viel höhere Identifizierung stattfindet.

Es gibt immer ein paar Ausreißer, die sich ihrer Andersartigkeit ihrer Bewegung nicht bewusst sind bzw. Bewegung für sich neu erleben müssen. Sie benötigen liebe- und humorvolle Unterstützung und keine Maßregelung.

Choreographie ist vor allem durch ihren starken optischen Reiz als Steigerung zu verwenden. Aber eine vierminütige Ballade wird für das Auge langweilig, wenn der Chor sich die ganze Zeit hin und her wiegt. Beginnt die Bewegung erst mit dem Refrain so gewinnt der ganze Song.

Hilfreich kann sein, wenn ein Dritter bei der Einübung der Choreographien hilft.⁵⁹

- Im Kreis stehen, damit man sich während Choreographie gegenseitig sein kann
- Zwei Sänger stehen sich gegenüber: Spiegelübungen
- Zwei Sänger stehen nebeneinander und bewegen sich gleich: Siamesische Zwillinge
- Eine Gruppe macht Choreographie und Bewegungen in der Intensität, wie gesungen wird.
- Mit Stöcken Choreographien entwickeln.

⁵⁸ Vgl. Carbow (2006), S.288.

⁵⁹ Vgl. Schullz (2004), S.35 ff.

5.1.3 Ensemble

„Das Empfinden für die durch den Körper strömende Energie nennen wir das Gefühl für die Bewegung... Die Energie fließt nicht nur durch Arme, Rücken und Hals, sondern auch durch Beine und Füße.“⁶⁰

- Durch den Raum gehen, bekanntes Stück dabei singen. Während dem Singen Fokus auf den Sängern, an denen man vorbeiläuft. Hört man ihre Stimme? Bewusstes Begegnen anderer Stimmgruppen.
- Im Raum verteilt stehen. Singen. Augen schließen, welche Stimmen höre ich, wen erkenne ich. Augen öffnen und wahrnehmen. Hatte ich jemand nicht wahrgenommen? Augen wieder schließen, konzentriert nur auf diese Stimme achten.
- Im Kreis stehen im Dunkeln und singen. Variante: Dabei Hände fassen oder langsam durch Raum bewegen. Welche Stimmen nehme ich wahr?
- Stimmgruppen sich gegenüber stellen. Die Stimmgruppen singen ein Stück und bewegen sich dabei aufeinander zu. Die Gruppen begegnen sich in der Mitte und kreuzen sich. Bewusst wahrnehmen der Stimmverschmelzung.
- Rücken an Rücken singen Hört man den anderen? Spürt man die Vibrationen durch den Körper?
- Ausgangspunkt Raummitte, dicht beieinander stehen. Alle intonieren eine gemeinsame Tonhöhe. Langsam auseinander gehen und in selber gewählter Tonhöhe singen, möglichst jeder eine eigene. Danach wieder langsam zusammen kommen und wieder eine gemeinsame neue Tonhöhe finden.
- In Gruppen oder im gesamten Chor im Kreis aufstellen. Tonleiter singen. Jeder singt zwei Töne, der zweite Ton wird vom nächsten übernommen, wiederholt diesen und singt nächsten
- Einfache Lieder singen, es bieten sich vom Grundmuster auch afrikanische Lieder an. Stimmen dazu erfinden.
- Das große Atmen
Alle setzen sich in einen großen Kreis, entspannte Atmosphäre, man kann auch langsame entspannte Musik dazu spielen. Der Boden sollte nicht zu kalt sein und kann mit Decken ansonsten ausgelegt werden. Einer legt sich in die Mitte, schließt die Augen, entspannt sich und atmet sehr ruhig und gleichmäßig in den Bauch hinein. Zweite Person „kuschelt“ sich dazu und übernimmt Atemrhythmus der ersten Person. So kommt nacheinander jeder dazu und atmet im selben Rhythmus.⁶¹
- Das große Tönen
Alle legen sich so hin, dass sie immer auf dem Bauch von jemandem liegen. Es können so auch zwei Sänger an einer Person „angedockt“ sein. Jeder summt für sich einen Ton. Man kann auch ein oder mehrere Vokale angeben. Alles ist erlaubt, Dissonanzen, jegliche Disharmonien. Es geht darum das Tönen zu genießen, Töne zu wechseln. Abschließend kann man als Ziel setzen einen

⁶⁰ Stanislawski Lesebuch (1992), S.89.

⁶¹ Vgl Pfeiffer (2009), S.74.

gemeinsamen Ton zu finden. Wenn dieser gefunden wurde kann der Weg wieder in unterschiedliche Töne gehen, Dur-/ Mollvarianten zu finden u.ä.

Aufmerksamkeitsspiele

- Chor bewegt sich in gleicher Form durch den Raum. Es gibt einen „König“ der die Bewegungsart vorgibt. Der Chor „Das Volk“ bewegt sich auf die gleiche Art. Auch Veränderung in Geschwindigkeit und Ebenennutzung möglich.
- Bewegungsabläufe. Bei „Freeze!“ oder „Stopp!“ diese unterbrechen und Körperspannung für mehrere Sekunden anhalten.
- Rhythmus klatschen. Im Kreis diesen Rhythmus halten, Tempo allmählich steigern bis zum schnellen Tempo. Im Rhythmus erst am Ort bewegen, dann in kleinen individuellen Gruppen. Gruppen langsam auflösen und im Rhythmus klatschend frei durch den Raum bewegen. Variante anstatt klatschen zu stampfen, oder Klatschen mit stampfen variieren (Beispiel 2 mal stampfen, zwei mal klatschen, später 3 mal klatschen, zweimal stampfen usw. Variabel erweiterbar durch Töne und Gesten (z.B. 2 mal klatschen, 1 mal stampfen, 3 mal Geräusch, 2 mal Ton und einer Geste. Wichtig dabei: Deutlich akzentuieren auf welchen Schlag die Betonung liegt.
- Abwandlung Kinderspiel zum Präsenztraining: Ein Sänger dreht sich zur, die anderen versuchen von einer Linie ausgehend sich ihm Schritt um Schritt zu nähern, ohne vom Spieler an der Wand ertappt zu werden. Dieser dreht sich in unregelmäßigen Abständen unvermittelt um. Erwischt er einen beim Bewegen, dann muss dieser auf die Linie zurück.
- Konzentrationsübung mit Augenkontakt. Sich paarweise gegenüber stellen und neutral in die Augen schauen. Erschweren kann man dies, indem man mit Bewegungen im Körper und Gesicht versucht abzulenken. Der Augenkontakt soll aber immer aufrecht erhalten bleiben.

5.1.4 Körperarbeit

Im Bereich Körperarbeit gibt es eine Fülle von Möglichkeiten und Übungen. Da diese in der Chorarbeit erfahrungsgemäß am Meisten schon umgesetzt werden, fasse ich mich kurz und nenne nur Überthemen. Interessant ist es hier auch Übungen aus anderen Disziplinen einzubauen, ob aus dem Bereich Yoga, Thai Chi, Tanz,...Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Gerade bei der Körperarbeit zählt besonders das Bewusstsein jedes Einzelnen.

„Ein kalter Körper spielt nicht gern, denn mit ihm schläft Seele und Geist. Weckt sie alle drei vor jeder Probe“⁶²

- Zum Probebeginn mit Raumlaf beginnen, anstatt aus dem Stehen.
- Jegliche Form von Massagen und Partnermassagen. Hilfreich kann es sein, anstatt mit Händen, mit Bällen, Kernsäckchen, Bambusstöcken zu massieren.
- Körperteile abklopfen, kreisen oder achtern lassen

⁶² Rellstab (2000), S.52

- Grundlegende Erfahrungen der Schwere, der Loslassens und Passivität.
- Freie Bewegung zu Musik. Von Kopf bis Fuß mit Füßen, Zehen, Armen und Fingern. Jeder für sich mit geschlossenen Augen. Oder mit offenen Augen paarweise und in Gruppen.
- Spiele mit Körperkontakt, z.B. Fangspiele.
- Taketina: Rhythmus gehen, fühlen, in im ganzen Körper durch Stampf,- Klatsch,- Gehimpulse verbinden.

Atemübungen⁶³

Bei Atemübungen ist es sinnvoll das Ausatmen mit einem Atemgeräusch, z.B. einem ‚fff‘ oder ‚sss‘-Laut zu verbinden. Bei Partneratemübungen verdichtet sich die Übung bei geschlossenen Augen.

- Atemübungen in Verbindung mit Bildern
Beispiel: Auf dem Rücken liegend. Bauchatmung und eine Blume erwächst aus dem Bauch und kommt zur Blüte. Entspannung und Atemfluss.
- Rücken an Rücken stehen. Gemeinsamen Atemrhythmus finden. Wichtig dabei nicht nur Atmung in Bauchgegend oder im Brustbereich sondern auch im seitlichen Rücken
- Rücken an Rücken stehen. Bei gemeinsamer Ausatmung beugt sich der Oberkörper vor und hinunter. Unten angekommen verharren und entspannen. Mit fließendem Einatmen geht der Weg Wirbel für Wirbel zurück

5.1.5 Raum

Es geht darum in diesen Übungen den Raum mit seinen Eigenheiten und Gestaltungsmöglichkeiten bewusst wahrzunehmen und sich bewusst darin zu bewegen

- Neue Räume erkunden, in dem man in völlig unterschiedlichen Positionen bekannte Lieder singt und die Akustik erfährt bzw. mit dieser spielt. Alle verteilen sich dabei in selbst gewünschte Orte und Positionen. Oder Chor bekommt kollektiv klare Orte und Positionen zugeteilt.
- Während dem Singen durch den Raum gehen und dabei bewusst Raum wahrnehmen.
- Gegenstand aus dem Raum wählen und ansingen.
- Raum abdunkeln, in verschiedenen Positionen im Dunkeln zu singen (eng, im Kreis, großräumig verteilt, liegend, sitzend, stehend)
- Raumverwandlung
Durch unterschiedliche Lichtquellen Raumwirkung verändern. Experimente mit Licht: Streichhölzern, Kerzen, Taschenlampen, Raumlichtänderung durch farbiges

⁶³ Vgl. Wieblitz (2007), S.12 ff

Seidenpapier über Lichtquelle. dabei die einzelne Sänger in verschiedenen Positionen stehend oder durch den Raum gehend.

- Partnerübung: Partner Augen schließen lassen. Ihn 'blind' durch den Raum führen. Auf Schulter tippen. Partner öffnet Augen und macht ein 'inneres Foto'. Augen wieder schließen lassen und Partner weiter führen.
- Partnerübung: Einer schließt die Augen. Der 'Blinde' führt den sehenden Partner durch den Raum. Der Sehende achtet darauf, dass nichts passiert.
- Partnerübung: Aufstellen wie zum Partnertanz. Einer schließt die Augen und führt den Sehenden tanzend durch den Raum. Steigerung: Beide Partner haben geschlossene Augen.⁶⁴

5.1.6 Klang

Klang erleben⁶⁵

- Musikinstrumente als Material benutzen oder alternativ Küchengeräte oder ein Sammelsurium an Gerätschaften mitbringen, es kann auch ein Satz an Geschirr oder Besteck sein. Jeder Teilnehmer nimmt eines und macht Geräusche, indem es den Raum mit dem Gegenstand erkundet, beklopft, kratzt,....
Gemeinsame Rhythmen finden oder auch seinen eigenen Rhythmus finden und anderen Gegenstellen. Gemeinsames Anfang und Ende der Geräuschsession finden.
- Musikinstrumente als Geräuschquelle nutzen, indem man die Instrumente anders benutzt. Geräuschimprovisation mit dem was sich im Raum befindet: Möbel, Kleidung, Schuhe, Wände, etc.
→ Tipp: Als spannend hat es sich erwiesen einfach auch hier im Dunkeln zu arbeiten, phasenweise kann der Einzelne bewusst aus- und wieder einzusteigen. Oberste Prämisse: Man darf nicht sprechen sondern Fokus auf dem Klang.
- In der Gruppe im Raum herumgehen, Töne setzen, entgegenhalten, Harmonien und Dissonanzen suchen.
- Themen setzen und dazu Töne und Geräusche suchen: Wald, Meer, Straße.
- Alle singen einen Ton und verändern dabei individuell ihre Klangfarbe. Immer einer darf in die Mitte um Klang zu erleben, genießen, erforschen
- Einfache Lieder, Kanons, afrikanische Lieder. Weitere Stimmen erfinden.
- Arbeit mit Klangröhren „Boomwhacker“ (Töne, Harmonien)
- Arbeit mit Stöcken (Rhythmus)

⁶⁴ Die Partner- und Gruppenübungen sind abgewandelt aus dem Workshop in Rotenfels entnommen.

⁶⁵ Vgl. Pfeiffer (2009) und Wieblitz.(2007)

5.2 Kontakt Michael McGlynn

Zur Person Michael McGlynn

“In 1987 Michael McGlynn founded the Irish choral group Anúna. Anúna have released nine albums, almost exclusively featuring his arrangements and original works. [...], Although best known as a writer of choral music, Michael McGlynn has written orchestral and instrumental work. [...]

Michael is much in demand as a vocal coach, specialising in work with choral groups. He has led workshops and coaching sessions for singers in Japan (2009), the USA (2010), and was a guest-judge and vocal advisor on Finland's version of the X Factor this year.⁶⁶

E-Mail-Kontakt

On 9 May 2010, at 17:56, Elisa Minsch wrote:

Dear Michael,
talking with Lucy and Rory at the Clarion Hotel / Cork Choral Festival after the City Hall workshop on Saturday, May 1 they advised me to contact you directly on the subject. As a member of the German jazz choir "vocal resources" researching elements of theater in choral stage performance your workshop was of great inspiration. Especially on the topics of choral body, use of movements and vocal projection I'm looking for references / literature that you could recommend from your work and vast experience. I'd be happy if you could point me to some of your inspiring resources in that field. Since I'm in the process of writing a research paper I'd appreciate any input you might have on the subject.

Thank you very much for your time, comprehension and support! Your inspiration is of great help to my point of view on choral performance.

Best regards,
Elisa

Am 10.05.2010 um 09:46 schrieb Michael McGlynn:

Hello!
Unfortunately I can't help at all for the simple reason that I have never used any resources other than my experience with Anuna to develop my ideas. Much of what I say is simply common sense, and nothing more. However, please feel free to send me questions and I will answer them for you as the primary source. Would that be any help?

Best wishes
Michael

⁶⁶ Hintergründe zu dem Chor Anuna: www.anuna.ie.

On 23 May 2010, at 13:17, Elisa Minsch wrote:

Hello Michael,

thanks for your reply to my request. Your offering to help me with questions that I have is really a great support to my research.

To not bother you with too many questions I tried to limit them. A few key ones recurred over the last couple of days while working with other practitioners. So here they are:

1. On your experience with choirs, what are the top 3 issues you look at when preparing a stage performance (excluding sound issues)?
2. What are your most effective / most used exercises to improve choral body?
3. What are your most effective / most used exercises to improve choral stage presence?
4. How do you reach authenticity with the song material with a choir?

For question 2 and 3 it would be helpful if you could sketch your exercises with a few words.

Hopefully this will be OK for you to answer. Thank you very much in advance!

Kind regards,

Elisa

Am 27. Mai 2010 um 18:28 Uhr schrieb Michael McGlynn:

Hello!

I am answering these questions with an MP3 file - you can use it as you wish :)

Best wishes

Michael

Transkript "Antwort Michael McGlynn"/ mp3 Datei:

"Hello Elisa, these are answers to your questions and I hope they prove to be helpful.

On your experience with choirs what are the top three issues you look at on preparing a stage performance excluding sound issues?

Well, the most important issue is sound, the most important is whether what the choir doing is actually audible and that influences every other aspect of the performance. Staging is based purely on whether all of the audience can hear and see what you are doing, so that you achieve the maximum effect possible with the resources that you have. And there aren't really three issues. Usually, when I enter in a venue I would walk around the space to see what was possible and what was not.

For example recently we where in Holland and we were performing in a very long church venue, and we realized that the people at the back even though there was amplification being used would become very remote from the action on stage, and let's be honest would get bored. So it was essential to move parts of the performance to the back of the church. And the pieces that I write and arrange for Anuna are designed that we can actually do that. We try and place people at different parts of the concert with in the body of the venue, so that the physical imidiacy and the physical impact of somebody standing close to an audience member will result in heightened experience for the audience.

From a choral point of view, because we don't actually use a conductor, it's essential that we have the physical nearness of the choir created in such a way that it maximizes the possibilities of enhancing the musical performance , because you know technically we don't worry so much about pitch and we don't worry so much about ensemble. We think first about musicality and the other things will come from that.

What are the most effective / most used exercises to improve the choral body?

Well, we don't use any exercises, we never warm up at all. All we would use is focus. So, we don't like people talking before performances in the dressing room, we don't like laughing, loud noises. We hate contact with the audience before a concert. Because in order to perform effectively you must be peaceful and you know some choirs believe that exercises will increase their focus and will increase their performance. Well that may be so. But the way I work Anuna is that really you shouldn't be there if you are not focussed on the performance. So really if somebody arrives in and they are distracted and they are not focussed on what they are supposed to be doing, well, than I'll tell them that. And very often I'd have stopped people performing because of it. Because if you come in flustered or late or somebody says 'I'm at work until five', and the gig is at half seven or eight, and I have to drive two and a half hours an then going to be rushing on stage I say 'Fine, we'll do without you then'.

Because, really, as far as I'm concerned on the focus of the exercise when the day begin when you wake up at the morning of the concert and they finish when the last member of the audience has finished and congratulating you on meeting you after the concert because for Anuna the hole experience is immersive, it's not just a performance it's all the ancillary things that go with it: the rehearsal, how we communicate with each other in the rehearsal, what we do immediately afterwards, how we interact with members of the audience. Because in a Anuna concert the audience itself is part of the performance.

What are your most effective and most used exercises to improve choral stage presence?

Well the only thing that we would use on a regular basis (is that) we would alter posture. We would correct peoples posture. We like people to stand up-right, we like women to walk in an elegant fashion and the men to walk in an elegant masculine fashion. Actually looking at somebody and seeing what it is that they have to offer a performance, and you make, everyone make the best what they have.

In general, the problem with performing groups in choirs is that the director too often relies on the fact that they are the musical director and that they are the conductor. With me, I have to be as elegant, as well presented, as focused on the performance, as each one of the performers. Because otherwise I haven't got a leg to stand on, if I criticize them. So that would be the only focus and exercise I would use.

How do you reach authenticity with the song material with the choir ?

Well, the easy answer to that is that nothing Anuna does is authentic, nothing at all. Simply because we don't have any indigenous choral music in Irish history. What we do have is European in origin. Basically what I do is (that) I put my own individual slant on it. You have to look back at the basics of what Anuna is in order to understand what that means. I believe that the aim of choral music is to communicate to everybody in a venue. And really, one of the problems I have going to see choirs is that they sing primarily for themselves. And the conductor doesn't interact with the audience. Music is about transmission of information as far as I'm concerned in. And if it doesn't transmit then really I have no interest in it. There's nothing worse than going to a symphony concert where the actual orchestra are just reading the notes. And that happens an awful lot more that you'd expect.

But with choral music one has to go way beyond ego. You must not let your ego dominate a performance. And unfortunately the nature of most conductors work is that they have to be egotistical. But my view is this: I honestly believe that we have taken a misstep. We have gone the wrong way with choral music somewhere in the last two or three hundred years. And that we need to turn back and look at that. We need to stop thinking of ourselves when we perform, we need to think far more about the effect what we have or what do has on the audience. And what's more, we need to be much more analytical and critical individually of the way each of us performs.

One of the biggest problems with singers that enter Anuna is that they're simply not used to being criticized. They are not used to being told 'You look appalling when you sing', 'Your shoulders are slumped forward', 'You make horrible faces', 'You don't blend properly because you are not listening'. Now there is no conductor in front of you, you are responsible for that in its totality. And I have to say it works and we are very happy with it.

I have no exercises otherwise, Elisa. I would actually love to sketch things out for you because I'd probably make an enormous amount of money out of it. Listen, the best of luck with this and if you need any more please let me know. “

5.3 Interview mit Chorleiter vom Jazzchor „vocal resources“

Zur Person Friedrich-Wilhelm Möller

Friedrich-Wilhelm Möller leitet den Jazz-, Pop und Gospelchor „vocal resources“⁶⁷ aus Karlsruhe. „Nach der Auszeichnung „Meisterchor“ durfte der Chor unter seiner Leitung am „Deutschen Chorwettbewerb“ in Kiel teilnehmen. 2008 gewann der Chor 2. Platz am deutschen Chorfest in Bremen und den 1. Preis am Chorwettbewerb in Neuses. Zuletzt war der Chor im April 2010 nach Irland zum renommierten „Cork Choralfestival“ eingeladen.

Friedrich-Wilhelm Möller studierte Schulmusik mit Leistungsfach Dirigieren an der Freiburger Musikhochschule. Nach zwei Jahren in Paris an der Deutschen Schule und als Dirigent des Orchesters des "Conservatoire St. Cloud" wechselte er nach Karlsruhe, wo er 2005 die Leitung des Hochschulchors 'vocal resources' übernahm. Seit Herbst 2007 unterrichtet er in Wangen im Allgäu.“

Darüber hinaus hat Friedrich-Wilhelm Möller Erfahrung in der Leitung unterschiedlichster Chöre. Seine Erfahrungen reichen über Kinderchor, Mädchen- und Oratorienchöre, sowie der musikalischen Leitung von Oper und Musical.

Interview⁶⁸

EM: **Ich würde gerne ein Interview mit dir führen, über Körperarbeit im Chor und über die Möglichkeiten durch ein gesteigertes Körperbewusstsein mehr Präsenz im Chor und auch auf der Bühne zu erhalten. Spannend fände ich erst mal zu hören, wo du denn aktuell Chor siehst.**

FWM: Dann leg mal los.

EM: **Wie empfindest du den Ist- Zustand Chor im Vergleich zu seinen Anfängen?**

FWM: Selbstbewusster – schaffensfroh- vorzeigefähig – erfahrener. Ausdifferenzierte und sicherere Stimmgebung durch a-cappella Arbeit

EM: **Was beinhaltet diese Arbeit?**

FWM: Es ist ein Kompetenzerwerb. Viel Hören, viel Konzentrationsfähigkeit. Es ist ein reflektierender und bewusst gewordener Fähigkeitsaufbau. Man singt mehr als vierstimmig, in kleineren Gruppen. Jeder lernt unterschiedliche Stimmen unterscheiden zu können. Es gibt keine Instrumentalbegleitung, sondern nur die Stimmen. Du hörst dich besser. Du bist das ganze Stück.

EM: **Auf was für Schwierigkeiten stößt du bei der Chorarbeit?**

FWM: Das Spannungsfeld Berufszeit - Freizeit. Man ist müde vom Arbeitstag. Die Chorarbeit ist nur effektiv, wenn es alle 'geil' finden, wenn alle gemeinsam ein Ziel erreichen wollen. Im Chor sind 'Normalos'. Es ist eine begrenzte Zeit, die der Einzelne zur Verfügung hat. Deshalb muss man immer balanciert arbeiten: nie zu

⁶⁷ Hintergründe zum Chor: www.vocal-resources.de.

⁶⁸ Interview geführt von Elisa Minsch (EM) mit Friedrich-Wilhelm Möller (FWM) am 24.05.2010, 17.00- 20.30 Uhr und am 07.08.2010 17.00 – 20.00 Uhr Café Bohne, Lidellplatz Karlsruhe. Das Interview wurde von ihm noch schriftlich überarbeitet und ergänzt.

trocken "Töne einüben", nie nur flüchtig durchsingen lassen. Immer motivieren und die Singlust hochhalten. Dazu hilft es, oft die Ebenen zu wechseln: durchmischt proben, rasch auswendig, mit wechselnden Ausdrucksvorgaben, in Kleingruppen...

EM: **Was wäre denn eine effektive Probenarbeit?**

FWM: Es ist ein Spiel der Optimierung, um die Proben wirklich gut zu nutzen. Wie viel Zeit geht durch Üben der einzelnen Stimmen verloren. Jeder sollte mit den Übemp3 seine Stimme für sich daheim lernen, da die Probenzeit zu kostbar ist. Jedem stehen sie zur Verfügung. Keiner hat eine Entschuldigung. Positiv dabei noch dazu: Auch Neue, die zum Chor dazukommen, haben so die Möglichkeit, dies zu erlernen.

Es ist aber auch eine Frage der Wertigkeit, ein 'Ich will es auch'. Deshalb braucht man eine stärkere Bewusstseinsbildung vom Chor, ein Wertebewusstsein: Einsatz führt zu Ergebnis, führt zu Stolz auf sich selbst und den Chor.

EM: **Was wäre für dich gute Chorarbeit?**

FWM: Nicht mehr Noten üben, nur die Verlinkung der Übergänge und schwere Stellen. Arbeit am Gesamtklang. Beim Lernen Spaß haben. Freude auch dadurch, dass wir schneller zum Ergebnis kommen, als durch viele zähe Proben des Notenaneignens. Das bestehende Repertoire pflegen, weiter differenzieren und natürlich neue Stücke erlernen.

Spannend fände ich die Arbeit mit einem Chor, der drei- bis viermal die Woche übt, überwiegend aus Studenten einer größeren Stadt besteht, für die Singen ein deutlicher Teil ihres Lebens ist, ähnlich dem philippinischen Chor (Santo Tomas Singers, Manila). Dadurch können – in Verbindung mit einem hervorragenden Konzept – rasante Ergebnisse erzielt werden.

EM: **Siehst du weitere Entwicklungsmöglichkeiten für einen Chor, über die Probenarbeit hinaus?**

FWM: Inspiration durch Konzerterlebnisse. Eigene Konzerte geben und Konzerte besuchen. Gezielt Workshops buchen. Wenn ein Chor einen Hunger nach Erfahrungen entwickelt oder sich konkrete Ziele setzt, dann kann er sich weiter entwickeln. Dieser Wunsch muss aber aus dem Chor selbst erwachsen. Spannend ist es dadurch in eine tiefere Schicht vorzudringen. Jeder erfährt für sich: Was kann ich mit meinen Fähigkeiten? Diese Erfahrungen sind wertvoll. Chorfestivals sind ideale Gelegenheiten, viele neue Impulse zu bekommen.

EM: **Ich würde gerne mehr über die Arbeit mit der „tieferen Schicht“ erfahren. Für mich wäre genau dort der Punkt, im Chor die Arbeit an der Wahrnehmung und dem Bewusstsein für sich, seinen Körper und die Gruppe ansetzen sollten.**

FWM: Arbeit am Klang ist letztlich immer Arbeit des einzelnen Sängers mit seinem Körper, der ja den Klang entstehen lässt. Das Körperbewusstsein kann geschult und enorm verfeinert werden. Erst dadurch lassen sich Klänge wirklich nach der Vorstellung formen. Dann stellen sich die Sänger auch intuitiv aufeinander ein. Die vorher groben Schwingungen werden feiner und passen sich an: ein gemeinsamer Chorklang entsteht. Wenn die Gruppe dieses Bewusstsein für den Gesamtklang weiter entwickelt, dann ist das genial. Dahin muss man den Chor führen, als Ganzes. Die Neueinsteiger profitieren sofort, weil sie merken: hier ist ein sehr

weicher, schöner und expressiver Klang. Die ganze Körper-und-Klang-Arbeit ist ein sensibler Prozess.

EM: Was für Körpererfahrungen wären bzw. sind für Chorsänger wichtig?

FWM: Körperarbeit überhaupt ernst zu nehmen. Das ist so, als ob man neue Sensoren installiert, neue Kabel werden gelegt, die danach verfeinerte Messwerte ans Gehirn liefern. In seinen Körper spüren: Gibt es Blockaden? Wo sind sie? In sie rein spüren. In den Körper gehen. Verhärtungen lösen. Sich Zeit nehmen. Spüren. Die Feldenkrais-Methode ist da hervorragend. Einsingen im Sitzen, im Liegen, im Gehen. Körperbewusstsein und Bewegung verbinden. Klänge in den Raum, ins Ohr singen. Durchlässigkeit erreichen. Jedes Einsingen beginnt damit, zuerst die bewusste Körperwahrnehmung zu aktivieren und zu vertiefen. Hohes Gut dabei ist es, die Fähigkeit zu lernen, sich bewusst entspannen zu können. Aktive Haltungen entwickeln, die zugleich wirklich locker sind. Man atmet, spricht und singt dadurch leichter.

EM: Körperarbeit. Welchen Stellenwert bzw. welche Erfahrungen hattest du in deinem Studium dazu gemacht?

FWM: In der Hochschule waren zwei Semester Rhythmik Pflicht. Dort wurde vieles angeregt, was man dann außerhalb des Studiums in Kursen selbst vertiefen musste. Da Studium immer auch Konkurrenz ist, fehlte oft in der Hochschule das notwendige Vertrauen, um sich in geschützter Atmosphäre auf vertiefte Erfahrungen einzulassen. Man spürt erst, wenn man vertraut und sich loslässt.

EM: Wo könnte man bei einem Chor ansetzen?

FWM: Körperarbeit als festes Element einbauen, sozusagen als Tradition im Chor verankern. Den Sängern muss sie aber Sinn machen: ich bin wacher, entspannter, flexibler etc. Regelmäßig massieren, partnerschaftlich wie in Tanztruppen. Den Kontakt zum eigenen Körper aufnehmen und zulassen. Darauf weiter auszubauen. Die Verknüpfung Körper und Klang schaffen.

Erfolgreiche Körperarbeit erfordert auch, dass der Einzelne sich immer abgegrenzt und sicher fühlen kann, um überhaupt Nähe zulassen zu können. Das bringt den Einzelnen aber auch beruflich/privat weiter. So wie wir ein 'Amt für Bühnenpräsenz' im Chor haben, das sich um die reine Performance kümmert, bräuchte ein Chor Trainer, die sich um 'Wellness', Körperarbeit und Physiologie kümmern. Wichtig ist es auch sich Zeit zu nehmen, um das Bewusstsein für die Gruppe zu verstärken.

EM: Was müsste im Chorbewusstsein gefördert werden?

FWM: Ein Bewusstsein für Qualität: im Klang, in der Performance, während des Probenvorganges, in Bezug auf Konzeption und Projektverlauf. Zu wissen, dass während der vorwiegend immateriellen Arbeit sehr hochwertige Fähigkeiten entwickelt und verknüpft werden: Spüren können, hören können, fühlen können, ausdrücken können. Differenzieren im Klang und Ausdruck. Nuancen vorstellen und realisieren. Der Chor ist schon erstaunlich weit gekommen.

Dann natürlich das Bewusstsein für den Gesamtklang. Jeder muss spüren: Ich bin wichtig, aber auch ich singe nicht allein. Es zählt nicht nur meine Stimme oder die meines Nachbarn. Wichtig ist es auch neue, vielleicht auch schwierige Leute zu integrieren. Wir sind eine Gruppe. Wir nehmen uns wahr. Hören und spüren, was macht der vor und hinter mir. Gemeinsam das Ganze tragen und entwickeln.

EM: Was unterscheidet für dich ein Jazzchorauftritt von anderen Chorauftritten?

FWM: Zu Beginn unserer Zusammenarbeit vor 4 Jahren lag der Unterschied vor allem in der Literatur, d.h. dem jazzigen Repertoire. Die meisten Stücke wurden aber doch mit Noten und in „normaler“, mehrreihiger Choraufstellung gesungen. Schon mit dem ersten Projekt, der Fortführung des Chorwettbewerbes über die Landes- und dann Bundesebene, fokussierte sich der Chor auf 'a cappella'-Repertoire, welches auswendig gesungen wurde. Nach den Wettbewerben haben wir die Choreografie für die Repertoirestücke im Team weiterentwickelt, wobei vor allem Jazztanz-Elemente verwendet wurden. Bühnenpräsenz wurde im Ballettsaal vor dem Spiegel geübt und mit Videoaufzeichnungen dokumentiert und verbessert.

Mittlerweile ist das Präsentationskonzept viel freier und erlaubt eigentlich alle Gestaltungsmittel wie das freie Verteilen im Raum, Positionswechsel beim Singen und gestische sowie Body-Percussions-Elemente. Jetzt unterscheidet sich ein 'vocal-resources'-Auftritt sehr von „traditionellen“ Chorauftritten, da es mehr und mehr eine Gesamtinszenierung ist. Das Ziel könnte eine Performance in Richtung eines Gesamtkunstwerkes sein.

EM: Was wäre ein durchweg gelungener Auftritt, unter Berücksichtigung gesanglicher und bühnenwirksame Aspekte?

FWM: Für jedes Stück sollte es ein Konzept geben: Wie soll es wirken? Welche Atmosphäre soll entstehen? Wenn dies Konzept schlüssig ist, müssen wir es so trainieren, dass jede/r es verinnerlicht hat und es in einem Quartett allein singen kann. Wenn dann alles so sicher ist, dass man während des Singens noch locker ist, Spaß haben kann, die Nachbarn und das Publikum wahrnehmen und auf diese reagieren kann, ist es schon sehr gut! Jedes Stück hat zudem klangliche bzw. gesangstechnische Herausforderungen, sei es Tonfolgen, große Sprünge, rasante Tempi, komplexe Akkorde bzw. Harmonien, die verlässlich reproduziert werden müssen sodass, wenn's denn der Chor kann, dieser eine Virtuosität besitzt: Virtuosität heißt mühelose Kontrolle.
... Richtig wohl fühlt sich der Chor nur, wenn er die Lieder „austrainiert“ hat.

EM: Könntest du mir eine persönliche Stellungnahme geben, was du von den Möglichkeiten und Grenzen hältst, mit den Theaterpädagogischen Ansätzen bzw. den Dimensionen mit einem Chor zu arbeiten. Es wäre mir wichtig, wenn du deine bisherigen Erfahrungen als Chorleiter einbauen könntest.

FWM: Die Rolle der Theaterpädagogik ist besonders in der Kinderchorarbeit von ganz entscheidender Bedeutung. Je jünger die Kinder sind, umso mehr muss ein Lied aus einer Spielsituation heraus entwickelt werden. Das Prinzip ist sehr einfach: hinter jedem Lied verbirgt sich eine Geschichte, die Ursprung und Anlass des Liedes ist. Diese gilt es zu (er-)finden Die Dozentin für Kinderstimmgebung Friedlinde Trüün hat daraus ihre Liedgeschichten entwickelt, die als „Sing-Sang-Song“ 1 und 2 bei Carus erschienen sind.

Wird mehrstimmig gesungen, z.B. im Kanon tritt die Geschichte zeitweise in den Hintergrund und wird durch einen sportlichen Reiz überlagert: Die Kinder wollen ihre Stimme halten lernen und entwickeln den Ehrgeiz, sich nicht „rauswerfen“ lassen. Wenn dann bei älteren Kindern und Jugendlichen zunehmend komplexere Literatur gesungen wird, rückt das kognitive und singtechnische Lernen immer mehr in den Vordergrund. Das ist insofern schade, als die Inspiration der Komponisten ja meist vom Text ausgeht: Durch die Auswahl der Melodien,

Harmonien und Rhythmen versucht er, eine Geschichte hörbar zu machen, eine Interpretation des Textes.

Viele Dirigenten, die nach Erlernen der Chorstücke als nächstes „mehr Ausdruck“ verlangen, hätten es leichter gehabt, von Beginn an jedes Stück mit seinem theatralischen Umfeld zu vermitteln – so wie man es mit kleinen Kindern auch tun muss. Es ist aber für Chorleiter wie Chorsänger aufwendiger, eine ganze Geschichte beim Lernen der Musik mit zu entwickeln, deshalb scheuen viele Chöre diese Doppelbelastung.

Im Opernbetrieb geht jeder Produktion eine Einführung voraus, in der vor der musikalischen Arbeit die musikdramatischen Zusammenhänge der Chornummern erklärt werden. Bei Oratorienchören ist oft das Gegenteil der Fall: bis nach der Aufführung kennen viele Sänger nicht die Übersetzung und Bedeutung etwa des „Dies Irae“ aus dem Requiem. Das widerspricht der Idee des Komponisten, der einen „wissenden“ Chor voraussetzt.

Ideal ist es, wenn der Theaterpädagoge Teil des Chores ist und mit dem Chorleiter zusammen ein quasi musikdramatisches Konzept entwickelt. Dadurch können theaterpädagogische Elemente in die Chorarbeit eingeflochten werden, ohne dass es längere Phasen des Experimentierens geben muss, in denen das musikalisch zu Lernende sich wieder verflüchtigt. Dies kann inhaltlich-deklamatorische Aspekte haben, auf das Mimische oder Gestische abzielen sowie die Position und Interaktion im Raum betreffen.

Die Aspekte sollten komprimiert sein, damit sie ausführbar sind. Komplexe Aktionen brauchen lange, bis sie unabhängig vom Gesang gespeichert und zeitgleich verfügbar sind. Man gewinnt mit dieser Arbeit aber einen sehr lebendigen Chorgesang, wie man ihn besonders bei Musical-Aufführungen kennt: die Gesamtwirkung von Klang, Bewegung, Kostüm und Licht ist poetisch bis hoch suggestiv und wirkt auf das Publikum berauschend. Wenn Melodien aus dem poetischen Gehalt der Texte entspringen, so sollte also besonders Chorgesang diese Emotionen transportieren.

Die theatralische Arbeit muss integraler Bestandteil der Chorarbeit sein, damit das Singen mehr ist als ein Aneinanderreihen von schönen Tönen.

5.4 Interview mit Leitung „Amt für Bühnenpräsenz“ von „vocal resources“

Zum Amt für Bühnenpräsenz

Im Jazz-, Pop- und Gospelchor „vocal resources“ wurde vor mehreren Jahren ein Amt für Bühnenpräsenz eingeführt. Es handelt sich um eine Gruppe aus dem Chor, die sich Gedanken um mögliche Choreographien für Lieder macht und versucht die Präsenz des Chores bei Auftritten zu steigern. Caroline Kessler hatte im vergangenen Jahr die Leitung der Gruppe.

Es war mir wichtig, die Möglichkeiten und bestehenden Arbeitsweisen in der Chorarbeit am Beispiel aufzuzeigen, um sie mit der Theorie und möglichen Veränderungen in der Praxis abzugleichen.

Interview⁶⁹

EM: Wie würdest du die Arbeit eurer Gruppe beschreiben?

CK: Wenn klar ist, dass ein Lied zur Aufführung kommen soll, dann überlegen wir uns im „Kompetanzteam“, was man dazu machen könnte, damit es bühnenwirksam wird. Wir versuchen dabei etwas zu finden, was zum Lied passt, eine besondere Aufstellung, eine passende Choreographie, was uns eben dazu einfällt.

EM: Wäre es sinnvoll, schon zu einem früheren Zeitpunkt diese Überlegungen zu treffen, um den Chor beim Erarbeiten des Stücks zu unterstützen?

CK: Ich denke solange der Chor das Stück noch nicht beherrscht und die Noten braucht, dann kann man auch noch nicht viel daran arbeiten. Auch wir müssen in unserer Gruppe erst wissen, was wir in den einzelnen Stimmen überhaupt singen und welche Stimmung das Lied hat. Wir lernen das Lied zeitgleich mit dem Chor.

EM: Wie kam es zur Bildung der Gruppe, bzw. dem verstärkten Bewusstsein für Bühnenpräsenz?

CK: Früher probten wir unsere Stücke, wenn wir dann ein Konzert hatten, hat jeder auf seine Weise umgesetzt. Die einen bewegten sich wild, die anderen weniger, andere gar nicht. Die Schwierigkeit war vor allem, dass man sich bis kurz vor dem Konzert rein um die Noten kümmerte. Für einige war es schlichtweg eine Überforderung sozusagen aus dem Nichts nun bühnenaktiv zu sein.

EM: Vom Probenhocker zum Bühnenrocker. Was änderte sich im Laufe der Zeit oder gab es besondere Impulse?

CK: Unser letzter Chorleiter Patrick war eigentlich der erste, der anfang sich verstärkt über Bühnenpräsenz, Ausdruck und Interpretation der Stücke Gedanken zu machen. Es waren teilweise richtige Kämpfe, da ein paar Leute aus dem Chor kein Interesse an „so Zeugs“ wie „Zauberblick“ , „zeigt was ihr fühlt“ hatten. Zahllose Diskussionen um jede Handbewegung, Schritt,... Immer kam die Frage „Muss das sein“ oder „Man, das ist peinlich“. Ein toller Impuls war damals ein Workshop mit Martin Carbow⁷⁰. Wir waren auf dem Weg zum Wettbewerb für den Meisterchor

⁶⁹ Interview geführt von Elisa Minsch (EM) mit Caroline Kessler (CK) am 18.05.2010, 15.00 - 18.00 Uhr, Café Bohne. Lidellplatz, Karlsruhe.

⁷⁰ Hintergründe zu Martin Carbow: www.carbow.net.

und dazu noch zusätzlich motiviert. Er riss uns mit seiner Energie und Singfreude richtig mit. Wir waren richtig stolz auf unsere Leistung. Zu fühlen was möglich war.

EM: **Wie ging es weiter?**

CK: Wir gewannen dadurch im Wettbewerb die Auszeichnung zum „Meisterchor“. Die Differenzen und die Uneinigkeit über die Ziele im Chor führten leider zum Bruch mit dem damaligen Chorleiter. Kurz darauf stand der deutsche Chorwettbewerb in Kiel mit neuem Chorleiter an. Wir selber hatten keinen nennenswerten Erfolg und steckten gewissermaßen in einer Sinnkrise was wir als Chor sein und erreichen wollten.

Neue Impulse bekamen wir aber durch die Mitwettbewerber (auch noch mal durch Carbow, der sichtlich die Lied- Präsentation aller Jazz-Chöre beeinflusst hatte) und einem Konzertbesuch des dänischen Chores „vocal line“⁷¹. Die Sänger standen dort völlig losgelöst von den klassischen Choraufstellungen. Jeder sang mit einer Lockerheit, einer Entspannung und dann der Klang... Super!

EM: **Wie hat sich der Chor weiterentwickelt?**

CK: Nach Kiel haben sich zwei Punkte herauskristallisiert:

1.) Wir brauchen viel mehr Bühnenerfahrung, um eine größere Lockerheit und Sicherheit in Auftrittssituationen zu erreichen.

2.) Bewegung bringt mehr Dynamik und es gibt mehr als die klassische Choraufstellung.

Ab da wurde vom Einzelnen mehr Verantwortung für die Konzerte übernommen. Ohne Noten zu singen gehört jetzt mehr zur Selbstverständlichkeit. Vorschläge zur Choreographie werden immer schneller umgesetzt und mittlerweile auch kaum mehr diskutiert. Im Gegenteil. Vom Chor selbst kommen immer wieder ergänzend gute Ideen.

Die Schwierigkeit dabei ist, dass unsere Stücke, wenn wir sie gerade so einigermaßen können zur Aufführung kommen, also meist zeitgleich zu dem Moment, wo wir Ideen zur Bühnenpräsentation bringen. Die Probezeit brauchen wir dann eigentlich noch dringend für die gesangliche Qualität und die Choreographie wird dann irgendwie noch schnell rein gequetscht, oft mit Abstrichen. Was Schade ist.

EM: **Gibt es andere Problemfelder?**

CK: Es wäre schon eine Hilfe, wenn die Leute zu allen Proben kommen würden. Vor allem in den letzten Proben vor Konzerten werden oft noch mal zentrale Punkte besprochen, manchmal auch noch mal Sachen verändert. Tja und welche fehlen und stehen beim Konzert auf der Bühne. Es müsste klar sein, wer da nicht da ist, singt nicht mit.

Manchmal weiß ich bis kurz vor Konzertbeginn noch nicht die Lieder, die gesungen werden oder deren Reihenfolge. Eine schlechte Ausgangsposition, wenn man ein Konzert und nicht nur ein Auftritt von verschiedenen Liedern zeigen will.

⁷¹ Hintergründe zu vocal line www.vocalline.dk.

EM: **Was wäre deine Vision?**

CK: Ich habe ein Konzert des Frauenchores „les Plurielles“ in Straßburg gesehen. Es war toll. Sie hatten für jedes Stück eine klare Aufstellung, die Übergänge der Lieder verlief fließend. Mal bewegten sie sich singend durch den Raum, dann sangen sie aus verschiedenen Ecken, dann wieder von vorn. Jedes Lied, jede Aufstellung war ein Kunstwerk für sich. Man hat sich gar nicht getraut zwischen den Stücken zu klatschen. Man war als Zuschauer richtig gebannt. Es war wie eine Einheit.

Großartig war, dass sie den Raum so miteinbezogen hatten. Man hatte danach auch einen neuen Eindruck von den Kirchenräumen. So eine Arbeit mit Raum wäre total spannend. Gemeinsam an einem Strang ziehen und ein richtig gutes Konzert abliefern.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln angefertigt und dass ich alle Stellen der Arbeit, die aus anderen Werken, dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, kenntlich gemacht habe.

Karlsruhe, den 14.08.2010

Elisa Minsch