

Sommersemester 2022

**HfMDK**  
Frankfurt am Main

Essays und Zusammenfassungen individueller Arbeiten über  
**Musikalische Betätigung und Zugehörigkeit**

Sammelschrift

im Rahmen eines Seminars der Musikpädagogik (Prof. Dr. Maria Spychiger)

*Erkundungen der Studierenden in fünf thematischen Bereichen:*

- I Rituale zur Vermittlung von Connectedness und Identitätsgefühl
- II Zugehörigkeit durch Lieder und organisierten Chor
- III Bezüge zu Herkunft und Nation
- IV Historische und politische Kontexte
- V Gruppenvergleiche und Spannungsverhältnissen der Zugehörigkeit

Frankfurt am Main, im Dezember 2022

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort

### Teil I Rituale zur Vermittlung von Connectedness und Identitätsgefühl

- Einleitung und Überblick (Lea Rau und Sebastian Witzel)
- 1 *Lea Rau:* Die Atmosphäre des Lagerfeuers
  - 2 *Nils Schütte:* Bedeutung von Folk-Tanz-Events zur Formung von Gemeinschaften
  - 3 *Sebastian Witzel:* Identitätsstiftende rituelle Rahmungen für Schule und Gottesdienst

### Teil II Zugehörigkeit durch Lieder und im organisierten Chor

- Einleitung und Überblick (Fabian Fante)
- 4 *Lisa Marie Bodem:* Ausdruck von Zugehörigkeit in und durch Lieder
  - 5 *Johanna Vonrhein:* Erfahrungen der Zugehörigkeit im Kinderchor
  - 6 *Fabian Fante:* Faktoren und Kriterien für das Chorsingen in verschiedenen Lebensphasen

### Teil III Bezüge zu Herkunft und Nation

- Einleitung und Überblick (Astghik Beglaryan)
- 7 *Sergey Korolev:* Connectedness in der russischen Folklore
  - 8 *Astghik Beglaryan:* Armenische Diaspora und die Rolle der Volksmusik

### Teil IV Historische und politische Kontexte

- Einleitung und Überblick (Britta Hellmann und Philipp Habel)
- 9 *Britta Hellmann:* Musik als Sprache des Protests
  - 10 *Philipp Habel:* Gemeinschaftsgefühl durch Musik im Dritten Reich

### Teil V Gruppenvergleiche und Spannungsverhältnissen der Zugehörigkeit

- Einleitung und Überblick (Helena Kunkel und Valentin Michel)
- 11 *Valentin Michel:* Connectedness in verschiedenen musikalischen Gruppen - eine vergleichende Untersuchung
  - 12 *Helena Kunkel:* Musikalischer Leistungsanspruch für das Kunstwerk und dessen Aufführung im Verhältnis zum gemeinschaftlichen Tun als Ideal
  - 13 *Timo Soriano Eupen:* Zugehörigkeit und Individualismus: Ein Spannungsfeld

## Vorwort

Die vorliegende Schrift entstand im Rahmen des Seminars „Musikalische Betätigung und Zugehörigkeit“ im Sommersemester 2022 an der HfMDK Frankfurt am Main, nachdem die Seminargruppe einen ersten Text mit dem Titel „Wege zum Wir“ von Gerald Hüther und Christa Spannbaier aus dem Buch *Connectedness* (herausgegeben von eben dieser Autorenschaft) gelesen hatte. Im Anschluss daran suchten wir nach weiteren passenden Texten aus dem musikalischen Feld und merkten, dass solche gar nicht so leicht zu finden sind.

Vor diesem Hintergrund kam die Idee auf, die geplanten mündlichen und schriftlichen Beiträge der Studierenden zum Seminar nicht nur als einzelne Teilnahme- und Leistungsnachweise zu gestalten, sondern sie so zu sammeln, zu ordnen und aufzubereiten, dass sie im Rahmen einer kollektiven Schrift zugänglich sind.

Dieses Ergebnis liegt hier den interessierten Leserinnen und Lesern vor, proudly presented!

Im Laufe des Seminars entdeckten wir Bereiche der Zugehörigkeit, die über die üblichen sozialen Verbände, Gruppen und Gemeinschaften mit ihren entsprechenden Zugehörigkeitsgefühlen hinausgehen. Insbesondere macht man beim Musizieren und Musikhören die Erfahrung der Selbstbegegnung oder sogar das Gefühl der Selbstfindung und damit so etwas wie Zugehörigkeit *zu sich selbst*. Allerdings sind solche Begebenheiten kaum planbar, vielmehr widerfahren sie der einzelnen Person. Für die spezifische Qualität solcher Erfahrung gibt es kein fest umrissenes Vokabular, jedoch nimmt das Gefühl der Verbundenheit diesen Aspekt auch gut auf.

Connectedness artikuliert sich im Durchlaufen der Schrift facettenreich über dreizehn Beiträge, beginnend mit dem Lagerfeuer als sehr frühe anthropologische Figur mit einer verbindenden Kraft und endend mit einer kritischen Reflexion eben dieser Verbundenheit, bzw. diese mit dem Individualismus kontrastierend. Der gespannte Bogen der Beiträge ist thematisch gruppiert, wie es aus dem Inhaltsverzeichnis mit seinen fünf Teilen mit je zwei bis drei Beiträgen hervorgeht.

Es war eine Freude zu erleben, wie sich im Rahmen des Seminars der (Klang-) Raum für die große Thematik eröffnet hat, wir einzelnen Phänomenen im Laufe des Semesters nachspüren konnten, und dass die Studierenden Themen aufgegriffen haben, ihnen individuell nachgegangen sind und sie schließlich schriftlich festgehalten haben. Dass pro Teil der Schrift sich Gruppen eingesetzt und arrangiert und da wie auch im Seminarplenum noch länger diskutiert haben, liegt auf der Hand - als schriftliches Ergebnis solcher Auseinandersetzung die vorliegenden gesammelten Beiträge zu haben ist eine bleibende Bereicherung.

*Maria Spychiger*

# Teil I Rituale zur Vermittlung von Connectedness und Identitätsgefühl

## Einleitung

Singen am Lagerfeuer – Tanzen in einer Folk-tanzgruppe – Rituale in der Schule oder im Gottesdienst, in verschiedenen Bereichen unseres Lebens spielt Musik eine wesentliche Rolle. Es ist ein anthropologisches Phänomen, dass bei der Zusammenkunft von Menschen eine natürliche Tendenz besteht, die soziale Interaktion aufeinander abzustimmen, sie zu koordinieren und zu standardisieren. Gleichsam entstehen situationsbedingte Atmosphären, welche Einfluss auf die sozialen Interaktionen haben können. Dieser Erscheinung widmen sich die folgenden drei Texte, indem sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln versuchen, diese drei Elemente in Relation zu setzen: In dem Text „Die Atmosphäre des Lagerfeuers“ von Lea Rau wird erörtert, inwiefern gemeinsame Aktivitäten am Lagerfeuer historisch begründet sind und auch noch in der modernen Welt das Gemeinschaftsgefühl stärken. Nils Schütte betrachtet in seinem Essay „Folk-Tanz: Eins sein mit der Musik, eins sein mit der Bewegung, eins sein mit den Menschen“ das Zugehörigkeitsgefühl bei Musizierenden und Tanzenden im Rahmen einer Tanzveranstaltung, bei der Alle teilnehmen können. Sebastian Witzel nähert sich in seinem Essay „Identitätsstiftende rituelle Rahmungen für Schule und Gottesdienst“ aus ritualtheoretischer Perspektive diesen beiden Situationen und betrachtet sie in Bezug auf deren Bedeutung für die Identitätskonstruktion und das Zugehörigkeitsgefühl.

# 1 Die Atmosphäre des Lagerfeuers

Lea Sophie Rau

## 1.1 Das Lagerfeuer und seine Geschichte

„Nach der einfachsten Definition in modernen Enzyklopädien ist Feuer ein Verbrennungsprozeß, der Wärme und Licht freisetzt“ (Goudsblom, 2016).

Feuer hat schon immer eine besondere Faszination auf den Menschen ausgeübt. Genauso wie Regen oder Wind zählt es zu den Naturgewalten und verfolgt kein „höheres Ziel“. Laut Goudsblom ist es „zerstörerisch, irreversibel, ziellos (und) sich selbst erzeugend“ (a.a.O., S.18). Andererseits trug es auch zum Zivilisationsprozess bei: Macht über Land und Tier, Zubereitung von Speisen und Feuer als zentralen Lebensmittelpunkt einer Gemeinschaft. Die Macht, das Feuer für seine eigenen Zwecke zu benutzen, hat in früheren Zeiten zu Unterdrückung und Vernichtung von Menschengruppen geführt, die sich daraufhin anpassen mussten. Es gab bald keine Menschengruppe mehr, „die ohne Feuer überlebte“ (a.a.O., S.54).

Anders als beim Roden von Land, verbreitet sich Feuer beim Zubereiten von Speisen nicht, sondern wird an einer Stelle dauerhaft aufrechterhalten.

*„Und damit konnte dieses Feuer gleichzeitig einer Menge anderer Funktionen dienen. Als Quelle von Hitze und Licht gab es Schutz gegen Kälte und Dunkelheit. Es hielt Raubtiere und andere Tiere fern. Wegen des Komforts und der Sicherheit, die es bot, konnte es der Mittelpunkt des Gruppenlebens sein und Kommunikation und Solidarität fördern.“ (Goudsblom, 2016, S.79).*

Die Lebensqualität der Menschen hat sich dadurch erheblich verbessert. Der Rauch des Feuers galt als Schutz gegen Tiere, wurde zu Jagdzwecken sogar genutzt, um diese aus ihrer Deckung zu locken. Auch zur Produktion von Werkzeugen diente das Feuer als wichtiges Hilfsmittel. Dunkle Winter wurden erträglicher durch die Wärme des Feuers und durch das Licht, das es bot, konnte die Nacht erhellt und zu weiteren Aktivitäten genutzt werden. Dieses Feuer stellte einen Mittelpunkt dar, um den man sich versammeln konnte, um gemeinsam aktiv zu werden und gegebenenfalls anderen Gruppen im Notfall mit seinem Feuer auszuweichen.

*Ohne ein Minimum an sozialer Kooperation und Arbeitsteilung war es einfach unmöglich, ein Feuer für längere Zeit brennen zu lassen, denn es musste bewacht werden. Als die Menschen immer mehr auf die verschiedenen Funktionen des Feuers angewiesen waren, wurden sie auch zunehmend durch seinen Verlust verwundbar. Das mag ein weiterer Grund gewesen sein, es mit Ehrfurcht und Ritual zu umgeben. Gleichzeitig hörte das Feuer nie auf, wegen seiner destruktiven Kraft eine potentielle Gefahrenquelle zu sein, so daß der Umgang mit ihm ständige Disziplin erforderte. (Goudsblom, 2016, S.84).*

Auch heute wird Feuer in Kaminen zum Heizen genutzt, man bereitet damit Essen zu, Wälder werden gezielt gerodet und dennoch birgt Feuer immer noch viele Gefahren, wenn man nicht diszipliniert damit umgeht.

## 1.2 Der Begriff der Atmosphäre

„Der erste Gegenstand der Wahrnehmung ist Atmosphäre oder das Atmosphärische.“ (Böhme, 2001, S.45). Als erstes empfindet man einen Zustand, spürt eine Anwesenheit, man nimmt eine Atmosphäre wahr und unterscheidet dann erst zu der Tatsache, welcher man die Wahrnehmung zuordnet. Das eigene Erfahren ist untrennbar von der Atmosphäre und umgekehrt kann diese Atmosphäre jeweils unterschiedlich wahrgenommen werden. „Die eigene Stimmung kann (...) lediglich als der subjektive Pol der Atmosphäre erfahren werden.“ (a.a.O., S.46). So kann eine Atmosphäre bereits bestehen als ein

Raum, den man betritt. Sie wirkt auf einen selbst und regt an, die herrschende Stimmung aufzunehmen und sich selbst in sie hineinzusetzen, sich in diesen Raum einzufinden. Atmosphäre kann mit Adjektiven charakterisiert werden und entweder entspricht die Stimmung der eigenen, wir können sie als unsere annehmen oder wir nehmen sie als Unterschied zu unserer eigenen Stimmung wahr.

*„Die Diskrepanzerfahrungen sind es, die in besonderem Maße dazu Anlaß geben, Atmosphären als quasi objektive Gefühle zu bestimmen. In diesen Erfahrungen wird deutlich, daß ich Gefühle erfahren kann, die nicht meine sind und auch niemandes sonst“ (Böhme, 2001, S.48).*

Nehmen wir an, an einem Lagerfeuer wird heiter gesungen, aber ein Kind ist aus verschiedenen Gründen traurig gestimmt. So kann dieses Kind dennoch die heitere Atmosphäre als Objekt, das alle umgibt, wahrnehmen und die eigene Traurigkeit in Kontrast dazu fühlen. Die Stimmung kann auf das Kind übergehen oder das konträre Gefühl der eigenen Traurigkeit noch verstärken. Der Zustand der Atmosphäre ist allerdings wandelbar und steht immer im Zusammenhang mit dem eigenen Empfinden.

### 1.3 Ergebnisse der Interviews

In einem katholischen Zeltlager habe ich 13 Interviews mit Menschen von 9 – 64 Jahren gemacht. Bei den Interviews handelt es sich um eine vereinfachte Transkription. Drei von den Befragten waren unter 18, Vier waren Anfang bis Mitte 20 und Sechs waren über 50. Dabei habe ich ihnen die folgenden Fragen gestellt:

- Hast du schon einmal am Lagerfeuer gesungen?
- Wann zum ersten Mal?
- In welchem Rahmen wurde am Lagerfeuer gesungen?
- Kanntest du die Menschen vorher, mit denen du gesungen hast?
- Hattest du danach ein anderes Bild über die anderen Personen?
- Was ist dir dabei besonders in Erinnerung geblieben?
- Hat für dich die Atmosphäre des Lagerfeuers dabei eine besondere Rolle gespielt?
- Wie war der Unterschied mit und ohne Lagerfeuer für dich?
- Singst du gerne?

Dieses Zeltlager findet schon seit vielen Jahren regelmäßig statt und aus vielen früheren Teilnehmenden, hat sich ein neues Betreuerenteam gebildet. Für fast alle Befragten war (dieses) Zeltlager der erste Kontakt mit Singen am Lagerfeuer und in meinen Augen ist das etwas ganz Besonderes. Nach 2 Jahren Alternativprogramm aufgrund der Corona Pandemie fand das Zeltlager im Jahr 2022 mit nur 14 Kindern statt, von denen 13 zum ersten Mal mit dabei waren. Für viele ist das Zeltlager der erste Kontakt mit Singen am Lagerfeuer, doch in diesem Jahr durften wir aufgrund der hohen Waldbrandgefahr keine großen Feuer machen. Wir veranstalteten am ersten und letzten Abend jeweils ein kleines Feuer und stellten große Eimer mit Wasser zum Schutz auf. Das gemeinsame Feuerholz-suchen im Wald fiel also dieses Jahr leider auch aus. Dennoch wurde jeden Abend eine Lagerrunde gemacht, bei denen wir auf den Bänken im Kreis um die Feuerstelle saßen und Lieder sangen, sowie Spiele spielten. Gesungen wurden Lieder aus der Mundorgel, solange es noch hell genug war die Texte zu lesen, danach wurden Lieder gesungen, bei denen kein Text benötigt wird (Klopapier, Vater Abraham). Zwei Gitarren und eine Ukulele wurden begleitend dazu gespielt.

12 von 13 Interviews habe ich in diesem Zeltlager geführt, eines davon ist aus einem Gespräch heraus vorher entstanden. Als ich mir die Fragen für die Interviews aufgeschrieben habe, dachte ich noch nicht darüber nach, dass ich sie situationsbedingt anpassen müsste oder dass sie von jüngeren Menschen anders aufgenommen werden könnten als von älteren. Die jüngeren Befragten gaben oft kurze und

prägnante Antworten, haben weniger von ihrem Vorwissen gesprochen als mehr von der direkten Erfahrung, die sie beim Singen am Lagerfeuer gemacht haben. Bemerkenswert finde ich, dass die Jüngeren alle der Meinung waren, man sei sich beim Singen nähergekommen und das sogar gegensätzliche Erwartungen widerlegt wurden. Dennoch habe ich das Gefühl, ich hätte die Fragen für die Kinder umformulieren können, um ihnen mehr die Möglichkeit zu geben, von sich zu erzählen. So waren es häufig Fragen, die man einfach mit ja oder nein beantworten konnte und ich habe kurze Antworten oft einfach so stehen gelassen. Auch da hätte man noch mehr nachhaken können, um Möglichkeiten zum Erzählen zu geben. Ich habe auch festgestellt, dass ich selbst mit wenig Vorwissen in die Interviews gegangen bin und mit einer anderen Recherche im Vorhinein manche Antworten hätte antizipieren können, um meine Fragen dahingehend besser vorzubereiten. Auf der anderen Seite sind mir selbst auch während der Interviews viele neue Gedanken gekommen, denen ich dann spontan weiter nachgehen wollte.

Ich bin sehr überrascht, wie durch die Aussagen verschiedener Menschen ein so umfassendes Bild geschaffen werden kann und wie viele Denkanstöße ich durch die Antworten erhalten habe, mit denen ich nicht gerechnet hätte. Auf manche Kernaussagen möchte ich noch näher eingehen und meine Gedanken hinzufügen, außerdem werde ich gegensätzliche Aussagen noch einmal gegenüberstellen.

Heutzutage macht man Lagerfeuer nicht regelmäßig, sondern zu besonderen Anlässen. Sei es ein Osterfeuer, Lagerfeuer im Garten zum Geburtstag oder beim Zelten, es ist kein alltäglicher Anblick und vor allem für Kinder etwas ganz Besonderes. So war auch die Vorfreude auf das Lagerfeuer groß und die Enttäuschung, aufgrund der Trockenheit der Natur dann kein Feuer zu machen umso größer. Dennoch waren sich vor allem die befragten Kinder einig: Singen am Lagerfeuer verbindet. Es hat dazu beigetragen, sich besser kennenzulernen, dadurch dass man sich zum Beispiel ein Liederbuch teilt, über jemanden erfährt, wie schön die Singstimme ist oder dass der Spaß an den Liedern einfach mitreißt. Dennoch wird auch klar, es kommt auf die einzelnen Personen an, wie offen man selbst auf Andere zugeht, wie die eigene Stimmung und die der anderen ist, ob und wie man sich mit einbringt. Dafür das Beispiel von Elli, die sich mehr um ihren Bruder gesorgt hat, ob er Spaß haben könnte, als selbst das Singen zu genießen. In diesem Fall kann man davon ausgehen, dass die herrschende Atmosphäre in Diskrepanz zur Stimmung des Jungen stand. Das muss nicht bedeuten, dass es keine besondere Erfahrung für ihn selbst war, möglicherweise nur auf eine andere Art.

Für Manche hatte das besser Kennenlernen nichts mit dem Singen, sondern mehr mit dem Interagieren währenddessen zu tun. Miteinander sprechen, gemeinsam Lieder aussuchen oder zusammen Blödsinn machen. Dieter erwähnt in seinem Interview auch die Irrelevanz, ob man viel übereinander weiß oder nicht, die Hauptsache ist für ihn, dass man zusammen ist und jeder seinen Teil beiträgt. Dies kann man noch unterstreichen mit den Argumenten, dass beim gemeinsamen Singen nicht wichtig ist, wie schön jemand singt oder ob jemand dabei mitsummt oder mal nur zuhört, man hört niemanden speziell raus und im Großen und Ganzen zählt, dass es als Gemeinschaft gut klingt. So trauen sich zum Beispiel Lisa, Natalie und Luca am Lagerfeuer mehr zu singen und empfinden dabei mehr Freude als anderswo. Für Monika ist das Feuer dabei sogar ausschlaggebend, sie denkt, ohne Feuer wäre gar nicht erst gesungen worden. Ganz klar wird aber bei allen, die Musik gehört am Lagerfeuer dazu, häufig auch in Verbindung mit einer Gitarre.

Dabei beeinflusst die Art der Lieder nicht nur den Spaßfaktor sondern auch die Atmosphäre. Ruhige Lieder, die es gemütlich stimmen, Gänsehautlieder bei denen man sich gruseln kann, wenn um einen herum alles dunkel ist, lustige Lieder, Bewegungslieder, Abendlieder. Sie alle kreieren Atmosphären, manche regen zum Nachdenken an, manche sehen in dem Feuer tanzende Gestalten. Hermann bezeichnet dieses ins Feuer Sehen als einen tranceähnlichen Zustand, den er da erfährt. Das Feuer ist immer der Mittelpunkt, der Fokus der Konzentration. Das Feuer ist da und der Kreis wird erst darum gebildet. Jeder möchte in das Feuer sehen, möchte die Wärme und Atmosphäre davon auffangen. Das Feuer bündelt die Konzentration, die Augen sind nicht abgelenkt und der Fokus kann sich viel mehr auf das Selbst und den Bezug zum Wir richten. Es bildet einen Lichtkegel und wer sich in diesem Lichtkegel befindet, ist dabei, alles darum ist dunkel und liegt außerhalb. Zusätzlich zum Gemeinschaftsgefühl, bietet dieser Lichtkegel ein Gefühl der Sicherheit. Wie in Punkt 1.1 beschrieben, gibt Feuer Macht, hält

gefährliche Tiere fern, es bedeutet Essen, Versammeln, Familie. Die Befragten haben oft die Vermutung: Das steckt noch aus alten Zeiten in uns. Es ist rudimentär, traditionsbehaftet, ursprünglich.

Genauso wissen wir aber auch um den Schaden, den Feuer anrichten kann. Gerade in diesem Zeltlager war es ausgesprochen wichtig, mit den Kindern über die Risiken zu sprechen, die das Feuer mit sich bringt. Sie waren sich der Verantwortung bewusst, das Feuer zu errichten, es am Brennen zu halten und gewissenhaft damit umzugehen. Diese Ehrfurcht, die auch schon zu früheren Zeiten bewirkten, dass Rituale rund um das Feuer durchgeführt wurden, ist immer wieder zu spüren und spiegelt sich in den Aussagen zum Nachdenken, auf sich Besinnen wieder.

#### 1.4 Fazit

Das Singen am Lagerfeuer hatte eine besondere Wirkung auf die Gruppe. Der verantwortliche Umgang mit dem Lagerfeuer wurde schnell verinnerlicht, gemeinsam wollte man die Flamme instand- halten. Die musikalische Betätigung hat sich für manche verändert und dabei war das Singen am Feuer ausschlaggebend. Der Lichtkegel, die Wärme und die Atmosphäre, die durch das Lagerfeuer geschaffen werden, schließen die Einzelpersonen als Ganzes ein und das Gruppengefühl wird sowohl durch die gemeinsame Verantwortung als auch die herrschende Stimmung verstärkt. Es gibt Raum für persönliche Gefühle, Selbstwahrnehmung und Kreativität, sowohl beim Singen als auch währenddessen im Umgang miteinander. Für mich persönlich hat das Singen am Lagerfeuer auch immer diese besondere Wirkung und ich kann viele der Aussagen der Interviewten gut nachvollziehen. Im Blick auf den historischen Hintergrund der Gesellschaft im Umgang mit Feuer wird deutlich, woher diese Verbundenheit kommt, und ich hoffe, das wird sich auch in ferner Zukunft nicht ändern.

#### Literatur

Böhme, Gernot (2001). *Asthetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (45-51). München: Fink.

Goudsblom, Johann (2016). *Feuer und Zivilisation*. Wiesbaden: Springer VS (2. Auflage).

## 2 Bedeutung von Folk-Tanz-Events zur Formung von Gemeinschaften

Nils Schütte

Eins sein mit der Musik, eins sein mit der Bewegung und eins sein mit den Menschen, das ist es, was Menschen am Tanzen begeistert und warum gemeinsam Tanzen Menschen vereinen kann. Folk-Tanz ist eine von vielen Möglichkeiten, bei denen man das erfahren kann. Besonders am Folk-Tanz ist aber: es gibt viele Events, bei denen jede und jeder mitmachen kann, mit und ohne Vorerfahrungen.

### 2.1 Zur Geschichte des Folk-Tanzes in Deutschland

Die Folklore-Kultur hat in Deutschland eine ganz eigene und verhältnismäßig junge Geschichte: Nach 1945 distanzierte man sich von den durch die NS-Ideologie missbrauchten deutschen Volkstänzen. Und so meint Folk-Tanz etwas anderes als Volkstanz, bei dem primär deutsche Tänze getanzt werden. Als neue Vorbilder dienten Tanzkulturen anderer Länder. So kamen Einflüsse aus der Bretagne, England, Griechenland, Israel und dem Balkan nach Deutschland. Besonders aus der Bretagne wurde die Tradition des Fest-noz (bretonisch: *fest* = gesellige Zusammenkunft mit Spiel und Tanz, *noz* = Nacht) zum Vorbild. Diese aus der bäuerlichen Tradition stammenden, wöchentlichen Tanzveranstaltungen fanden bis in die 1930er Jahre statt und wurden 1955 wiederaufgenommen. Dort tanzen Alt und Jung gemeinsam zu Live-Musik und besonders Ketten- und Reihentänze sind beliebt und funktionieren mit unbegrenzt vielen Menschen.



Abbildung 1: En dro – Fest-Noz 15 ans de Forzh Penaos – Plougastel-Daoulas (Kokel, 2009).

Eine besondere Stellung speziell im deutschen Folk-Tanz haben zudem israelische Tänze: Im Zuge der Holocaustaufarbeitung und der Verbundenheit mit Israel wurden in deutschen Kirchengemeinden neue Tänze unter Berücksichtigung traditionell jüdischer Tanzschritte auf israelische Lieder choreografiert. Israels Tänze hatten zu dieser Zeit selbst noch keine lange Tradition (Goldschmidt, 2020). Folk-Tänze haben somit schon früh verschiedenste Kulturen nach Deutschland gebracht und vereint. In den 70er Jahren gab es dann ein internationales Revival der Folk-Tänze.

## 2.2 Persönliche Erfahrungen

Meine Eindrücke solcher Folk-Tanz-Events habe ich vor allem als Musiker gesammelt. Meine Tante tanzt sein langem Folk-Tänze und leitet sie an. Mit unseren Familien stellen wir seit einigen Jahren für sie das Ensemble, welches die Musik spielt, zu der getanzt wird.



Abbildung 2 und 3: Unsere Familienband spielt bei einer Tanzveranstaltung in Butzbach

Die Band ist mit den Tanzenden stark verbunden, schließlich bewegen sie sich zu ihrer Musik. Mit der Anleiterin sind wir zudem im ständigen Austausch über das Tempo und wie lange der Tanz noch getanzt werden soll. Die Verbundenheit mit der Gruppe spüren also auch die Bandmitglieder. Das Zugehörigkeitsgefühl stellt sich natürlich auch zwischen den Tanzenden ein. Für alle ist es ein soziales Ereignis, jeder und jede Einzelne wird Teil dieser Gemeinschaft. Man ist gemeinsam fröhlich, kann vom Alltag abschalten und sich dem Tanz und der Musik hingeben. Beim Kettentanz läuft man bei den Figuren an vielen Leuten vorbei, man hat Menschen rechts und links an der Hand und sieht in lauter fröhliche Gesichter. (Abbildung?) Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass bei Tänzen, bei denen man in kleineren Gruppen tanzt, viele der Ehrgeiz packt, es richtig zu machen und gemeinsam mit der Musik die Abfolge der Schritte und Bewegungen zu bewältigen. Jedoch muss niemand die Tänze fehlerlos absolvieren und über Fehler und Abweichungen wird herzlich gelacht.

Die meisten Tänzerinnen und Tänzer sind meiner Erfahrung nach über 50 Jahre alt, einzelne sind jünger oder bringen auch ihre Kinder mit. Ungefähr 70 % der Tanzenden kommen regelmäßig, einige nur ab und zu und für manche ist es das erste Mal. Für einige hat Folk-Tanz eine so hohe Priorität, dass sie hunderte von Kilometern durch Deutschland fahren, um bei möglichst vielen Treffen mittanzten zu können. Es gibt einige hauptberufliche Tanzanleiterinnen und Tanzanleiter, oft ist es jedoch eher ein Hobby oder der Volkshochschulkurs ein Nebenverdienst. Die Menschen, die zu diesen Events kommen, sind sehr unterschiedliche Menschen, aber eins haben sie beim Tanzen gemeinsam: Man sieht ihnen die Freude an und alle haben ein Lächeln auf den Lippen.

## 2.3 Folk-Tanz während Corona

Wie stark dieses Gefühl der Verbundenheit und der Gemeinschaft beim Folk-Tanz ist, wurde während der Corona-Zeit und der durch sie bedingten Pause umso deutlicher. Hier war es wie in vielen anderen Bereichen, in denen die Gemeinschaft und das Miteinander wichtig waren: Was vorher selbstverständlich war, wurde jetzt, wo es fehlte, als noch viel wertvoller geachtet und umso schmerzlicher vermisst. Viele hatten bei diesen Events ihr Bedürfnis nach Gemeinschaft erfüllt und waren daher in dieser Zeit sehr einsam.

Auf die Frage, wie meine Tante die Zeit während des Lockdowns ohne Folk-Tanz empfunden habe antwortet sie sofort: „Schrecklich, es hat mir gefehlt! In fröhliche Gesichter zu schauen hat mir am meisten

während der Corona-Zeit gefehlt!“. Selbst die Tanzmusik zu hören, habe sie traurig gemacht, weil es sie daran erinnert hat, dass man gerade nicht zusammen tanzen kann. Über Konferenztools wie Zoom haben sich zwar Bands und Tanzfreudige getroffen, aber natürlich war das Tanzen allein im eigenen Wohnzimmer nur ein schwacher Ersatz.

Tanz und auch Folk-Tanz finden wegen ihrer verbindenden Qualitäten auch langsam in Schulen anklang. Oft bietet Tanz eine Gelegenheit der Integration: Kinder aus anderen Kulturen oder bildungsfernem Elternhaus können mögliche Berührungängste mit Kulturinstitutionen überwinden (Walker, 2009). Besonders für die Integration von Kindern mit Migrationshintergrund kann auf diese Weise ein Zugang geschaffen werden, da in deren Kulturkreis das Tanzen möglicherweise noch wichtiger ist (ebd.).

Die Gemeinschaft beim Tanzen zeichnet sich also besonders dadurch aus, dass man gemeinsam Emotionen empfindet und ausdrückt, dass man sich als Gruppe im Rhythmus der Musik bewegt und sich damit als Teil einer Formation sieht, ähnlich wie die Tiere eines Schwarms. Die körperliche Kommunikation stärkt dabei die Gruppe und den Einzelnen und Menschen unterschiedlicher Kulturen können nonverbal miteinander kommunizieren (Howahl et al., 2006). Insbesondere der Folk-Tanz, der an sich ja schon viele Kulturen vereint, verbindet Menschen über unterschiedliche Kulturen hinweg und macht sie glücklich.

## Literatur

Goldschmidt, Matti (2020, 20. Juni). Wir über uns. <http://www.israeltanz.de/pagea35.html>.

Howahl, Stephani; Breitig, Renate; Brunn, Anke; Bushnell, Dorsey; Fleischle-Braun, Claudia; Fourest, Ludovic; Mauk, Lutz; Neumann-Schultheis, Anne; Richter, Stefanie; Treudt, Peter & Schlump, Wolfgang (2006). Gesellschaftliche Aspekte der Tanzerziehung und deren Evaluation. In: L. Müller & K. Schneeweiß (Hrsg.), *Tanz in Schulen. Stand und Perspektiven*. München: K. Kieser Verlag. S. 49–52.

Kokel, Jean-Luc (2009). *Fest-noz. La découverte*. Saint-Thonan: Chemin d'images.[Abbildung 1].

Walker, Susanne (2009). „Ganz schön langweilig!“. Eine Reflexion über ästhetische Erfahrungen im Rahmen tanzkünstlerischen Schaffens mit Schulkindern. In: M. Bäcker, C. Fleischle-Braun, S. Howahl & D. Klinge (Hrsg.), *Empirische Annäherungen an Tanz in Schulen. Befunde aus Evaluation und Forschung*. Oberhausen: Athena. S. 55–70.

## 3 Identitätsstiftende rituelle Rahmungen für Schule und Gottesdienst

### Sebastian Witzel

#### 3.1 Problemstellung

Zähneputzen, Kaffee kochen, Zeitung lesen, Morgenkreis im Kindergarten, Begrüßung in der Schule, abends das Sandmännchen schauen und ein Gute-Nacht-Lied singen – all das strukturiert unseren Tagesablauf, gibt Sicherheit und Ordnung. Alltagssprachlich handelt es sich bei allen diesen Beispielen um Rituale. Doch was steht hinter diesem archaisch anmutenden Begriff, welchem Ursprung entstammt er und welche Bedeutung hat er heute noch in einer postmodernen Gesellschaft?

Die letzte Frage lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem schulischen Kontext in doppelter Weise beantworten: Erstens- Rituale kommen in der Schule, im Unterricht, im Schulleben und im Jahresablauf einer Schulgemeinschaft vor. Zweitens- In kaum einer anderen Institution verbringen heute Menschen in den ersten 20 Lebensjahren tagtäglich so viel Zeit. Die Biographieforschung in der Schulpädagogik (z.B. Reh/Schelle, 2006) zeigt, dass die Schule als Raum für Anerkennung oder Ablehnung eine wichtige gesellschaftliche Funktion einnimmt und Bezugspunkt für anschließende biographische Deutung verstanden werden kann. Insofern darf angenommen werden, dass Schule so sicherlich zur Identitätskonstruktion junger Menschen beiträgt. In diesem Zusammenhang, scheint es interessant, welche Funktion Rituale und ritualisiertes Handeln im alltäglichen Leben in Bezug auf Identitätsstiftung und Zugehörigkeit haben.

Ebenso ist der Bedarf an Transzendenz Erfahrung und Religion nach wie vorgegeben. Während man, je nach religiöser Sozialisation und individuellem Frömmigkeitsprofil, beim Gottesdienstbesuch nicht unbedingt von einem alltäglichen (aber trotzdem identitätsbildenden) Ereignis ausgehen kann, scheint doch die Betrachtung der Wirkung eines Rituals ebenfalls interessant – wenn der Gottesdienst als Kommunikationsform, als öffentliche dramaturgische Veranstaltung, ähnlich dem Unterricht verstanden werden kann.

Halten wir fürs Erste fest: Tagtäglich sind wir mit Ritualen, oder zumindest ritualisiertem Verhalten in Berührung, denn wann immer Menschen zusammenkommen und miteinander interagieren, scheint es eine natürliche Tendenz in der sozialen Interaktion zu geben, dass sie sich koordinieren, ihre Handlungen aufeinander abstimmen und sie standardisieren. Egal, ob das am Lagerfeuer, im Schulunterricht oder im Gottesdienst stattfindet. Und tagtäglich sind wir, in der Begegnung mit anderen, ob bewusst oder unbewusst, mit der Arbeit an unserer Identität an unserem Selbstkonzept beschäftigt.

Im Folgenden sollen die interdisziplinären Bezüge dieses Themas dargestellt und die Begriffe „Ritual“ und „Identität“ (auch religiöse und musikalische) umrissen werden. Im letzten Teil soll anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden, inwieweit der (evangelische) Gottesdienst und (Musik-) Unterricht als Entwicklungsorte von Ritualen sowie rituellen und symbolischen Inszenierungen von Zugehörigkeit gestaltet werden können, bevor in der abschließenden Betrachtung die Erkenntnisse der Überlegungen zusammengefasst werden.

#### 3.2 Definitionen und Diskurse

##### 3.2.1 Rituale – Zwangshandlung oder Performance?

Da der Frage nachgegangen werden soll, in welchem Zusammenhang Rituale im Gottesdienst und Musikunterricht mit Identität und Zugehörigkeit auswirken können, liegt es nahe, zunächst die entsprechenden Fachdisziplinen der Religionswissenschaft und -pädagogik, der Musikwissenschaft und der allgemeinen Schulpädagogik zusammenzuführen, zu vergleichen und mit weiteren Aspekten der Kultur- und So-

zialwissenschaften zu ergänzen. Dies ist herausfordernd, da die jeweiligen Ritualtheorien oft anhand eines fachspezifischen Paradebeispiels entworfen wurden (Hutter, et al., kein Datum), wodurch sich zwar bestimmte Kernpunkte und sich zwar Übereinstimmungen ergeben, die Ränder einer allgemeinen Definition jedoch verschwimmen.

Rituale und ritualisierte Handlungen gibt es in einer Fülle in sämtlichen Lebensbereichen. Mit Ritualen wird versucht, das eigene Leben zu ordnen und zu strukturieren, aber auch bestimmte Dinge zu lernen. In der Alltagssprache wird oft nicht zwischen Ritual und Ritus und auch nicht zwischen Ritual und Routine unterschieden. Etymologisch stammen Ritus und Ritual aus dem religiös-sakralen Bereich (Sanskrit rta = Recht, Ordnung, Brauch; lateinisch ritus = religiöser Vollzug). Im ursprünglichen und in Anlehnung an den antiken Philosophen Cicero ist ein Ritus die anerkannte Art, ein Opfer darzubringen. Beiden Wörtern lässt sich auch dasselbe Adjektiv „ritualisiert“ zuordnen, um Handlungen oder Handlungsfolgen zu beschreiben, die zu bestimmten Zeiten erfolgen oder und in immer derselben Reihenfolge getätigt werden (Husmann, 2017).

Religionspädagogisch können Rituale als Symbolhandlungen von Einzelnen und Kollektiven verstanden werden (Husmann, 2017), die sich im Gottesdienst z.B. in Aktionen wie dem Bekreuzigen zeigen. Das Berühren von Stirn, Brustbein und beiden Schultern ist dabei nicht eine leere Geste von vier Positionen, sondern steht symbolisch für das Bekennen zu Gott (als Vater, Sohn und Heiliger Geist) und der Verbundenheit zum christlichen Glauben allgemein (3+1). Dabei können Rituale zwar ohne religiösen Bedeutungsüberschuss auskommen, unterscheiden sich aber vom Alltagshandeln wie z.B. dem Zähneputzen, das eher als Routine anzusehen ist.

Im musikalischen Bereich werden Rituale vor allem durch die emotionale und ästhetische Komponente wahrgenommen, die Stimmungen und Atmosphären schaffen (Pfleiderer, 2016). Aus dieser Blickrichtung werden Rituale eher in traditionellen Gesellschaften verortet, wo sie häufig mit Musik verknüpft sind, jedoch sind sie aus modernen Gesellschaften nicht völlig verschwunden. Dort gelten sie oft als sinnentleert, als rein äußerliches Tun, sind aber als Alternative zu abgeklärten Denkmustern willkommen.

Im Rahmen der allgemeinen Schulpädagogik werden Rituale etwas pragmatischer als Gestalt regelmäßiger Abläufe definiert und gelten für ein gleichbleibendes, regelmäßiges Vorgehen nach einer festgelegten Ordnung, das zur Entlastung von Schüler\*innen und Lehrer\*innen beitragen soll (Helmke, 2009). Die Zweckfunktionalität im Sinne der Klassenführung schwingt bei dieser Betrachtungsweise allerdings schon mit. Nichtsdestotrotz ist die von Lehrer\*innen und Schülern\*innen geteilte symbolische Bedeutung von Ritualen auch in der schulpädagogischen Sichtweise wichtig. Beispiele von Ritualen können so z.B. die Durchführung eines Morgenkreises oder ein Unterrichtseinstieg mit dem Ziel, eine Arbeitsatmosphäre herzustellen, sein.

Während das Ritual in den dargestellten Definitionsversuchen immer wieder durch die Merkmale des Regelhaften, Wiederkehrenden und Strukturierenden charakterisiert wird, treten auf der anderen Seite vereinzelt Aspekte des Kreativen, Ästhetischen und Performativen in den Vordergrund. Insgesamt ist jedoch auffällig, dass der symbolische Charakter von Ritualen in den Definitionsversuchen oft hervorgehoben wird. An dieser Stelle lässt sich, ähnlich zu Francis Sparshotts, „Music is something people do“ über Rituale festhalten: „Rituals is something people do“. Ein Ritual ist dann eine Performance, die in einem sozialen Kontext aufgeführt wird.

### 3.2.2 Identität – wer bin ich und was kann ich?

Die Forschung zum Thema Identität ist ähnlich zu den Ritualtheorien, da auch sie aus der Sichtweise von Anthropologie, Psychologie und Soziologie bis hin zu Pädagogik, Philosophie und Theologie betrieben wird. Eine einheitliche Definition des Terminus ist kaum möglich. Dennoch kann Identität insgesamt und über zahlreiche Forschungsbereiche hinaus als Konstrukt gesehen werden, das die allgemein menschliche Frage „Wer bin ich?“ zu beantworten versucht. Dabei spielen die Selbstwahrnehmung und die Wahrnehmung durch andere eine wesentliche Rolle, weil sie sich in ein gegenseitiges Verhältnis setzen und

dadurch erst sozial-kulturelle Verbindungen ermöglichen. So sind soziale Anerkennung und Zugehörigkeit ein notwendiges Mittel der alltäglichen Identitätsarbeit, um verschiedene Teilidentitäten (auch „Patchworkidentitäten“) zu entwickeln, die zu situativen Anforderungen passen (Keupp, 2000). Nachdem der psychologisch dominierte Identitätsdiskurs durch kulturwissenschaftliche und anthropologische Zugänge ergänzt wurde, wächst das Bewusstsein dafür, dass Identitätsfragen nicht nur lauten „Wer ist der Mensch, der ich bin?“, sondern auch „Wer ist die Gruppe, die wir sind?“ und eine kollektive Identität herausbilden. Identitätsarbeit gleicht dann einem Balanceakt zwischen der personalen und sozialen Identität, also der Rolle in Gruppen und der Bedeutung von Gruppen allgemein. Somit ist Zugehörigkeit, als menschliches Grundbedürfnis, sich einer Gruppe zugehörig zu fühlen und darin sozialen Rückhalt und Bestätigung zu finden, als ein Teil der sozialen Identität zu verstehen. Vertraute Abläufe zeitlichen oder emotionalen Charakters- in anderen Worten Rituale in diesen Gruppen scheinen dieses Zugehörigkeitsgefühl zu verstärken und können somit als wichtiger Teil der sozialen Identitätsarbeit angesehen werden und es lässt sich in Anlehnung an die eingangs gestellte Frage eine erste Verbindung zwischen Ritualen und (sozialer) Identität herstellen. So lässt sich religiöse Identität im Sinne einer Außenzuschreibung als Religionszugehörigkeit oder im weiten Sinn als je eigene religiöse Selbstbeschreibung verstehen (Altmeyer, 2016). Musikalische Identität oder besser ein musikalisches Selbstkonzept ist ebenfalls an der Wahrnehmung des Selbst und seinen individuellen Fähigkeiten und einem in-Beziehung-Setzen von anderen gebunden (Spychiger, 2018).

### 3.3 Identität und Rituale – Verknüpfung in Gottesdienst und Unterricht

Aus dem soziologischen Forschungsdiskurs kann man festhalten, dass Identitätskonstruktion durch Rituale gefördert wird (Bellinger & Krieger, 2003). Dies vollzieht sich auf drei gesellschaftlichen Ebenen: Auf der Mikroebene als persönliche Identität, die sich in einem klar umgrenzten Milieu bestätigt. Denn wir wissen nur, wer wir sind, wenn wir auch wissen, wer wir nicht sind, was zu unserer eigenen Welt gehört und gehören darf. Diese Unterschiede und damit auch Identität werden ritualistisch geschaffen (Douglas, 1985). Auf der nächsten Ebene, der Mesoebene, erfolgt Identitätskonstruktion, indem soziale Rollen (z.B. Berufs-, Familien-, Geschlechterrollen) durch alltägliche Interaktionsrituale die soziale Identität bestätigen. Schlussendlich vollzieht sich Identitätsarbeit auf der Makroebene, auf der die Gesellschaft als Ganzes durch rituelle Zeremonien (Sportereignisse, Feierlichkeiten, etc.) definiert wird.

Wie lassen sich dann z.B. der evangelische Gottesdienst und der Musikunterricht in diese Erkenntnisse einrahmen? Ersterer (und auch seine Teile) ist ein Ritual, weil sein Ablauf Regeln unterliegt, die sich in einer Gottesdienstordnung manifestieren und in ihm Symbolhandlungen Ausdruck finden (Weyel, 2011). Paradoxerweise versteht sich der evangelische Gottesdienst historisch bedingt nicht als Ritus, um sich sprachlich vom damaligen römisch-katholischen sakralen Gottesdienstverständnis abzugrenzen. Dennoch stellt er eine Performance öffentlichen Charakters mit einer entsprechenden Rollenverteilung dar. Somit wird der Gottesdienst nicht nur zu einer sinnlichen oder ästhetischen Erfahrung, sondern auch zu einem Erfahrungsraum, um in Gemeinschaft mit fremden Menschen über den Sinn des Lebens nachzudenken und damit den eigenen individuellen Glauben in Beziehung mit anderen zu setzen. Durch die Teilhabe am Ritual müssen sich Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung in Bezug auf das religiöse Selbstkonzept ausbalancieren und schaffen dadurch religiöse Identität. Damit bietet der Gottesdienst die Möglichkeit der Eingebundenheit und der Teilhabe und Zugehörigkeit an Religion und lässt trotzdem Platz für individuelle Religiosität.

Der Musikunterricht kann ebenfalls als Ort von identitätsstiftenden Ritualen angesehen werden. Im Folgenden sollen Überlegungen zu drei Situationen im Musikunterricht aufgezeigt werden, die als ritualisiertes Handeln verstanden werden können. Diese Aufzählung erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zur Eröffnung und zur Herstellung von Unterrichts Atmosphäre sind Begrüßungsrituale nicht unüblich. Für den Musikunterricht bietet es sich an, an dieser Stelle ein gruppenbezogenes „Klassenlied“ zu singen. Dieses kann beispielsweise in zurückliegenden Unterrichtsstunden in Zusammenarbeit mit der Lerngruppe komponiert, erarbeitet und aufgeführt worden sein. Damit wird die Klasse zum Un-

terrichtsbeginn Teil einer Performance und dadurch als musizierende Gruppe definiert, wobei die Möglichkeit der Partizipation und Interaktion des Einzelnen gegeben ist. Das Symbolhafte ist hier die Inszenierung der Klasse und ihrer Teile (Schüler\*innen) als kompetenter musikalischer Akteur durch die Auführungspraxis, da es in dem konkreten Fall nicht nur um das Singen irgendeines Liedes, sondern um eine mehr oder weniger musikgewordene persönliche und gruppenspezifische Identifikation geht.

Weiter kann das Klassenmusizieren als schrittweise eingeübte und regelmäßig praktizierte Performance und ritualisiertes Handeln begriffen werden, wenn es sich um ein kollektives Ereignis handelt, das einen festen Ort im Musikunterricht hat. Die Intention des Klassenmusizierens liegt vor allem in der Bereitstellung musikalischer Primärerfahrungen, die dann z.B. Ausgangspunkt für Reflexionen auf das eigene musikalische Selbstkonzept sein können. Das Erleben von Musik und eigenem Musizieren aus individueller Innensicht wird in Beziehung gesetzt zur gemeinschaftlichen Klanggestaltung. Somit kann das Klassenmusizieren, als rituelles Handeln gedacht, das persönliche und kollektive Selbstkonzept mitprägen, indem es Raum gibt, selbst und Fremdwahrnehmung unter einem ästhetischen Aspekt abzugleichen.

Ebenso wie das Klassenmusizieren bietet der Abschied nach Unterrichtsende sich an, als Ritual durchgeführt zu werden. Dies soll jedoch nicht einfach als Mittel zum Zweck ausgedeutet, sondern im Rahmen dieser Schrift betrachtet werden, inwieweit eine Identitätsstiftung hierdurch ermöglicht werden kann. Möglich ist es, den Musikunterricht mit einem gemeinsamen Lied zu beenden (entweder wechselnd oder gleichbleibend). Der Verfasser hat im Musikunterricht positive Erfahrungen mit einem selbst arrangierten Schlusslied in Anlehnung an die Fernsehserie des rosaroten Panthers („Wer hat an der Uhr gedreht, ist es wirklich schon so spät? Soll das heißen, ja ihr Leut‘ mit Musik ist Schluss für heut“) positive Erfahrungen gemacht, die aber nicht empirisch repräsentativ sind. Mit diesem Schlussritual wird der Unterricht beendet und damit temporär auch die soziale Rolle eines jeden Lernenden als Teil einer musizierenden Gruppe. Die Zugehörigkeit zur Klasse als Klangkörper wird dadurch nochmals verdeutlicht und macht deutlich, dass darauf ein anderer Unterricht folgt.

Diese drei Beispiele sollen zeigen, welche Möglichkeiten sich bieten, im Musikunterricht ritualisiert zu handeln. Dabei bleiben jedoch verschiedene Fragen offen, die im Rahmen dieser hier nicht beantwortet werden können: Wie und von wem wird das Ritual im Musikunterricht inszeniert? Wie inszeniert sich bei den Beispielen beispielsweise die Lehrperson? Versteht sie sich als Teil der Lerngruppe, der mitmusiziert? Wie kann gewährleistet sein, dass alle Beteiligten den Ablauf verinnerlicht haben und sich über den Sinn hinter dem Symbol im Klaren sind? In diesem Zusammenhang merkt Kroker (2021) an: „Auch passt nicht jedes Ritual zu jeder Klasse und Unterrichtssituation. Das Alter der Schüler muss genauso beachtet werden wie die spezifische Lernsituation und die individuelle Zusammensetzung einer Klasse mit deren Vorlieben“.

### 3.4 Abschließende Betrachtung

In diesem Essay wollte ich versuchen, dem komplexen Phänomen des Rituals bzw. rituellen Handelns und der Identität und ihre wechselseitigen Beziehungen interdisziplinär betrachtet näher zu kommen. Beide Begriffe bringen in den unterschiedlichen Fachdisziplinen Definitionen mit gewisser Übereinstimmung hervor. Die Merkmale eines Rituals sind das Regelhafte, Wiederkehrende und strukturierende Element, das vereinzelt Aspekte des Kreativen, Ästhetischen und Performativen kombiniert. Symbolische Handlungen und Inszenierungen definieren sie ebenfalls. Für den Begriff der Identität lässt sich diese als ein domänenspezifisches Konstrukt festhalten, das Antworten geben soll auf das individuelle und kollektive (und situative) Sein und Können. Damit vollzieht sich Identität im Abgleich mit Eigen- und Fremdwahrnehmung, durch bewusstes Ansprechen des eigenen Selbstkonzeptes und seiner Reflexion. Abschließend lässt sich festhalten, dass sowohl der (evangelische) Gottesdienst und seine jeweiligen Teile, als auch ausgewählte Situationen im Musikunterricht zunächst eine Kategorisierung eines Rituals oder rituellen Handelns zulassen, da sie in der Regel ein wiederkehrendes und strukturierendes Element besitzen, das symbolische Handlungen (Reinigung, Bekreuzigen, Beten) oder symbolische Inszenierungen (die Klasse als musikalischer Akteur) beinhaltet. Im Hinblick auf die Bildung von Identität konstruiert die Teilhabe an dem jeweiligen Ritual einerseits soziale Identität (und damit Zugehörigkeit) als Mitglied

in der jeweiligen Gruppe (und den rollenspezifischen Verantwortungen), kann aber auch Teilaspekte der Identität, wie die religiöse Identität oder das musikalische Selbstkonzept beeinflussen, indem individuelle Überzeugungen und Fähigkeiten damit in Beziehung gesetzt werden zu dem von anderen. Obwohl Gottesdienst und Unterricht in unterschiedlichen Lebensbereichen verortet sind, ist beiden Aktivitäten gemein, dass die Identitätsarbeit durch eine aktive Teilhabe am jeweiligen Ritual gestaltet wird. Somit steht in beiden Situationen die Handlungsorientierung im Vordergrund.

Als Ausblick muss die soziale Ordnung von Ritualen (die hier aber nicht näher erläutert wurde), im Hinblick auf etwaige Reproduktionen von struktureller Benachteiligung in der Schule durch die Inszenierung der Akteure hinterfragt werden. So ist auch der machtsensible Umgang mit Ritualen und dem Selbstverständnis der Lehrperson nicht irrelevant: Versteht sich diese, analog zum Pfarrverständnis des evangelischen Gottesdienstes, als Mitfeiernder, Mitmusizierender? Oder inszeniert sie sich als Gegenüber der Lerngruppe, die eine Bewertungsinstanz im System Schule darstellt? Dies ist als Gegenstand zukünftiger Forschung wünschenswert.

## Literatur

Altmeyer, S. (2016). Identität, religiöse. Wissenschaftlich Religionspädagogisches Lexikon im Internet. Abgerufen am 15. September 2022 von [https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh\\_bibelmodul/media/wirelex/pdf/Identit%C3%A4t\\_religi%C3%B6se\\_\\_2018-09-20\\_06\\_20.pdf](https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wirelex/pdf/Identit%C3%A4t_religi%C3%B6se__2018-09-20_06_20.pdf)

Bellinger, A., & Krieger, D. J. (Hrsg.). (2003). Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch (2. Ausg.). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Douglas, M. (1985). Reinheit und Gefährdung : eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Berlin: Reimer.

Helmke, A. (2009). Regeln, Routinen, Rituale. In A. Helmke, Unterrichtsqualität und Lehrerprofessionalität. Diagnose, Evaluation und Verbesserung des Unterrichts (2. Ausg., S. 180-184). Seelze-Velber: Kallmeyer/Klett.

Husmann, B. (2017). Rituale. Wissenschaftlich Religionspädagogisches Lexikon im Internet. Abgerufen am 15. September 2022 von <https://www.bibelwissenschaft.de/wirelex/das-wissenschaftlich-religionspaedagogische-lexikon/wirelex/sachwort/anzeigen/details/rituale/ch/ed3d0b7efca79d8eeb3aced3c3b5bee0/>

Hutter, M.; Stausberg, M.; Schwemer, D.; Gertz, J. C.; Hollender, E.; Betz, H. D.; Kranemann, B.; Kaczynski, R.; Preul, R.. (ohne Datum). Ritus/Ritual. Von Religion in Geschichte und Gegenwart. Abgerufen am 05. Oktober 2022 von [http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262\\_rgg4\\_COM\\_024643](http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_024643)

Keupp, H. (2000). Identität. Abgerufen am 05. Oktober 2022 von Lexikon der Psychologie: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/identitaet/6968>

Pfleiderer, M. (2016). Musik begleitet Rituale. In M. Detterbeck, & G. Schmidt-Oberländer (Hrsg.), Musix. Das Kursbuch Musik 3. Lehrerband (S. 83). Innsbruck: Helbling.

Spychiger, M. (2018). Identität und Selbstkonzept. In M. Dartsch, J. Knigge, A. Niessen, F. Platz, & C. Stöger (Hrsg.), Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen - Forschung - Diskurse (S. 253-259). Münster/New York: Waxmann.

Weyel, B. (2011). Der Gottesdienst als Ritual. In H.-J. Eckstein, U. Heckel, & B. Weyel (Hrsg.), Kompendium Gottesdienst. Der evangelische Gottesdienst in Geschichte und Gegenwart (S. 166-184). Mohr Siebeck.

## Teil II Zugehörigkeit durch Lieder und im organisierten Chor

### Einleitung

„Singen macht Spaß, Singen tut gut,  
ja Singen macht munter und Singen macht Mut!  
Singen macht froh, denn Singen hat Charme:  
die Töne nehmen uns in den Arm!  
All uns're Sinne, sie klingen mit im großen Chor  
im Klang der Welt!“

- Kanon von Uli Führe

Uli Führe ist mit seinem Kanon „Singen macht Spaß“ eigentlich dreist: er behauptet mit seinem Text viele verschiedene Dinge über das Singen, über Lieder, über den Chor ohne irgendeine wissenschaftliche Grundlage. Gut: das ist Kunst, die braucht das nicht. Aber was steckt wirklich dahinter? In den folgenden drei Beiträgen werden sich einzelne Aspekte zu Lied, Chor und deren Auswirkungen auf Gesundheit und Zugehörigkeit analysiert.

Der erste Beitrag befasst sich mit dem vermittelten Zugehörigkeitsgefühl durch Lieder. Dazu erfolgt zuerst eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Zugehörigkeit, um danach Zugehörigkeit an zwei unterschiedlichen Liedbeispielen zu betrachten. Die Erkenntnisse werden anhand dieser Lieder dem Praxisbeweis unterzogen.

Im zweiten Beitrag wird das Gefühl der Zugehörigkeit bei Kinderchorkindern näher betrachtet. Durch Aussagen von Kindern, Alltagsbeobachtungen und anhand wissenschaftlicher Hintergründe wird ein Bild über das Entstehen von Zugehörigkeit im Kinderchor entwickelt. Zentrale Aspekte sind dabei die Vernetzung der Kinder im Chor als soziale Gruppe, die Identifikation mit Liedern sowie die Gefühle beim Singen und somit die emotionale Bindung zur Tätigkeit.

Der dritte Beitrag knüpft an dem Vorangegangenen an und geht der Frage nach, welche Faktoren und Kriterien für das Chorsingen sprechen und wie sich die Anforderungen an den Chor über die Lebensphasen ab der Jugendphase ändern. Dabei werden wissenschaftliche Erkenntnisse zur Chordemografie mit medizinischen, psychischen und sozialen Auswirkungen durch das Chorsingen sowie mit Erkenntnissen aus der Motivationspsychologie und der Sozialisationstheorie verknüpft.

## 4 Ausdruck von Zugehörigkeit in und durch Lieder

Lisa Marie Bodem

### 4.1 Zum Bedürfnis nach Zugehörigkeit

Streben wir nicht alle danach, zuzugehören? Oder gehören wir nicht von Geburt an automatisch zu etwas dazu (zur Welt, zur Familie, zu Verwandten, zur Gattung der Menschheit etc.)? Ist Zugehörigkeit eine Garantie, die schon der Fötus im Mutterleib durch das dazugehören zu einem anderen Körper und durch die Bindung von Mutter und Kind erfährt? Ist Zugehörigkeit ein Automatismus?

Dass wir zu etwas gehören, bedeutet nicht zwangsläufig, dass wir uns zugehörig fühlen. Zugehörigkeit meint etwas Anderes, etwas Tieferes, das eng mit dem Selbst des Individuums und seiner Gefühlswelt verknüpft ist. „Identität“, „Gemeinschaft“, „Gruppe“ und „Verbundenheit“ sind einige der Schlagworte, die oft im Zusammenhang mit dem Begriff „Zugehörigkeit“ genannt werden. Der Facharzt für Psychiatrie und Psychotherapie Dr. med. Michael Depner (o. D.) weist in seiner populärwissenschaftlichen Schrift bei der Definition des Begriffs ebenfalls auf die Zugehörigkeit zu einer Gruppe hin, die den Zugehörigen anhand von gemeinsamen Merkmalen erkennt, die der Zugehörige durch die eigene Wahrnehmung und Verbundenheit zur Gemeinschaft mit seiner Person in Einklang bringt. Depner stellt auch einen Eigennutz im Zusammenhang mit „Zugehörigkeit“ heraus, der für das Individuum überlebenswichtig ist: durch die Zugehörigkeit zu einem mit den eigenen Werten und Vorstellungen übereinstimmenden Kollektiv erhält das Mitglied Schutz vor der ihn umgebenden Welt und gewinnt Raum zur Selbstentfaltung. Damit erscheint „Zugehörigkeit“ als ein lebenswichtiges Bedürfnis und Gefühl für den Menschen, mit welchem er Halt und Stabilität findet.

Lieder eignen sich als ausdrucksstarkes Medium perfekt für die Gedankengänge und Gefühlswelten jedes einzelnen und von Gruppen. Gedankliche Fiktionen treffen durch Schrift auf Text, Text trifft auf Musik. Beides spricht das Nervensystem und Nervengerüst des Menschen an. Ob positiv oder negativ – ein Lied „erreicht“ den Rezipienten, es sei denn dieser entzieht sich ihm auf physische Weise. In der Geschichte zeigen viele Liedgattungen Funktionen des Liedes auf: Klagelieder, Protestlieder, Propagandalieder, Stimmungslieder usw. Der Mensch nutzt Lieder, um seine Liebe zu einem anderen Menschen auszudrücken (Liebeslieder). Hymnen vermitteln durch geschriebenes Wort und Musik ein Zugehörigkeitsgefühl zu einem Verein oder einem Land. Aus all diesen Gründen erscheint die Verbindung „Zugehörigkeit und Lieder“ plausibel – fast simpel und logisch. Aber inwiefern und durch was produziert sich ein Zugehörigkeitsgefühl und ein Ausdruck von Zugehörigkeit in und durch ein Lied? Muss es immer ein für das Individuum empfundenener passender Liedtext sein, damit ein Gefühl der Zugehörigkeit entstehen kann oder sind auch andere bzw. weitere Faktoren ausschlaggebend?

Zu letzterem Fall ein Beispiel aus eigener Erfahrung: Seit meiner Kindheit verbinde ich das Lied „Die Fischerin vom Bodensee“ (Musik & Text: Franz Winkler, Arrangement: Franz Bummerl) mit meiner Heimat, wo ich groß geworden bin und dem dort ansässigen Blasorchester, in dem und mit dem ich meine ersten musikalischen Schritte getan habe. Dieses Lied ist gewissermaßen die Hymne des Orchesters und des Dorfs. Auf nahezu jeder Feierlichkeit wird es gespielt. Menschen stehen auf (manchmal – im alkoholisierten Zustand fast immer – auf den Tischen) und singen es mit. Interessant ist: Der Text dieses Liedes hat überhaupt nichts mit dem Dorf zu tun noch wird textlich eine Gemeinschaft besungen. Der Ort Berstadt liegt nicht einmal in der Nähe des Bodensees, dessen Heimat und Fischerin im Lied gerühmt werden. Trotz dem stellt sich für mich, wenn ich das Lied höre, ein Zugehörigkeitsgefühl zum Dorf ein, weil es etwas ist, was mir seit Kindheitstagen im Ohr klingt und immer auch visuell mit dem Ausdruck der Dorfgemeinschaft verbunden ist. Ein gelebter Moment der Gemeinschaft.

Mein Eindruck wird durch die Entwicklungspsychologin Prof. Dr. Stefanie Stadler Elmer (2004) bestätigt, wenn sie konstatiert, dass die Lieder, die wir als Kinder oder Jugendliche oft gehört haben und mit denen sich positiv besetzte Emotionen verbinden lassen, unbewusst in ihnen und durch sie ein Gefühl der

„Heimat‘ und ‚Herkunft‘ sowie kulturelle Identität“ (Stadler Elmer, S. 12) und damit Zugehörigkeitsgefühle für uns ausdrücken.

## 4.2 Ausgewählte Lieder

Es gibt diese Lieder, deren Text Menschen berührt und zusammenschweißt, gar zueinander und zu einer Sache zugehörig werden lässt: durch Aussage, gemeinsamen Gesang und Melodie. Im Folgenden widme ich zwei solchen Liedern, die jedoch sehr unterschiedlich sind, zum einen „You’ll Never Walk Alone“, zum andern „Unsere Fahne flattert uns voran“.

### 4.2.1 You'll Never Walk Alone

Als Ballade aus dem Musical „Carousel“ (1945) ist „You'll Never Walk Alone“ vielen Menschen vor allem in der Coverversion der Band „Gerry and the Pacemakers“ (1963) als Vereinshymne des FC-Liverpool bekannt (Breuckmann, 2008, zitiert nach Kahane, 2008). An der Anfield Road wird es immer kurz vor Anpfiff von den Fans gemeinsam gesungen und ist sogar im Wappen des Fußballvereins verankert (Breuckmann, 2008, zitiert nach Kahane, 2008). Es scheint, dass die Anhänger des FC Liverpool mit diesem Lied ihren Verein verbinden und identifizieren und durch das gemeinsame Singen von „You'll Never Walk Alone“ ihre Zugehörigkeit zum FC-Liverpool und zueinander ausdrücken. Woran liegt das? Was löst dieses Lied im Menschen aus, wenn es im Chor gesungen wird wie in Liverpool?

Abbildung 1 bietet einen Blick ins Original, an dem sich die Coverversion orientiert: Der zentrale Ausdruck von Zugehörigkeit findet in dem Lied und durch dieses vor allem mit den Worten „You'll Never Walk Alone“ – „Du gehst niemals allein“ statt.

Moderately (with great warmth, like a hymn)

When you walk through a storm, hold your head up high And don't be afraid of the dark, At the end of the storm is a golden sky And the sweet silver song of a lark. Walk on through the wind, Walk on through the rain, Tho' your dreams be tossed and blown, Walk on, Walk on, with hope in your heart, And you'll never walk a lone, You'll never walk a lone!

Abbildung 1: Das Lied „You’ll never walk alone“, mit Text von Oscar Hammerstein II, komponiert von Richard Rogers (aus Kahane, 2008).

Diese zutiefst menschliche und christliche Botschaft wird in der Melodie im Refrain zuerst durch die Worte „never walk alone“ auf dem Ton e" bekräftigt (T. 31 bis T. 34) und bei der Wiederholung der Liedphrase durch einen absteigenden Dreiklang in C-Dur zum Grundton c" (T. 35 bis T. 36) begleitet und befestigt. Durch den Ausruf auf dem Quartsprung zu „nev – er“ (T. 34 bis T. 35), wird dem höchsten Ton des Liedes (g") und dem Wort „nev“er auf Zählzeit 1 Nachdruck sowie Gewichtigkeit verliehen. Eine universelle mitmenschliche Zusage der ewigen Verbundenheit und Zugehörigkeit.

Seine Eignung als Lied der Verbundenheit und Zugehörigkeit erreicht „You'll Never Walk Alone“ vor allem durch eine Thematik, welche alle Menschen betrifft, sie aufgrund dessen miteinander verbindet und einander zugehörig fühlen lässt: Die Ups and Downs eines jeden Lebens. Der Liedtext ist ein überaus menschlicher Text, indem es darum geht, selbst bei den Widrigkeiten des Lebens mutig und stark zu bleiben („When you walk through a storm hold your head up high and don't be afraid of the dark“ (T. 2 bis T. 9)). Dass wieder bessere Zeiten kommen werden („At the end of the storm is a golden sky“ (T. 10 bis T. 14)) und dass niemand seinen Weg allein geht, sondern Gemeinschaft und Beistand auf ihn warten („You'll Never Walk Alone“ (T. 30 -T. 37)). Ein alltägliches Thema für den Menschen, das nahezu jedes menschliche Leben kennzeichnet und deshalb Zugehörigkeit der Menschen zueinander evoziert und ausdrückt.

Auch ist eine Motivation und ein Antrieb im Liedtext zu verzeichnen („Walk on through the wind, walk on through the rain, Tho' your dreams be tossed and blown, Walk on, Walk on, with hope in your heart“ (T. 18 bis T. 29)), welche mit einer Steigerung in der Melodie einhergehen (diese schraubt sich vom Ton e' zur Oktave e" hoch). Ins Auge sticht hierbei der viermal wiederholte Grundton c" auf „Walk on, with hope“ (T. 27 - 29)), der quasi als tonales Fundament (Grundton c") den Boden und die Basis für den Menschen bereitet, "weiterzugehen" und durch seine Wiederholung seine textliche Aussage – mit Hoffnung weiterzugehen – bekräftigt. Dadurch, dass das Stück in C-Dur geschrieben ist, erhält es durch das Durgeschlecht einen optimistischen Klang. Zudem spricht der Text sein Gegenüber direkt an ("you", T. 2) und stellt dadurch eine Nähe her.

Durch diese Analyse zeigt sich, dass der Song einen Wert enthält, der sich in religiöser Hinsicht mit Nächstenliebe und Anteilnahme beschreiben lässt. „You'll Never Walk Alone“, durch den Chor der tausend Liverpooler Fans im Stadion gesungen, bringt diesen kollektiv empfundenen Wert zum Ausdruck, der die Menschen durch das gemeinsame Singen dieser verbindenden Botschaft einander zugehörig werden lässt. Das Lied ist der beste Beweis, was für eine Kraft und ein Potenzial Liedern innewohnen kann, um Menschen zusammenzubringen, Gemeinschaft herzustellen und zu fördern.

#### 4.2.2 Unsere Fahne flattert uns voran

Genau dieses Potenzial kann aber auch zur gefährlichen Waffe werden. Denn gerät diese Menschen verbindende Fähigkeit der Lieder, Zugehörigkeit zu erzeugen, in falsche Hände, kann dies verheerende Auswirkungen nach sich ziehen. Ein Blick in die Geschichte genügt, um zu sehen, dass sich Machthaber und Diktatoren schon immer der Kraft und Wirkung von Liedern bewusst waren, Menschen im Sinne der jeweiligen Ideologie zu vereinen und dementsprechend für ihre Zwecke einsetzten und missbrauchten. Eine Liedgattung steht hierfür: „Propagandalieder“. Ein Beispiel mag dies veranschaulichen: „Unsere Fahne flattert uns voran“ (1933).

„Unsere Fahne flattert uns voran“ wurde von Hans Otto Bergmann für den Propagandafilm „Hitlerjunge Quex“ (1933) komponiert. Den Text schrieb Reichsjugendführer Baldur von Schirach. Im Refrain des Propagandaliedes (s. Anhang 2, S. 10) wird wie bei „You'll Never Walk Alone“ eine gemeinsame Idee bzw. Überzeugung der Gruppe (HJ) besungen und propagiert. Dies wird mit den Worten „Unsre“ (T. 16, 24, 26), „Uns“ (Takt 17, 25, 29), „Wir“ (T. 19, 20) und „der Fahne der Jugend“ (T. 22-23) impliziert und herausgestellt. Hierdurch und durch den beworbenen gemeinsamen Wert der Gruppe findet ein Ausdruck von Zugehörigkeit in und durch das Lied statt, der durch die Wiederholung der dargestellten Worte verstärkt und so von der NS-Propaganda eingetrichtert wird. Auch der Titel des Liedes „Unsere Fahne flattert uns voran“ stellt mit dem Personalpronomen „uns“ und „Unsere Fahne“ ein Wir, eine Gemeinschaft mit einem gemeinsamen Kennzeichen (der Fahne) und damit ein Zugehörigkeitsgefühl

für die Hitlerjugend her. Im Refrain geht es darum, in der Gemeinschaft der Hitlerjugend unter der Fahne des Hakenkreuzes für die nationalsozialistische Ideologie und den Führer Adolf Hitler in den Krieg zu ziehen. Die Fahne (und damit die Gemeinschaft und nationalsozialistische Sache) wird hierbei glorifiziert als etwas, das über dem eigenen Leben und dem Tod steht und wofür es sich zu sterben lohnt.

Abbildung 2: Das Lied „Unsere Fahne flattert uns voran“ (1933, aus Sauer, 1997, S. 131).

Die Melodie des Refrains ist vorwärtsdrängend und beginnt auftaktig in T. 16 auf der Dominante c' („Unsre“) zum Grundton f' („Fahne“) in T. 17. Durch die Folge Dominante – Tonika wirkt die Phrase „Unsre Fahne“ als Statement und Fundament. Auch die Umspielung des Grundtons f' in der Dominante auf „flattert uns voran“ (T. 17-18) mit der Endung auf dem Grundton f' auf „voran“ (T. 18) bewirkt ein stabilisierendes Moment. Die Melodie schraubt sich danach mit einer aufsteigenden Quarte c'-f' (T. 18 zu T. 19) auftaktig zum d" auf „Wir marschieren“ (T. 20-21) hoch. Als Auftakt zu Zählzeit 1 in T. 21 komponiert und als in der Refrainmelodie bis dato höchsten Ton erscheint „Wir marschieren“ nahezu als Ausruf mit besonderem Gewicht, eine Befestigung und Vergewisserung der Gruppe. Gerade der Ausspruch „Wir marschieren für Hitler“ zeigt das indoktrinierte Wir-Gefühl für eine gemeinsame Sache, einen gemeinsam geteilten Wert und damit Zugehörigkeit auf. Die Melodie fällt „durch Nacht und durch Not, mit der Fahne der Jugend, für Freiheit und Brot“ (T. 21-24) auf die Dominante c' zurück und beginnt von neuem. Das kollektiv geteilte Symbol – „Unsre Fahne“ – wird (wieder von der Dominante auf die Tonika) als zukunftsverheißendes kollektives Element besungen („Unsre Fahne ist die neue Zeit“, Takt 26-28). Den Höhepunkt der Refrainmelodie markiert die Phrase „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“ mit dem Grundton f" auf „E-wig-keit“ (Takt 30), dem besingen eines gemeinsamen Ziels: für die

Ideologie und der Gemeinschaft, der man sich zugehörig betrachtet, zu sterben. Von da an fällt die Melodie auf der Phrase „Ja, die Fahne ist mehr als der Tod!“ (Takt 30-32) auf den Grundton f' zurück und endet mit diesem.

Die Refrain-Melodie ist im 4/4-Takt gehalten und durch den Marschrhythmus und die liedhafte, singbare Gestaltung, einprägsam. In seiner recht einfachen musikalischen Form ist der Refrain als viertaktige sequenzierende aufsteigende und viertaktig absteigende Periode komponiert, die mit einer Variation bei „Ewigkeit“ (T. 30) als Melodiehöhepunkt wiederholt wird. Der Historiker Michael Sauer (1997) stellt die Wiederholungen der sprachlichen und musikalischen Elemente als ein Instrument heraus, das zur Mobilisierung dienen kann: „Die musikalischen Mittel sind also, wie die sprachlichen, begrenzt, entfalten aber gerade durch variierte Wiederholung ihre Dynamik und mobilisierende Wirkung“ (S. 135). Sauer (1997) hebt die Funktion des Liedes als Mittel zur Herstellung von Zugehörigkeit und Vergemeinschaftung heraus: „Das Lied ist gleichsam ein kollektives Gelöbnis, eine gemeinsame Verpflichtung und Selbstvergewisserung. Das Singen in der Gruppe, in der Formation konnte Gemeinschaftsgefühl und Begeisterung stiften und die Hingabe an Ideologie, Staat und „Führer“ stärken“ (S. 134).

### 4.3 Fazit

„You'll Never Walk Alone“ und „Unsere Fahne flattert uns voran“ zeigen exemplarisch auf, wie in und durch Lieder ein Zugehörigkeitsgefühl für eine Gemeinschaft und Gruppe ausgedrückt, hergestellt sowie propagiert werden kann. In dieser Hinsicht demonstriert besagtes Propagandalied vor allem auch, wie das vom Menschen so benötigte Zugehörigkeitsgefühl missbraucht werden kann, um es für eine Diktatur und die eigenen Zwecke zu benutzen. Eine Seite von Zugehörigkeit, die uns ermahnt, dieses Gefühl in seinem jeweiligen Kontext stets zu hinterfragen und kritisch zu sein. Auch oder gerade in Liedern!

### Literatur

Depner, M. (o. D.). *Psychologischer Grundkonflikt*. Seele und Gesundheit.

<https://seele-und-gesundheit.de/psycho/grundkonflikt.html#:~:text=Zugeh%C3%B6rigkeit%20ist%20eine%20Ableitung%20des%20Verbs%20h%C3%B6ren.%20H%C3%B6ren,ein%20und%20%C3%BCbernimmt%20von%20der%20Gemeinschaft%20erprobte%20Verhaltensmuster>

Kahane, K. (2008). *You'll never walk alone. Die schönste Fußballhymne illustriert von Kitty Kahane. Mit einem Nachwort von Manni Breuckmann*. Frankfurt am Main: Hansisches Druck- und Verlagshaus GmbH.

Sauer, M. (1997). *Historische Lieder*. Stuttgart [u. a.]: Ernst Klett Verlag.

Stadler Elmer, S. (2004). "Wo man singt, da lass dich ruhig nieder..." Erziehung und Verführung durch Lieder. In: K. Schärer (Hrsg.), *Königswege, Labyrinth, Sackgassen* (S. 215-233). Zürich: Chronos Verlag.

## 5 Erfahrungen der Zugehörigkeit im Kinderchor

Johanna Vorrhein

„Singen im Kinderchor macht mir Spaß, einfach weil.  
Ich finde gut, dass da Musik ist. Singen macht halt einfach Spaß.“  
(Elisa, 6 Jahre alt)

### 5.1 Einleitung

Das Singen in einer Chorgruppe scheint auf Kinder einen besonderen Effekt zu haben. Die oben dargestellte Aussage eines Mädchens aus meinem Kinderchor zeigt, dass der Spaß an der Tätigkeit des Singens eine zentrale Motivation für Kinder sein kann, Teil einer Chorgruppe zu sein. Gerade aus der Sicht von Chorleiter:innen wird der Spaß häufig als zentrale Zielgröße gesehen, damit die Kinder dabeibleiben. Aber ist Spaß am Singen alles, was dahintersteckt? Singen könnten die Kinder schließlich auch alleine zu Hause. Was bringt die Kinder also dazu, im Chor zu singen? Eine mögliche Erklärung dafür ist die Zugehörigkeit, die die Kinder in der musikalischen Gruppe Chor spüren.

Um die Fragestellung zu beleuchten, wie Kinder im Kinderchor diese Zugehörigkeit empfinden und wie sie sich äußert, habe ich in den letzten Wochen in vielen kleinen Gesprächen mit Kindern aus meinem Kinderchor Aussagen gesammelt, die ihre Gedanken zum Chor und zum Singen selbst widerspiegeln. Im Folgenden werden einige dieser Aussagen dargelegt und in Verbindung mit wissenschaftlichen Hintergründen und meinen eigenen Beobachtungen aus der Praxis als Kinderchorleiterin soll ein Eindruck über die empfundene Zugehörigkeit von Kinderchorkindern entstehen.

### 5.2 Die Chorgruppe und ihre Gemeinschaft

Betrachtet man eine musikalische Gruppe, rücken neben den musikalischen auch schnell die sozialen Faktoren in den Blick. Besonders die sozialen Beziehungen zwischen den Akteur:innen, also in unserem Fall zwischen den Kindern untereinander, aber auch zwischen den Sänger:innen und mir als Leiterin des Chores, sind aus meiner Sicht ausschlaggebend für eine gelungene Chorprobe sowie die allgemeine Gruppendynamik. Johanna (7 Jahre alt) beschreibt dies in folgender Aussage: „Also wenn ich an den Kinderchor denke, dann denke ich immer ans Singen und dass wir Spaß haben. Und ich freue mich immer, wenn wir da hingehen, ich und die Lara.“ Auch in ihrer Äußerung merkt man, wie das Singen unmittelbar im Zusammenhang mit Spaß genannt wird. Auffällig ist außerdem, dass sie den Besuch der Chorprobe, damit verbunden die Tätigkeit des Singens und der Ort, an dem die Probe stattfindet, auch mit ihrer Freundin verbindet. Das Singen ist für sie also eine gemeinschaftliche Tätigkeit.

Den Gemeinschaftsaspekt in einer Gruppe benennt O’Neill (2017) mit "Sense of Connectedness" (S. 86). Es sind damit verschiedene Arten der Verbindungen und Beziehungen gemeint, genauer gesagt die Zugehörigkeit, die Verbundenheit zu Gruppen und Orten und die soziale Inklusion. Besonders die Zugehörigkeit sei ein Kernaspekt von Connectedness. Diesen Zustand beschreibt O’Neill mit „a sense of feeling ,cared for, acknowledged, trusted, and empowered within a given context.“ (O’Neill 2017: 86). Damit greift sie auch den Aspekt der Wechselseitigkeit in Beziehungen auf (vgl. ebd.).

Auch MacDonald (2021) geht auf den sozialen Aspekt der musikalischen Betätigung ein und fasst die sozialen Funktionen von Musik in einem Akronym zusammen - "C-WARIS". Dabei stellt die Kommunikation die zentralste Funktion und damit das übergreifende Element dar (C). Dieses umfasst die weiteren Elemente - Wohlbefinden (W), Kunst (A), Ritual (R), Identität (I) und Soziale Netzwerke (S) (vgl. MacDonald 2021: 6). Durch all diese Elemente kann Zugehörigkeit also entstehen bzw. sie kann durch diese bedingt werden. Besonders der Aspekt der Sozialen Netzwerke scheint für das Konstrukt der Zugehörigkeit

rigkeit wichtig zu sein. Nach MacDonald kann Musik soziale Verbindungen stärken, da gemeinsame musikalische Betätigung stattfinden kann, ohne dass unbedingt Sprache benutzt werden muss. Der Autor unterstreicht, dass Musik als ein universales und immer zugängliches Medium fungiere (vgl. ebd.: 13 f.) und dabei helfen könne, soziale Verbindungen zu kreieren, zu formen und zu halten (vgl. ebd.: 17).

### 5.3 Berichte von einzelnen Mitgliedern im Kinderchor

Dass die Kommunikation in einer Gruppe nicht nur verbal abläuft, zeigt ein kürzliches Beispiel aus meinem Kinderchor. Margo (6 Jahre alt) ist zusammen mit ihrer Mutter und Großmutter vor einigen Monaten aus der Ukraine nach Deutschland geflüchtet. Am Anfang hat sie kaum Deutsch verstanden oder gesprochen, war schüchtern und hat sich kaum getraut, etwas mitzumachen. Zu dieser Zeit haben wir im Chor ein Lied mit Bewegungen gesungen, das zusätzlich durch Bildkarten der zu zeigenden Körperteile unterstützt wurde. Margo hat nach und nach angefangen, sich aktiv am Geschehen zu beteiligen. Zuerst hat sie ein paar Bewegungen selbst mitgemacht, dann hat sie begonnen, etwas mitzusingen, und direkt vor den Sommerferien hat sie sich schließlich sogar getraut, an den Bildkarten eine Vorzeigefunktion zu übernehmen. Obwohl Margo auch jetzt noch nicht auf Deutsch mit uns redet, wird sie von den anderen Kindern einbezogen, durch Zeichensprache unterstützt und animiert mitzumachen – das alles nonverbal. Die Hilfe der anderen und das Getragensein durch die soziale Gruppe gibt ihr die benötigte Sicherheit, um sich selbst aktiv einbringen zu können.

Diese besondere Beobachtung wird durch Welch (2019) unterstützt. Erfolgreiches Singen habe zahlreiche positive Auswirkungen, unter anderem stärke es das Selbstbewusstsein, fördere soziale Inklusion und in der Gemeinschaft bestehe die Möglichkeit, in der Kunst etwas Besonderes zu kreieren (vgl. Welch 2019: 2). Zudem stärke gesundes und gemeinsames Singen die Fähigkeit der Kommunikation mit anderen, die Gruppenidentität sowie die Fähigkeit zu empathischen Beziehungen zu anderen (vgl. ebd.: 5 f.).

Welch betont hier die Besonderheit der sozialen Beziehungen beim Musizieren, aber auch die Chance der gemeinsamen ästhetischen Kreation. Auch die musikalische Leistung, gemeinsame Ziele und besondere Aktionen im Chorjahr können ausschlaggebend für die empfundene Zugehörigkeit der Kinder sein. Anna (7 Jahre alt) sagt dazu: „Ich freue mich schon total auf den Kinderchortag.“, womit sie auf einen Ausflug eingeht, bei dem die Kinder im September mit anderen Chorkindern im Fuldaer Dom auftreten. Veronika (8 Jahre alt) beschreibt ihr persönliches Jahreshighlight so: „Ich finde das Krippenspiel an Weinachten immer toll und wenn ich mir die Aufnahmen anhöre, bin ich stolz auf den Kinderchor, was wir alles geleistet haben.“ Daran lässt sich gut erkennen, dass Identifikation mit der Gruppe für sie auch über die musikalische Leistung entsteht. MacDonald hebt hervor, dass sowohl Musik in der Identität als auch die musikalische Identität eine wichtige Rolle darin einnehmen, wie Menschen sich selbst definieren. Dabei hänge die musikalische Identität nicht zwingend von Können ab, sondern vor allem von sozialen Einflüssen und gemachten Erfahrungen. Musikalische Identitäten seien also sozial konstruiert (vgl. MacDonald 2021: 12 f.).

Als ich einige Kinder danach gefragt habe, an was sie denken, wenn sie an den Kinderchor denken, wurden oft die Lieder genannt, die dort gesungen werden. Diese scheinen für viele Kinder eine zentrale Motivation für das Singen im Chor zu sein. Elina (8 Jahre alt) sagt: „Ich finde im Chor die Lieder so schön, die wir singen.“ Anna (7 Jahre alt) spezifiziert: „Ich mag am meisten Lieder mit Bewegung, wie zum Beispiel ‚Halleluja mit Händen und Füßen‘.“ In ihren Aussagen setzen die Kinder verschiedene Schwerpunkte. Angesprochen werden die Lieder allgemein und die Art der Lieder, also zum Beispiel bei Anna die Bewegungslieder. Maria (8 Jahre alt) benennt zusätzlich, wenn auch implizit, den Aspekt der Melodien und musikalischen Parameter: „Mein Lieblingslied ist ‚Gottes Wort ist wie Licht in der Nacht‘. Es macht Spaß, das zu singen, und ich bekomme dann immer einen Ohrwurm.“

Ein für mich besonders bewegendes Gespräch führte ich mit Marlene. Sie ist im Kinderchor musikalisch aufgewachsen und singt mittlerweile in mehreren Chören, unter anderem im Jugend- sowie im Erwachsenenchor der Gemeinde.

Sie kommt vom Ausgangspunkt ihres liebsten Liedes zur Bedeutung des Singens selbst in ihrem Leben:

„Mein Lieblingslied ist ‚Eingeladen zum Fest des Glaubens‘. Wenn wir das bei einem Auftritt singen, dann fühle ich in erster Linie Freude und Stolz, weil es Spaß macht mit anderen Leuten vor anderen Leuten zu singen. Das ist im Chor dann wie eine große Gemeinschaft und es klingt auch meistens gut, auch wenn es einstimmig ist. Das Lied hat eine schöne Melodie und man kann den Menschen zeigen, was man kann in dem Chor, dass man gut singen kann. Aufregung, im positiven Sinne, fühle ich auch manchmal, weil es vor all den Leuten ist. Es ist auch für mich ein bisschen emotional, weil mir Singen generell und das Lied sehr viel bedeuten. Weil Singen einfach meine Lieblingsbeschäftigung ist.“

(Marlene, 13 Jahre alt)

Passend dazu beziehen sich auch Welch und McPherson (2012) auf die Aspekte Identität und erlebte Kompetenz bzw. Inkompetenz und verbinden diese mit der persönlichen Entscheidung des Stellenwerts von Musik im eigenen Leben. Die musikalische Identität trage damit auch dazu bei, wie verbunden, ermutigt und verantwortlich sich jemand zu und in einer sozialen Gruppe bei der musikalischen Betätigung fühle (vgl. Welch & McPherson 2012: 13).

## 5.4 Fazit

In der Beschäftigung mit der Thematik der Zugehörigkeit im Kinderchor sowie mit den Gesprächen und Aussagen der Kinder sind mir einige Aspekte besonders aufgefallen und im Gedächtnis geblieben. Bereits zu Beginn dieses Essays wurde *Spaß beim Singen* als zentrale Motivation identifiziert, warum Kinder im Chor singen. Es hat sich aber auch schnell herausgestellt, dass das Chorsingen vielschichtig zu betrachten ist. Für mich als Chorleiterin nehme ich besonders mit, dass der Chor nicht nur ein Ort des Singen- bzw. Musikkernens ist, sondern soziale Beziehungen und Netzwerke sowie Identifikation mit der Gruppe, mit den Liedern und den gemeinsamen Aktionen entstehen. Für Kinder kann das Singen einen Lebensmittelpunkt darstellen, mit dem zahlreiche Gefühle verbunden sind. Zudem sind Kinder und Jugendliche empfänglich für die Kunst, das Ästhetische und das Empfinden in der Musik, auch wenn wir ihnen das als Erwachsene oft noch nicht zutrauen.

Viele Aussagen der Sängerinnen waren für mich persönlich berührend und der Einblick in die Denkweise der Kinder hat mich darin bestätigt, dass eine Begegnung auf Augenhöhe und das Einfinden in ihre Lebenswelt immer hilfreich und wertvoll für die pädagogische Arbeit sein kann. Auch in Zukunft werde ich mich immer daran erinnern, die Motive und Aussagen von Kindern ernst zu nehmen und die Chorarbeit auch daran auszurichten, was ihnen Spaß macht und Freude bringt, und so das Verhältnis zum Singen und zur Musik im Allgemeinen zu stärken. Ein letztes Zitat soll vertretend für die vielen Gefühle stehen, die für die Kinder mit dem Singen verbunden sind:

„Mir macht das Singen Spaß, weil man einfach frei sein kann.“

Singen kann man in allen Lebenslagen, egal ob man gerade wütend oder fröhlich ist.“

(Milla, 10 Jahre alt)

## Literatur

MacDonald, R. (2021). The social functions of music: Communication, Wellbeing, Art, Ritual, Identity and Social networks (C-WARIS). In: A. Creech, D. A. Hodges & S. Hallam (Eds.), *Routledge international handbook of music psychology in education and the community* (S. 5-19). New York: Routledge.

O'Neill, S. (2017). Young people's musical lives: learning ecologies, identities, and connectedness. In: R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (Eds.), *Handbook of Musical Identities* (S. 79-104). Oxford: Oxford University Press.

Welch, G. & McPherson, G. (2012). Introduction and Commentary: Music Education and the Role of Music in People's Lives. In: Welch, G. F. & McPherson, G. E. (Eds.), *The Oxford Handbook of Music Education*, Vol. 1, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199730810.001.0001/oxfordho-9780199730810-e-2?print=pdf> (30-05-2022).

Welch, G. (2019). The benefits of Singing. *Sing Up*. <https://www.singup.org/blog/article/1390-the-benefits-of-singing/> (30-05-2022).

## 6 Faktoren und Kriterien für das Chorsingen in verschiedenen Lebensphasen Fabian Fante

### 6.1 Zur Verbreitung und zu den Wirkungen des Chorsingens

Laut der European Choral Association gibt es rund 625.000 Chöre mit 22,5 Mio. Sänger:innen. In Deutschland sind in den großen Chorverbänden 60.000 Chöre erfasst. Dazu kommt eine hohe Zahl, der nicht in den Chorverbänden registrierten Chöre (Gerstgrasser, Henning, & Vigl 2021: 15-16). Das Chorsingen ist ein beliebtes Hobby, das von vielen Menschen ausgeübt wird. Aber warum eigentlich? Dieser Beitrag bietet einen Überblick, welche körperlichen, psychischen und sozialen Auswirkungen das Singen im Chor haben kann. Ein Blick in die Motivationspsychologie und die Sozialisationsforschung soll die statistischen Befunde erklären und Begründungen liefern, was das Chorsingen ausmacht und wie sich die Ausübung dieses Hobbys über die Lebensphasen Jugend, Erwachsenen-Phase und Renten-Phase aufgrund ihrer strukturellen Begebenheiten verändert.

In einer Befragung des Deutschen Musikrates geben 60 % aller Amateur- und Freizeitmusizierenden an, in einem Chor gesungen zu haben. Darunter fallen auch die Kirchen- und Schulchöre. Die Studie hat zusätzlich ergeben, dass diejenigen, die früh mit dem Singen angefangen haben, auch lange bis ins hohe Alter dabeibleiben (miz 2021: 18). Das Durchschnittsalter liegt nach einer weiteren Studie von Kreutz & Brünger (2012) bei 41 Jahren bei weiblichen Sänger:innen und 46 Jahren bei männlichen Sänger:innen. Der Anteil der weiblichen Sänger:innen ist signifikant größer als bei den männlichen Sänger:innen. In der Studie gaben 90 % der Befragten an vor dem 32. Lebensjahr mit dem Singen angefangen zu haben, was bedeutet, dass es eher unwahrscheinlich ist, dass jemand nach 32 Jahren neu mit dem Singen anfängt. Die Chorleiter:innen im deutschsprachigen Raum sind im Durchschnitt 49 Jahre alt und sind meistens gut ausgebildet und können im Schnitt auf 21 Jahre Chorleitungserfahrung zurückblicken. Sie gehen individuell auf die Wünsche des Chores ein, insbesondere wenn es um das Repertoire geht. In ihrer Probenarbeit achten sie vor allem auf die chorischen Aspekte wie Klangerlebnis, Artikulation, Homogenität und Intonation. Als zweitwichtigstes Ziel verfolgen die Chorleitenden die stimmlichen Ziele der Sänger:innen (Tonraumerweiterung, Tragfähigkeit der Stimme, Klangqualität). Darauf folgen die persönlichkeitsbildenden Ziele, soziale Ziele und allgemeinmusikalische Ziele, wie Vermittlung von Repertoire und Komponist:innen. Die Persönlichkeit der Chorleitenden hat einen entscheidenden Einfluss auf die Motivation des Chores und den Zusammenhalt innerhalb des Chores (Henning & Vigl 2021).

Jeder, der schon einmal im Chor gesungen hat, hat sich während und nach dem Singen anders gefühlt. Verschiedene Studien haben gezeigt, dass sich der Oxytocin-Spiegel sowohl im Blut als auch im Speichel erhöht (Grape et al. 2003; Kreutz 2014; Kreutz 2020). Oxytocin ist das sog. Sozial-Hormon, was für zwischenmenschliche Bindungen verantwortlich ist. Oxytocin ist einer der Gründe, warum sich Menschen nahekommen, Sex haben und warum eine Mutter ihren Säugling mit der Muttermilch ernähren kann (Watson 2021). Weitere Studien konnten nach der Chorprobe einen signifikant niedrigeren Cortisol-Spiegel nachweisen (Gahr 2018). Cortisol ist das Stress-System unseres Körpers und versetzt unseren Körper in Alarmbereitschaft, indem es Energie freisetzt (Thau et al. 2021). Ein niedrigerer Cortisol-Spiegel zeigt, dass durch das Chorsingen das Stress-Level bei den Sänger:innen gesunken ist. Durch das gemeinsame Singen, also das gemeinsame Einsetzen, Atmen und Beenden des Stückes, gleicht sich Herzrate der Singenden an (Kreutz 2020). Die Forscher:innen gehen von einer körperlichen Synchronisierung des Chores aus, die auf eine soziale Verbundenheit schließen lassen kann. Zudem kann durch das Singen die Immunreaktion gesteigert werden, was durch einen gesteigerten Immunglobulin-A-Spiegel gemessen wurde (Clift et al. 2010). Die psychischen Vorteile des Singens bestätigt eine internationale Studie von Clift et al. (2008), in der 1.124 Sänger:innen aus Deutschland, England und Australien den Quality of Life Fragebogen nach WHO-Standard ausgefüllt haben. In diesem bestätigen die Befragten positive Auswirkungen auf Lebensqualität, Stimmung, Stressbewältigung und Wohlergehen. Eine weitere Studie konnte zeigen, dass die Social Connectedness nach 60 min. Chorprobe bei Chorsänger:innen signifikant höher ist als in der nicht-singenden Kontrollgruppe (Bullack et al. 2018). Jedoch hat das Singen ähnliche

Auswirkungen wie andere Gruppenaktivitäten wie Teamsport. Die Forscher:innen Stewart & Lonsdale (2016) gingen davon aus, dass Singen einen höheren Zugehörigkeitswert bei den Sänger:innen hervorbringt als bei den Teamsportler:innen. Das konnte jedoch nicht bestätigt werden. Jedoch hat sich die Chor-Gruppe signifikant starker als sozial wertvolle Gruppe wahrgenommen. Die Teamtätigkeiten Singen und Sport waren dabei im Zugehörigkeitsgefühl signifikant höher als zur dritten Kontrollgruppe der Solo-Sänger:innen. Das Singen im Chor hat direkte körperliche, psychische und soziale Effekte auf die Sänger:innen, die in mehreren Studien nachgewiesen wurden.

## 6.2 Chorsingen als Sozialisationsprozess und pro Lebensphase

In der weiteren Betrachtung wollte ich die theoretischen Hintergründe zu musikalischer Sozialisation erfassen, musste aber feststellen, dass die Forschung auf diesem Feld ein Flickenteppich von einzelnen Theorien ist, die nur schwer miteinander kombinierbar scheinen (Pape 1996). Worüber sich die Forschenden einig sind, ist dass es sich bei der Betrachtung der musikalischen Sozialisation um ein Soziologisches Dreieck aus Individuum, Gesellschaft und musikalischem Objekt geht (Lenz 2013). Übertragen auf die Chorarbeit um eine:n Sänger:in in einer Chorgemeinschaft, die sich dem Singen und der Musik verschrieben haben. Eine allgemeine Theorie, die Prozesse innerhalb dieses Konstrukts beschreiben, muss noch entwickelt werden.

### 6.2.1 Anreize zum Singen im Chor

Weitere Erkenntnisse gewinnen wir aus der Sicht der Motivationspsychologie. Motivation ist die „aktivierende Ausrichtung des momentanen Lebensvollzuges auf einen positiv bewerteten Zielzustand bzw. auf das Vermeiden eines negativ bewerteten Zustandes“ (Rheinberg & Vollmeyer 2019: 17). Motivation kann durch die in uns veranlagten Instinkte und Triebe entstehen. Die Instinkte, die für das Singen im Chor relevant sind, sind das Geselligkeitsstreben, die Neugier und je nachdem, ob Rolle Sänger:in oder Chorleiter:in, das Selbstbehauptungsstreben oder die Bereitschaft zur Unterordnung. Es werden unterschiedliche Arten von Motivationen unterschieden. Der Leistungsanreiz zielt auf einen bestimmten Zielzustand ab, der einen motiviert. Der Tätigkeitsanreiz motiviert schon bei der Ausübung der Tätigkeit an sich und beschreibt die stärkere Art der Motivation. Vom Singen geht ein Tätigkeitsanreiz aus, wobei auch der Leistungsanreiz eine Rolle spielen kann, gerade wenn es um Wettbewerbe innerhalb des Chores geht (Welche Stimme singt heute am besten?) oder wenn es dann auf Konzerte oder Chorwettbewerbe zugeht. Wenn beide Anreize zusammenkommen, kann ein reflexionsfreier Aktionsraum entstehen, indem die schwierigen Aufgaben machbar und kontrollierbar scheinen. Diesen Zustand nennt Csikszentmihalyi das „Flow-Erleben“ (Rheinberg & Vollmeyer 2019: 182). Was Menschen am Handeln behindert sind innere Widerstände. Wenn jedoch der Wille stark genug ist, können diese Widerstände überwunden werden und die Motivation kann ihren Weg gehen.

Im Folgenden betrachten wir die Lebensphasen ab der Jugendphase, da das Singen vorher in der Familie und in der Schule fest verankert ist. Danach entscheiden sich die Menschen aktiv dafür oder dagegen. Deswegen ist es spannend zu betrachten, was dazu führt, dass diese Menschen in den Chor gehen oder nicht.

### 6.2.2 Jugendalter

Die Jugendphase liegt zwischen der Kindheitsphase und der Erwachsenenphase. In der Kindheitsphase werden alle Entscheidungen durch die Eltern getroffen und das Leben ist durch Familie, Kindergarten und Schule stark geregelt. Die Jugendphase beginnt mit dem Beginn der Pubertät, was bedeutet, dass sich die Jugendlichen hormonell und körperlich ändern. Diese Veränderungen setzen weitere Veränderungen für die Psyche und im sozialen Umfeld in Gang. Sie hinterfragen bestehende Strukturen und gleichen sie mit dem gesellschaftlichen Umfeld ab. Passen diese nicht, werden sie verworfen (Abels, Honig, Saake & Weymann 2008: 98ff). So kann das familiär etablierte Weihnachtssingen uncool werden und im Schulchor sind nur noch uncoole Leute, mit denen man nicht abhängen möchte (obwohl das

Singen eigentlich Spaß machen würde). Andere soziale Gruppen und Orte werden wichtiger und sind auch für die Entwicklung der Jugendlichen entscheidend, weil sie in diese kleinen Gesellschaften das selbständige Agieren für die spätere Erwachsenenphase erlernen. Da aber gerade die Familie und die Schule die Orte sind, wo musikalische Sozialisation anfängt, ist die Jugendphase kritisch für das weitere Singen im Chor. Eine Erklärung, warum es in Chören mehr Frauen als Männer gibt, könnte auch an den Veränderungen in der Jugendphase liegen. Durch die Stimmmutation der jungen Männer erleben sie, wie die Stimme sich verändert, für eine Zeit schwach und brüchig ist. In der Zeit ist das Singen nicht schön und wird pausiert – und dann nicht mehr wieder angefangen. Um das anzugehen, braucht es eine enge Betreuung der jungen Männer durch geschulte Musiklehrkräfte, die sie während der Mutation begleiten und Mut machen, dranzubleiben und eine Wiedereingliederung mit der Stabilisierung der Mutation vorbereiten – ein erheblicher zeitlicher Aufwand. Um den Schulchor auch in dieser Zeit attraktiv zu machen, könnten altershomogene Chöre eine Idee sein, damit „die Großen“ unter sich sind und eine noch engere Passung des Repertoires auf die Wünsche der Schüler:innen.

### 6.2.3 Erwachsenenalter

Die Erwachsenenphase ist gekennzeichnet durch ein vollständig eigenverantwortliches Handeln in verschiedenen sozialen Gruppen (Partnerschaft, Familie, Freunde, Studium/Ausbildung, Beruf, Freizeit/Urlaub). In den Interaktionen wandern sie innerhalb der elementaren Erfahrungen zwischen Sicherheit und Unsicherheit, Konflikt und Solidarität, Entfaltung und Fremdbestimmung, Selbständigkeit und Abhängigkeit. Erwachsene haben keine Zeit und können den gesellschaftlichen Idealtypus von Familie/Partnerschaft und Beruf nicht erreichen. Es ist ein Jonglieren mit der Zeit. Das bedeutet für den Chor, dass die Erwachsenen, die die Chorprobe besuchen, sich auch aktiv für den Chor entschieden haben, weil sie motiviert sind und sich die positiven Aspekte des Singens schätzen. Das erklärt auch, warum Sänger:innen so lange in ihrem Lebenslauf singen: der Chor ist ein essentieller Bestandteil der Freizeit geworden, für den sie sich Zeit nehmen. In der Erwachsenen-Phase ist es gut eine breit aufgestellte Chorlandschaft zu haben, die ein breites Angebot an Repertoire, unterschiedliche Probenzeiten und Ansprüche sowie diverse Chorgemeinschaften anbietet. So können die Erwachsenen sich für die freien Zeiten, die sie haben, das ideale Chorangebot herausuchen und bleiben bis zum Renteneintritt dem Chorsingen treu.

### 6.2.4 Die Zeit nach dem Erwerbsleben

Die Renten-Phase ist durch die neugewonnene Zeit nach er Erwerbsarbeit gekennzeichnet, aber im höheren Alter auch mit dem Verlassen der Freunde und dem:der Partner:in durch den unausweichlichen Tod. Im Alter steigt das Risiko der Vereinsamung signifikant an (Bäcker & Kistler 2020). Die Chorgemeinschaft kann die Rentner:innen vor der sog. Singularität bewahren. Das Durchschnittsalter von Chören liegt jenseits der 40 Jahre, was dadurch zu erklären ist, dass der Anteil der singenden Rentner:innen im Vergleich zu anderen Altersgruppen deutlich höher ist. Sie nutzen die Zeit unter anderem für das Chorsingen und das Engagement in den Chorvereinen und -verbänden. Altershomogene Chöre können Menschen zusammenbringen und über dieses Hobby verbinden. Im Alter wird die soziale Komponente im Chor wichtiger, da andere soziale Kontakte mit dem Älterwerden wegfallen. Die körperlichen und psychischen positiven Effekte gelten insbesondere für die Rentner:innen. Für Chorleiter:innen und Organisator:innen heißt es in Chören mit höherem Altersdurchschnitt auf ein Chorleben außerhalb der Chorprobe zu achten, dass hier ein ausreichender Austausch zwischen den Chormitgliedern stattfinden kann.

## 6.3 Ausblick: Bedarf nach weiterer Befassung

Die Anforderungen an die Chöre und die Chorlandschaft ändern sich im Lebenslauf der einzelnen Menschen. Die hier erörterten Erkenntnisse müssen durch weitere Arbeiten quantitativ und qualitativ gestützt werden. Fakt ist, dass Singen einen positiven Effekt auf viele Bereiche, es motiviert und Menschen zusammenbringt.

## Literatur

- Abels, H., Honig, M.-S., Saake, I. & Weymann, A. (2008). *Lebensphasen - Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bäcker, G. & Kistler, E. (2020). *bpb - Aspekte der Lebenslagen Älterer*. Abgerufen am 23. 08. 2022 von <https://www.bpb.de/themen/soziale-lage/rentenpolitik/288313/aspekte-der-lebenslagen-aelterer/>.
- Bullack, A., Gass, C., Nater, U. & Kreutz, G. (2018). Psychobiological Effects of Choral Singing on Affective State, Social Connectedness, and Stress: Influences of Singing Activity and Time Course. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, Volume 12, Article 223.
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. & Stewart, D. (2008). Choral singing and psychological well-being: Summary of Findings from a Cross-national Survey. *Sidney de Haan Reports* (6), 3-12.
- Gahr, J. (2018). *Hormonal effects of group singing: Oxytocin, Cortisol and Testosterone*. Wien: Universität Wien.
- Gerstgrasser, S., Henning, H. & Vigl, J. (2021). Vom Chorsingen und Chorleiten - Hintergründe, Forschungsergebnisse. In: H. Henning (Hrsg.), *Chorpraxis. Studien zum Chorsingen und Chorleiten* (Bd. Innsbrucker Perspektiven zur Musikpädagogik, S. 11-34). Münster; New York: Waxmann.
- Henning, H. & Vigl, J. (2021). Chorleiter\*innen im deutschsprachigen Raum. In: H. Henning (Hrsg.), *Chorpraxis. Studien zum Chorsingen und Chorleiten* (S. 193-240). Münster; New York: Waxmann.
- Hurrelmann, K., Grundmann, M. & Walper, S. (2008). *Handbuch Sozialisationsforschung: Zum Stand der Sozialisationsforschung*. Weinheim: Beltz.
- Kreutz, G. (2014). Does Singing Facilitate Social Bonding? *Music & Medicine*, Volume 6 (Issue 2), 51-60.
- Kreutz, G. (2020). *Warum Singen glücklich macht* (3. Auflage). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Kreutz, G. & Brünger, P. (2012). Musikalische und soziale Bedingungen des Singens: Eine Studie unter deutschsprachigen Chorsängern. *Musicae Scientiae*, S. 1-17.
- Lenz, F. (2013). Soziologische Perspektiven auf musikalische Sozialisation. In: R. Heyer, S. Wachs & C. Palentien (Hrsg.), *Handbuch Jugend - Musik - Sozialisation* (S. 157-185). Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- miz (2021). *Amateurmusizieren in Deutschland - Ergebnisse einer Repräsentativbefragung in der Bevölkerung ab 6 Jahre*. Bonn: Deutscher Musikrat.
- Pape, W. (1996). Aspekte musikalischer Sozialisation. *ASPM - Beiträge zur Populärmusikforschung*, 80-110.
- Rheinberg, F. & Vollmeyer, R. (2019). *Motivation* (9. Auflage). Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Stewart, N. & Lonsdale, A. (2016). It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, Vol. 4 (Issue 6), 1240-1254.
- Thau, L., Gandhi, J. & Sharma, S. (2021). National Library of Medicine: Physiology, Cortisol. Abgerufen am 10. 08. 2022 von <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK538239/>.
- Watson, S. (2021). Oxytocin: The love hormone. Abgerufen am 10. 08. 2022 von <https://www.health.harvard.edu/mind-and-mood/oxytocin-the-love-hormone>.

## Teil III Bezüge zu Herkunft und Nation

### Einleitung

Es ist davon auszugehen, dass die Verbindung zwischen Menschen, die sich der selben Ethnie zugehörig fühlen, durch das Rezipieren der „volkseigenen Musik“ – der Volksmusik – verstärkt wird. Hinzu kommt die musikalische Betätigung, die in Bezug auf die Volksmusik oftmals auf ganz natürliche Weise geschieht, begleitend zu Situationen im Alltag, zu Traditionen und Bräuchen oder zu bestimmten besonderen Situationen und Anlässen.

Wir befinden uns in einem komplexen Handlungs- und Wirkungsraum, in dem es eine individuell-emotionale Ebene gibt, aber auch eine sozial-kollektive sowie identitätsbringende.

So sind es Fragen, wie „Wer bin ich?“ oder „Woher komme ich?“, die teilweise in der Volksmusik einer Ethnie spannende Antworten bergen können oder im Gegenteil – einem Aufschluss darüber geben können, was man nicht in seine Identität übertragen möchte. So oder so ist die Auseinandersetzung mit der Thematik, inwiefern Bezüge zu Herkunft und Nation über die Volksmusik Einfluss auf das Leben der Menschen nehmen können sehr wichtig und interessant.

Um dieser Frage nachzugehen, werden im Folgenden zwei Essays vorgestellt, die beleuchten, inwiefern musikalische Betätigung und Zugehörigkeit in Bezug auf die Volksmusik miteinander verknüpft sind und welche fundamentale Bedeutung sie für den einzelnen Menschen, aber auch für eine Menschengruppe haben können; hier ist Musik vielmehr ein „Teil des Lebens“ und weniger „Beschäftigung in der freien Zeit“.

Wie formt das Volk die Volksmusik oder formte die Volksmusik womöglich das Volk?

Zur näheren Untersuchung der Wechselseitigkeit zwischen Bezügen der Musik zu Herkunft und Nation folgt zunächst das Essay „Connectedness in der russischen Folklore“ von Sergey Korolev und dann das Essay „ArmenierInnen in der Diaspora und die Rolle der Volksmusik bei der Bewahrung der Kultur“.

## 7 Connectedness in der russischen Folklore

Sergey Korolev

Dieser Essay soll als ein kleiner Versuch dienen, einige Formen der russischen Folklore im Einzelnen anzuschauen. Die folgenden drei Abschnitte zeigen uns einzelne Arten der Volkskultur der slawischen Völker.

### 7.1 Folklore in Wort und Sprache

Märchen, Geschichten und kleine Genres der Folklore wurden auf der Grundlage der Lebenserfahrung des russischen Volkes gesammelt. Diese einfachen und weisen Geschichten zeigen uns Gedanken über Gerechtigkeit, die Einstellung zur Arbeit und zum Menschen, Heldentum und Identität. Das Märchen hat schon seit jeher eine wichtige Rolle im Leben jedes Menschen in Russland, in der Ukraine oder in Weißrussland gespielt. Es ist eines der ersten Dinge, die er nach der Geburt hört; es begleitet ihn auch durch die folgenden Phasen des Erwachsenwerdens. Märchen sind nicht nur bei Kindern beliebt, sondern auch bei Erwachsenen. Ihre tiefe philosophische Bedeutung ermöglicht es, gewöhnliche Dinge aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten, die Prinzipien von Gut und Böse zu verstehen und an Wunder zu glauben. Moralische Werte werden durch die Figuren vermittelt, von denen jede einen volkstümlichen Prototyp hat. Zu den bekanntesten gehören vor allem Baba-Jaga, Kaschei der Unsterbliche, Leshiy, Kikimora.

Sehr präsent sind auch magische Geschichten, wo nicht zuletzt unterschiedliche Tiere vermenschlicht werden und oft im Zentrum der Handlung stehen, in welcher auch vertraute Gegenstände lebendig werden. Zu den beliebten Figuren gehören vor allem Bewohner des Waldes und der Steppe, Zaren und das einfache Volk, die alle mit der russischen Natur vertraut sind. Jeder in der Geschichte hat bestimmte Eigenschaften: Mut und Feigheit, Habgier und Großzügigkeit, Freundlichkeit und Bosheit werden hier verkörpert und vorgelebt. Die Gerechtigkeit triumphiert in der Märchenwelt und gibt dem Leser die Zuversicht, dass die guten Kräfte das Böse besiegen werden.

### 7.2 Musik und Musikinstrumente

Die russischen mittelalterlichen Sagen sind ein Spiegelbild historischer Ereignisse, die vom Volk nacherzählt und dadurch stark verändert wurden. Jeder Bogatyr (ein „Held“) und jeder Bösewicht in ihnen ist meist eine reale Person, deren Leben und Aktivitäten als wichtiges Bild der Zeit genommen wurde.

#### Byliny, Sagen in der Form von Liedern

Die Blütezeit dieses Genres liegt zwischen dem 11. und dem 16. Jahrhundert. Der Kampf des russischen Volkes gegen das tatarisch-mongolische Joch war das Hauptmotiv für die Kunst. Russische Helden zeichneten sich stets durch ihren Mut und ihre Furchtlosigkeit, ihre Gerechtigkeit gegenüber ihren Feinden und ihre Liebe zu ihrem Heimatland aus. Es sind lehrreiche Lieder, die das Leben in der Rus' jener Zeit beschreiben. Die in diesen Legenden dargestellten Heldentaten dienten fürs Volk als Beispiel der moralischen Werte.

Zu den Hauptheldenfiguren gehören vor allem Aljoscha Popovitsch, Ilja Murometz, Dobrynja Nikititsch, Sadko. Den Bösewicht zeigt man hingegen durch die Räubernachtigall (Соловей разбойник) oder den Schlangendrachen (Змей Горыныч). Viel später, im 19. Jahrhundert bildete die Sage über Sadko die Grundlage für die gleichnamige Oper von Nikolay Rimsky-Korsakov. Hier sieht man auch ein starkes Zeichen der Verbundenheit der russischen Kultur und Folklore. „Die Anfänge ihrer Volks- und Kirchenmusik

reichen in die Vor- und Frühgeschichte der slawischen Bevölkerung dieses Raumes zurück; bis ins 17. Jh. entwickelte sie sich ohne wesentliche Beziehung zur abendländischen Kunstmusik.“<sup>1</sup>

Neben den Sagen waren auch andere Formen der Vokalmusik sehr verbreitet. Dazu gehören vor allem Arbeitslieder, Pripevki und *častuški*. „Arbeitslieder begleiten körperliche Tätigkeiten und helfen, diese zu organisieren. Mit der Veränderung der Arbeitsformen sind sie verschwunden und können so nur anhand von relativ späten Sammlungen beurteilt werden. Zu ihnen gehören das bekannte Bootschlepperlied »Ej uchnem!« ([M. Balakirev 1866](#)) sowie Lieder, die von Arbeitsgruppen (*artely*) der Baumflößer, Zimmerleute, Bauleute und Schiffer gesungen werden. Die *pripevka* (Pl. *pripevki*) ist ein kurzes Lied – etwas zwischen einem Lied und einem Schrei oder Ausruf. Sie kann ein musikalisches Kommando sein, welches zum Arbeiten anregt oder die Arbeit begleitet, und ist daher sowohl lebhaft als auch rhythmisch.“<sup>2</sup> „Die *častuška* ist eine vokal-instrumentale Gattung aus kurzen Einzelstrophen, die gewöhnlich vier Zeilen (seltener zwei oder sechs) umfassen, gereimt sind und mit dem alten Tanzlied (*pljasovaja*), den humoristischen *pripevki* [...] der Volksfeste und Spottversen (*draznilki*) der Spaßmacher bei Fastnachts- oder Hochzeitsfesten in Verbindung stehen.“<sup>3</sup>

Die alten Slawen verwendeten für Rituale und Feste oft Gegenstände des täglichen Lebens, um damit musikalische Klänge zu erzeugen. Früher bastelten die Menschen Rasseln und Pfeifen aus den ihnen zur Verfügung stehenden Materialien und nahmen so die Geräusche der Natur auf. Jedes Kind war in der Lage, einfache Musikinstrumente zu bauen und zu spielen. Viele davon sind bis zur Gegenwart ein fester Bestandteil der Volkskultur und des täglichen Lebens. Einige von ihnen werden heute noch in unveränderter Form verwendet, andere wurden perfektioniert und bilden die Grundlage für Volksorchester. So wurden im Laufe der Zeit die Musikinstrumente verbessert und viele von ihnen haben ihren Weg durch die Geschichte bis in die heutige Zeit gefunden. In der russischen Kultur gehören zu den slawischen Musikinstrumenten die traditionellen russischen Volksinstrumente: Balalaika, Mundharmonika, Holzblasinstrumente und Kochlöffel. Im Folgenden betrachten wir einige davon.

### Balalaika

Die Balalaika ist zu einem Symbol der russischen Kultur geworden. Es handelt sich um ein dreisaitiges Zupfinstrument mit einem dreieckigen Resonanzboden. Die ersten Erwähnungen des Instruments gehen auf das 17. Jh. zurück, aber erst hundert Jahre später wurde das Instrument weit verbreitet. Die klassische Balalaika hat eine Abstammung von der ostslawischen Domra, die in ihrer russischen Version einen halbkugelförmigen Körper und drei Saiten hat. Die Balalaika schaffte es innerhalb von kurzer Zeit eines der Symbole russischer Kultur zu werden. Der Name Balalaika hat die gleiche Wurzel wie die Wörter „balakat“, „balabolit“ („babbeln“), die ein sinnloses, unaufdringliches Gespräch bedeuten. Das Instrument wurde vor allem von russischen Bauern in ihrer Freizeit als Begleitinstrument eingesetzt.

### Gusli

Gusli ist ein weiteres volkstümliches Zupfinstrument, welches viel älter ist, als die Balalaika. Die ersten historischen Belege für die Verwendung von Gusli stammen aus dem 5. Jahrhundert. Der Ursprung des Instruments ist nicht genau geklärt, aber die gängigste Hypothese besagt, dass es sich aus der altgriechischen Kithara entwickelt hat. Es gab verschiedene Arten von Gusli mit unterschiedlichen Resonanzformen und Saitenzahlen von 5 bis 30. Alle Arten von Gusli (geflügelte, behelmte und leierähnliche) wurden zur Begleitung der Stimme des Solisten verwendet.

### Rozhok (Horn)

*Rozhok* ist ein kleines Mundstück-Blasinstrument mit einer Glocke am Ende des Korpus und sechs Spielöchern (auch Bezeichnung für eine Gruppe von Blasinstrumenten). Das traditionelle Horn wurde aus

---

<sup>1</sup> Brockhaus, Die Enzyklopädie, Band 18, S. 661

<sup>2</sup> Zemcovskij, Izalij (2021).

<sup>3</sup> Ebd.

Wacholder, Birke oder Ahorn geschnitzt. Die Ensemble- und Tanzversionen des Instruments haben ihren Ursprung in den Signalhörnern der Hirten und Kämpfer. Die ersten schriftlichen Quellen über Hörner stammen aus dem 17. Jahrhundert, doch die Instrumente wurden schon viel früher verwendet.

### Domra

Ein traditionelles slawisches Zupfinstrument, der Vorläufer der Balalaika. Der Hauptunterschied zu dem erstgenannten liegt in der Form des Resonanzbodens (oval bzw. dreieckig). Im 16. Jahrhundert war es weit verbreitet; vermutlich hat sie sich aus den mongolischen zweisaitigen Zupfinstrumenten entwickelt. In Russland ist es die dreisaitige Domra mit Quartstimmung, doch auch in Russland, Weißrussland und in der Ukraine ist es die viersaitige Domra mit Quintstimmung. Die Domra galt als Instrument der Possenmacher.

### Bajan

Das Bajan ist eine russische Art von Harmonika. Wie auch bei vielen anderen Instrumenten dieser Gattung ist sein Vorfahre die Mundharmonika. Ähnliche Instrumente werden gleichzeitig auch weltweit erfunden und popularisiert. „Harmonikainstrumente entstehen als Produkte des 19. Jahrhunderts. Ihr Profil bildet sich zu Zeiten, als der Handel mit Musikinstrumenten weltweite Dimension annimmt und es gilt, breite Käuferschichten allerorten anzusprechen.“<sup>4</sup> In der Volksmusik Russlands hat das Instrument eine sehr große Bedeutung. Die erste Erwähnung des Namen *Bajan* wird mit 1903 datiert. Davor wurde es als chromatisches Akkordeon bezeichnet. Es ist ein Solokonzert- oder Ensembleinstrument. Aber auch bei geselligen Zusammenkünften oder Familienfeiern ist sie oft ein Begleiter des Volksmusikers.

### Tamburin

Wann und wo das Tamburin als Musikinstrument auftauchte, lässt sich kaum feststellen - es wurde in vielen Riten der Völker verwendet. Rituelle Tamburine bestehen in der Regel aus einer Ledermembran auf einem runden Holzrahmen. Russische Musiktamburine hatten oft runde Metallplatten am Rand. In Russland wurde jedes perkussive Instrument mit dem Namen „Buben“ (Tamburin) versehen. Es gab zunächst eine klare Unterscheidung zwischen zeremoniellen und rituellen Tamburinen und beide dienten als Grundlage für musikalische Tamburine, die von Possenmachern und anderen Musikern bei den Unterhaltungsveranstaltungen eingesetzt wurden.

### Brennholzbündel (Drova - Дрова)

Aus dem üblichen Brennholzbündel hat sich ein Schlaginstrument mit dem Namen „Brennholz“ entwickelt. Es ist im Prinzip dem Xylophon ähnlich. Der Ton wird mit einem speziellen Schlägel aus Holzplatten herausgeholt. An der Unterseite jeder Platte wird eine Rille gewählt, deren Tiefe die Tonhöhe des Klangs bestimmt. Nach dem Stimmen werden die Platten lackiert und zu einem Bündel zusammengestellt. Getrocknete Birke, Fichte und Ahorn werden zur Herstellung von Brennholz verwendet. Bevorzugt wird das Ahornholz, weil es einen besonders wohlklingenden Klang hat.

### Pfeife (Svistulka - Свистулька)

Ein kleines Töpferinstrument - eine Pfeife - wurde oft mit dekorativen Elementen versehen. Besonders beliebt waren vogelförmige Trillerpfeifen mit dekorativer Bemalung. Die bevorzugten Figuren und Ornamente weisen oft auf die Region hin, in der das Instrument hergestellt wurde. Pfeifen erzeugen hohe Triller. Einige Arten werden auch mit Wasser gefüllt, wodurch die Triller einen besonderen perlenden Ton bekommen. Pfeifen wurden als Kinderspielzeug entwickelt.

---

<sup>4</sup> Fett, Armin & Dunkel, Maria (1996).

### Rassel - Treschtschotka (Трещётка)

Eine Reihe von Holzplatten, die mit einer Schnur aneinandergereiht sind; eine slawische Rassel. Das Schütteln eines solchen Bündels erzeugt ein scharfes Klatschgeräusch. Ratschen werden aus starkem Holz hergestellt, zum Beispiel aus Eiche. Zur Vergrößerung des Volumens werden Abstandhalter von etwa fünf Millimetern Dicke zwischen die Platten eingefügt. Das Instrument wurde auf Jahrmärkten und Volksfesten eingesetzt, um die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Darbietung zu gewinnen.

### Holzlöffel – Lozhki (Ложки)

Ein weiteres Symbol der russischen Kultur ist der Holzlöffel. Es ist das einzige Perkussionsinstrument, mit dem man essen kann. Die alten Russen benutzten Löffel nicht nur zum Essen, sondern auch um rhythmische Klänge zu erzeugen. Löffel aus verschiedenen Holzsorten mit charakteristischer Bemalung werden in Sets von zwei bis fünf Stück verwendet. Die häufigste Variante ist die mit drei Löffeln - zwei werden in der linken Hand des Löfflers umklammert, während der dritte auf die Unterseite der Schaufeln schlägt.

## 7.3 Russische Volkstänze

Russische Volkstänze zeichnen sich durch ihre Amateurhaftigkeit, Offenheit der Seele und den Gesang aus. So war der grundlegende Volkstanz der Tanz, bei dem die Männer aktiv mit Händen und Füßen gestikulierten und die Frauen mit sanfteren Bewegungen, koketten Blicken und Verbeugungen darauf reagierten. Sehr populär waren schon immer auch die Reigentänze (Horowody – Хороводы), die von russischer Offenheit und Fröhlichkeit geprägt sind. Volkstänze spiegeln das Alltagsleben, die Stimmung und die Kultur wider. Durch den Tanz konnten die Menschen ihre Gefühle und Emotionen ausdrücken, indem sie fließende Bewegungen und thematische Musikmotive verwendeten. Alle russischen Volkstänze haben ihre Wurzeln im alten Russland, viele davon sind bis heute erhalten geblieben. Einige davon schauen wir uns demnächst etwas genauer an.

### Volkstanz (Narodny plynas – Volks – Tanz)

Volkstanz ist eine harmonische Kombination aus hüpfenden und aktiven Bewegungen, Humor und eleganten Kostümen. Sie spiegeln die sogenannte „breite russische Seele“ wider, die immer nach Spaß strebt. In den meisten Tänzen erzählen die Tänzerinnen und Tänzer die Geschichte des Landes, seine Bräuche und den Mut seiner Menschen. Oft wurden sie von Liedern über die Zaren und Fürsten begleitet, die Russland regiert und geprägt haben. Früher gab es auch improvisierte Tänze (pereplyasy und barinya) und auch ganze Aufführungen, bei denen alle Figuren in einer bestimmten Reihenfolge aufgestellt wurden. Stil, Charakter und Name konnten in verschiedenen Regionen des Landes variieren, aber die Tänze waren immer sehr fröhlich, humorvoll und schnell. Der Pereplyass stellte einen gewissen Wettbewerb zwischen den Tänzern dar, die die maximale Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen wollten.

### Reigentänze

Russische Reigentänze sind in der ganzen Welt bekannt. Sie schmückten das Leben der Vorfahren, die mit fließenden und rhythmischen Bewegungen die ganze Geschichte ihres Heimatlandes zu erzählen versuchten. Es ist jedoch nicht genau bekannt, wann der Reigentanz begann. Reigentänze wurden nicht nur auf den Feldern und in den Wäldern, sondern auch an Flüssen, auf Friedhöfen und in Gärten aufgeführt. Es handelt sich um die ältesten Tänze, die bei Festen getanzt wurden. Die Vorbereitungen für die festlichen Reigentänze dauerten immer mehrere Tage, in denen die Stadt- und Dorfbewohner Kuchen backten und Bier und Kwass brauten.

## Kadril (Quadrille)

Der russische Kadril vereinte mehrere Tänze, die alle ihre eigene Identität hatten. Die Quadrillen waren sowohl linear und quadratisch als auch kreisförmig. Jeder Tanz umfasste 4 bis 16 Paare, die sich mit einer gewissen Reihenfolge aufeinander zu oder auf den Mittelpunkt des Kreises zu bewegten. Jeder der Charaktere hatte seinen eigenen Namen, der je nach Art der Bewegungen oder Muster des Tanzes gewählt wurde. Der Anführer kündigte die Figuren mit einem Taschentuch oder einem Stampfer an.

## 7.4 Zusammenfassung

Die russische Folklore ist eine Gesamtheit von Werken, die mit einer tiefen ideologischen Bedeutung ausgestattet ist und sich durch hohe künstlerische Qualität auszeichnen. Es sind Zeugnisse der Lebenserfahrung, Mythologie, des Glaubens, der Traditionen, Moralvorstellungen sowie des Weltverständnisses der slawischen Völker. Von größter Bedeutung sind folgende Gattungen der russischen Folklore: Lieder, Märchen, epische Geschichten, sogenannte „Byliny“ (russisch - „Былины“) und Verschwörungen. Von Generation zu Generation wurden sie mündlich weitergegeben und haben nationale Kultur und Geschichte geprägt. Daher ist die russische Folklore nicht nur eine wichtige historische Quelle, sondern auch ein Beweis der völkischen Verbundenheit der Slawen. Die russische Folklore bringt dem Interessenten die Geschichte des Volkes näher. In der Schatzkammer der Volksweisheit findet man oft die Botschaften und Ratschläge der Vorfahren an künftige Generationen. Die Schönheit der russischen Sprache in Verbindung mit der Tiefgründigkeit der Moral macht die russische Volkskunst besonders wertvoll.<sup>5</sup> Alle Gattungen der russischen Folklore sind stark miteinander verbunden. Es ist nicht einfach, Musik, Geschichten und Märchen sowie Tänze voneinander zu trennen, denn die ganze Folklore sollte man als eine Verbundenheit der Völker, Generationen, Kultur und Geschichte betrachten.

## Literatur

[Русский фольклор — Шци.ру \(schci.ru\)](http://schci.ru), <http://schci.ru/folklor.html>. Letzter Zugang 29.09.2022 (Übersetzung – Sergey Korolev)

Zemcovskij, Izalij (2021). Art. *Russland, Volksmusik, Vokale Volksmusik und Tanz, Arbeitslieder und Arbeitskurzlieder (pripevki)* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407162>

Zemcovskij, Izalij (2016). Art. *Russland, Volksmusik, Vokale Volksmusik und Tanz, Častuški* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407163>

Fett, Armin & Dunkel, Maria (1996). Art. *Harmonikainstrumente, Musiker, Musikpraxis und Kontext* in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407160>

---

<sup>5</sup> Vgl. [Русский фольклор — Шци.ру \(schci.ru\)](http://schci.ru), <http://schci.ru/folklor.html>. Letzter Zugang 29.09.2022 (Übersetzung – Sergey Korolev)

## 8 Armenische Diaspora und die Rolle der Volksmusik

Astghik Beglaryan Kazanjian

### 8.1 Das Armenische Volk

Das armenische Volk ist ein sehr altes Volk mit ersten Erwähnungen ca. 500 vor Christus. Ein geschichtlicher Rückblick ist zur Aufarbeitung der armenischen Volksmusik unumgänglich, da sich hierdurch die Weltanschauung des armenischen Volkes offenbart. Glauben und Mut – Naturverbundenheit und Identitätswahrung ziehen sich wie ein goldener Faden durch die jahrtausendealte armenische Volks- und Kulturgeschichte.

Die Geschichte des heutigen armenischen Volkes findet ihren Ursprung vor 4000–5000 Jahren. Dokumentiert sind im Laufe der Jahrtausende mehrere armenische Königs-Dynastien. Die erste schriftliche Erwähnung Armeniens findet sich in den Inschriften des Akkadischen Königs Naram Suen (2290–2245 v.Chr.), beschrieben als „Armani“, ca. 4265 Jahre vor der heutigen Zeit. Wissenschaftliche Belegungen bezeugen, dass die Ausgrabung und Weiterverarbeitung von Bodenschätzen - einer der ältesten Kupferwerkstätten der Welt befand sich in der Stadt Mezamor im Ararat-Tal – sowie wissenschaftliche Innovationen, z.B. ein astronomisches Observatorium zur Betrachtung der Sterne und Planeten, bereits um 3200 v.Chr. kultiviert waren.<sup>6</sup> Die armenische Bezeichnung Armeniens „Hayastan“ und eines Armeniers „Hay“ führt das Armenische Volk zurück auf ihren Stammvater „Hayk“, der der Legende nach mit einem tödlichen Pfeil den tyrannischen „Bel von Babel“ 2492 v.Chr. besiegte und so die Unabhängigkeit seines Volkes gewährleistete.<sup>7</sup>

Im Jahr 301 erklärte König Trdat der Große (287–330 n.Chr.) das Christentum zur Staatsreligion Armeniens. Armenien gilt als das erste staatlich anerkannte christliche Land der Welt.<sup>8</sup> Um 405–406 entwickelte der Wissenschaftler und Mönch Mesrop Maschtoz (361–440) die armenische Schrift (36 Buchstaben, in den darauf folgenden Jahrhunderten ergänzt durch drei weitere Buchstaben).<sup>9</sup>

Obwohl die Zeitspanne der armenischen Kultur- und Volksgeschichte eine sehr lange und ereignisreiche ist, ist ihre Bedeutsamkeit in den meisten armenischen Gemeinschaften der Gegenwart höchst präsent und lebensbegleitend. Für die Wahrung der inneren und äußeren Freiheit, Unabhängigkeit und Identität durch Kultur und Moral kämpft das armenische Volk seit Jahrtausenden. Die Schicksalsschläge in den naheliegenden vergangenen Jahrhunderten sind allgemein bekannt: erobert, zerschlagen und vertrieben wurden die Armenier – doch ihre Identität haben sie niemals aufgegeben. Der tiefe Glaube an die schöpferische Gabe des Menschen und ihr Streben nach Vervollkommnung und irdischem Glück verband sie und ließ sie – wenn auch mit sehnsuchtsvollem Blick auf die Heimat – überleben. Es bildeten sich, verteilt über die ganze Welt, viele armenische Diasporagemeinden.

### 8.2 Die Armenische Volksmusik

Traditionell basiert die armenische Volksmusik auf einem Tetrachord-System, wonach die letzte Note des vorangehenden Tetrachords die erste Note des nachfolgenden Tetrachords bildet.<sup>10</sup>



Abbildung 1: Das Tetrachord-System. Die Tetrachorde werden durch gemeinsame Töne miteinander verbunden, die zusätzlichen Ganztöne oben oder unten angefügt.

<sup>6</sup> <http://honorarkonsulat-armenien.de>

<sup>7</sup> <http://honorarkonsulat-armenien.de>

<sup>8</sup> <https://www.sueddeutsche.de/politik/armenier-und-kirche-die-erste-christliche-nation-der-weltgeschichte-1.3932926>

<sup>9</sup> <http://www.kulturatlas.at/arm/page/00075920.htm>

<sup>10</sup> <http://www.komitas.am>

Sogenannte „Gusans“ und „Ashughs“ waren seit jeher als Sänger und Liedverfasser an königlichen Palästen beschäftigt worden – volkstümliche Melodien, Liebeslieder, Volkstänze, Schlaflieder und Arbeitergesänge, die seit Jahrhunderten Bestandteil armenischer Bräuche waren, wurden mündlich von Dorf zu Dorf über sie überliefert. Einer der bekanntesten Ashugs war der Sänger, Dichter, Komponist und zudem Geistlicher - Sayat Nova (1712–1795). Er begleitete sich selbst musikalisch auf einer Langhalslaute („Saz“) und der Spießgeige („Kamancha“). Weiterhin erwähnenswert ist der Mönch Komitas, der 1896-1899 in Berlin studiert hatte. Dieser war jahrelang auf der Suche nach der uralten armenischen Musik von Dorf zu Dorf im kaukasischen Gebiet gewandert und hatte sehr viele Lieder und Melodien gesammelt, die er an sein Volk vermittelte. So entstand unter anderem eine Volksliedersammlung „Dorflieder aus Armenien“ in Deutschland, verlegt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.<sup>11</sup>

Man unterscheidet vor allem drei Genres in der Volksmusik – Volkstanz (begleitet von einer Tanzgruppe), Volkslied (begleitet von einem oder mehreren Sängern) und Volksmelodien (gespielt von einem Instrumental-Ensemble). So ist es zum Beispiel Brauch bei den Armeniern, Tanzen zu lernen als ersten Berührungspunkt mit der Volksmusik. Erst dann folgt das Singen mit dem Erlernen der Sprache bzw. später das Erlernen eines (Volks-)Instruments. Beliebt ist vor allem das „Duduk“, eines der ältesten Doppelrohrblatt-Instrumente der Welt.<sup>12</sup>

Die Themen, die in der Volksmusik verarbeitet werden, sind vielfältig. Genau das gibt Grund zu der Annahme, dass Volksmusik Einzug in das alltägliche Leben der Armenier erhalten hat bzw. aus ihr entstanden ist. Um einige Beispiele zu nennen: Schönheit der Natur, Jahreszeiten, Träume, Heimatliebe, Liebe, Sehnsucht, Trauer, Familie, Gut und Böse, Moral, Heirat, Krieg, Kampf, Tapferkeit, Festlichkeiten oder sogar „ein festlich gedeckter Tisch“.<sup>13</sup>

Am bekanntesten sind folgende Tänze: der „Naz-Par“, den ausschließlich die Frauen tanzen, mit fließenden und agilen Bewegungen der Arme und Beine; der „Bert-Par“, den ausschließlich die Männer tanzen als Symbol einer Festung, indem sie sich in zwei Reihen übereinander auf ihre Schultern stellen und „der Kochari“, eine Art Rundtanz, den sowohl Männer als Frauen im Kreis tanzen – dieser impliziert Zusammenhalt im Falle einer notwendigen Verteidigung.

Der große Einfluss der armenischen Volksmusik hat auch viel später im 20. Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen, z.B. findet man bei Aram Khachaturian, einem armenischen klassischen Komponisten, den „Säbeltanz“ wieder, der seine musikalischen Wurzeln in der armenischen Volksmusik hat und auch sonst in seiner Ballett-Musik folkloristische Themen und Elemente aufgegriffen hat.<sup>14</sup>

### 8.3 Zum Abschluss: Das Goldene Zeitalter der armenischen Volksmusik

Wenn vorher eine Mund-zu-Mund-Überlieferung nötig war und das Beisammenhalten der Volkslieder aus den verschiedenen Regionen eine mühevollen Arbeit war, eröffnete sich im 20. Jahrhundert durch die weite Verbreitung des Fernsehens und des Funks eine neue große Reichweite. Diese wurde in Armenien (in dieser Zeit als Teil der Sowjet-Union) auch genutzt: durch die Institutionalisierung 1926 durch den armenischen Komponisten Aram Merangulian entstand das „Staatliche Rundfunk- und Fernseh-orchester für armenische Volksinstrumente“ (aus dem Englischen: „Armenian National Folk Orchestra“). Das Ensemble bestand aus 40 bis 50 Mitgliedern - je nach Werk. 1938 gründete der armenische Dirigent Tatul Altunyan (1901–1973) das „Staatliche Gesang- und Tanz-Ensemble für armenische Volksmusik“.

Es entstanden Jahr um Jahr hunderte neue Volkslieder und Volksmelodien, ältere Versionen wurden zudem wieder neu arrangiert. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Chefdirigent des Armenian National

---

<sup>11</sup> [www.botschaft-armenien.de](http://www.botschaft-armenien.de)

<sup>12</sup> <https://www.danmoi.com/blasinstrumente/duduk>

<sup>13</sup> Liedernamen aus dem Armenischen übersetzt:

[http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDak-lqy63dAviHfVC\\_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl](http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDak-lqy63dAviHfVC_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl)

<sup>14</sup> <https://www.warnerclassics.com/de/release/sabeltanz-sabre-dance-best-khachaturian-inspiration>

Folk Orchestra in den Jahren 1974-1992, Geiger und Komponist Manvel Beglaryan. Ihm sind Bearbeitungen und Aufnahmen in Zusammenarbeit mit verschiedenen Sängern von über 400 Werken<sup>15</sup> zu verdanken, die große Verbreitung im Rundfunk sowie im Fernsehen fanden und bis heute als „Klassiker“ in Armenien gelten.<sup>16</sup>

Durch die mediale Übertragung konnte die armenische Diaspora, zerstreut auf alle Kontinente der Welt, sich ihrer Heimat nahe fühlen. Die armenische Volksmusik, mit Tanz, Gesang und dem Volksinstrumenten-Ensemble inszeniert, mit ihrem eigentümlichen Klang und Melismen, erreichte die Armenier auf der ganzen Welt und kann als wesentlicher verbindender Faktor verstanden werden – bis heute. Durch sie kommen die Armenier auf der Welt zusammen, auch wenn sie sich geografisch nicht nahe sein können. In den armenischen Gemeinden, die sich in der Diaspora gebildet haben, kommen Armenier immer noch regelmäßig zusammen und musizieren. Das Zugehörigkeitsgefühl wird geschaffen und verstärkt.

Das Armenische Volk besitzt zwar eine Unabhängige Republik mit ca. 3 Millionen Einwohnern<sup>17</sup>, aber über 7 Millionen Armenier<sup>18</sup> leben in der Diaspora, sprich außerhalb des Landes. In diesem Beitrag wurde die Frage untersucht, inwiefern die volkstümliche armenische Musik die starke Verbundenheit, die Diaspora-Armenier:innen untereinander und zu ihrem weit entfernten Heimatland haben, begünstigt und verstärkt. Bis heute scheinen Volkslieder und Volksmelodien in Armenien eine wichtige Rolle zu spielen als Träger des Bewusstseins der armenischen Kultur. Ob zu freudigen, kriegerischen oder traurigen Anlässen, in Nostalgie und Trauer oder auch im Alltag. Die armenische Volksmusik spiegelt die armenische Seele wieder und gibt tiefe Empfindungen des Einzelnen sowie des Volkes preis.

## Literatur

<https://www.honorarkonsulat-armenien-lsa.de> (abgerufen am 30.12.2022).

Schlötzer, Christiane (2018). Die erste christliche Nation der Weltgeschichte.

<https://www.sueddeutsche.de/politik/armenier-und-kirche-die-erste-christliche-nation-der-weltgeschichte-1.3932926> (abgerufen am 30.12.2022).

Engelbrecht, B.: Mesrop Mashtots – Erfinder des armenischen Alphabets in Armenien (Jerevan) in Kulturatlas – Armenien. Wien. <http://www.kulturatlas.at/arm/page/00075920.htm> (abgerufen am 30.12.2022).

[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Armenische\\_Musik](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Armenische_Musik) (abgerufen am 30.12.2022).

Botschaft der Republik Armenien. Kultur (2011) <https://germany.mfa.am/de/culture/> (abgerufen am 30.12.2022).

<https://www.danmoi.com/blasinstrumente/duduk> (abgerufen am 30.12.2022).

<https://www.laenderdaten.info/Asien/Armenien/index.php> (abgerufen am 30.12.2022).

<https://armenier.ch/hintergrund/vergessen-leugnung/> (abgerufen am 30.12.2022).

[http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDAk-lqy63dAviHfVC\\_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl](http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDAk-lqy63dAviHfVC_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl) (abgerufen am 30.12.2022).

<https://www.warnerclassics.com/de/release/sabeltanz-sabre-dance-best-khachaturian-inspiration> (abgerufen am 30.12.2022).

---

<sup>15</sup> [http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDAk-lqy63dAviHfVC\\_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl](http://armradioarchive.am/ar/aVptOi0?fbclid=IwAR3hMgE7kjjHUEwFDAk-lqy63dAviHfVC_swwvtFl4hXhQxjGL-nayvrVsl)

<sup>16</sup> <https://www.azg.am/AM/culture/2019092003?fbclid=IwAR2K1umwyhcxKQWO6iNhkDSe2z2GO8jrdhSa38rVMOeFsG9hS7wLHBsJ0AA>

<sup>17</sup> <https://www.laenderdaten.info/Asien/Armenien/index.php>

<sup>18</sup> <https://armenier.ch/hintergrund/vergessen-leugnung/>

## Teil IV Historische und politische Kontexte

### Einleitung

In diesem Teil der Schrift wird aufgezeigt, wie politische Meinungen und Ideologien durch Musik und Lieder verbreitet werden können. Zunächst wird über Musik als Sprache des Protests geschrieben. Hier werden verschiedene Protestbewegungen beleuchtet und aufgezeigt, wie Musik diese unterstützen kann. Zeitlich geht dies von heutigen Bewegungen wie „Black Lives Matter“ zurück bis in das 16. Jahrhundert und der „Anti-Sklaverei Bewegung“. Weiter wird die Wirkung und die Definition eines Protestliedes kritisch hinterfragt. Der zweite Teil beschäftigt sich mit Deutschland zur Zeit des Dritten Reiches und wie das Regime durch Lieder die Menschen indoktriniert hat. Er zeigt, wie früh diese Erziehung durch Musik schon begann und welchen Stellenwert sie auch in der Kriegsführung hatte.

Musik löst immer ein Gefühl aus und lässt sich so auch zur Emotionsregulierung verwenden - und missbrauchen. Gerade in politischen Kontexten kann Musik zu einem starken Gemeinschaftsgefühl und so zu einer intensiven Connectedness führen. Musik wird seit jeher als Mittel des Protests eingesetzt, um den politischen Aussagen eine größere Schlagkraft zu geben und Menschen einen Raum zu bieten, in dem sie sich ausdrücken können. Das nationalsozialistische Regime regulierte durch seine in Auftrag gegebenen Lieder und Texte den Zusammenhalt in der Gesellschaft und verbreitete seine Ideologien.

## 9 Musik als Sprache des Protests

Britta Hellmann

Musik ist eine Sprache, welche es Menschen ermöglicht, das auszudrücken und dem Kraft zu geben, was sie in der Form nicht sagen können und wird somit seit jeher als Sprache des Protests eingesetzt. Sie kann dazu dienen, eine Gruppe zusammen zu bringen und so eine kollektive Stimme zu kreieren oder auch einfach um eine Botschaft nach außen zu tragen und so auf ein Thema aufmerksam zu machen. Das folgende Kapitel beleuchtet einige Protestbewegungen und will zeigen, wie Musik diese unterstützt. Es soll dadurch eine zeitliche Konstanz von Protestmusik aufgewiesen werden, jedoch auch darauf eingegangen werden, welche Risiken Protestmusik in sich trägt.

### 9.1 Musik in Protestbewegungen

#### 9.1.1 Anti-Sklaverei Bewegung

Im 16. Jahrhundert begann der Sklav:innenhandel in Europa und schließlich auch in Amerika. Die versklavten Menschen stammten aus ganz Afrika und hatten unterschiedliche Kulturen und Sprachen. So entwickelten sie bald untereinander eine gemeinsame Sprache und ihre eigene Kunst und Musik (Flaig, 2009). Die Musik, welche sich für die Befreiung der Menschen aussprach und ihre Emotionen aufgreift, gab ihnen die Möglichkeit politische Nachrichten nach außen zu tragen. Sie wollten sich so von der westlichen Kultur absetzen und sich gegen die Weißen Werte aussprechen (Zaunbrecher, 2017).

#### 9.1.2 Amerikanische Hip-Hop Szene ab 1970

Ab den 1960er Jahren waren die Bronx, ein New Yorker Stadtbezirk, hauptsächlich für ihre hohe Kriminalität bekannt. In dem Viertel war der Anteil von People of Color und Schwarzen Menschen sehr hoch, welche dort oft von Rassismus und Polizeigewalt betroffen waren. Während die hauptsächlich Weiße Bevölkerung Amerikas zur Disco Musik tanzte, suchten die Menschen aus der Bronx etwas Neues – etwas Eigenes. Das war der Ursprung der Hip-Hop Kultur. Die erste große Party organisierte der DJ Kool Herc und rief damit 1973 die „back to school jams“ ins Leben. So wurde ein Raum geschaffen, welcher den Menschen Zugang zur eigenen Kultur eröffnete (Bascunan et al., 2016).

Einer der bahnbrechenden Rap-Songs, der sich in diesem Zuge bildete, ist „The Message“ von Grandmaster Flash & the Furious Five. Der Song greift all die Missstände und Lebensverhältnisse in der Bronx auf und wird somit zu einem der wichtigsten Protestsongs seiner Zeit (Genius).

Die politische Hip-Hop Bewegung aus den USA verbreitete sich bald auch in anderen Ländern – so auch in Deutschland. Hier war einer der prägnantesten Songs „Fremd im eigenen Land“ von Advanced Chemistry aus dem Jahr 1992. In diesem Song werden ebenfalls die Erfahrungen von Alltagsrassismus thematisiert. Die Rapper weisen wiederholt darauf hin, dass sie, obwohl sie in Deutschland geboren sind und einen deutschen Pass besitzen, als Ausländer wahrgenommen und behandelt werden. Zur Zeit der Veröffentlichung des Songs gab es in Deutschland einige von Neonazis ausgeübte Übergriffe auf Flüchtlingsunterkünfte. Der Song gilt als Antwort auf die Missstände und Ungerechtigkeiten dieser Zeit (Advanced Chemistry, 1992; Genius).

#### 9.1.3 Black Lives Matter

Seit 2013 existiert die Black Lives Matter Bewegung. Sie ist nach dem Freispruch von George Zimmerman entstanden. Er war Mitglied einer Nachbarschaftswache und erschoss den unbewaffneten Afroamerikaner Trayvon Martin – da er ihm verdächtig vorkam. Die Bewegung geht gegen rassistische Polizeigewalt und Ungerechtigkeiten des US-Justizsystems vor. Nachdem Michael Brown in Ferguson von einem Weißen Polizisten erschossen wurde, wird Black Lives Matter zu einer nationalen Bewegung.

Schließlich machte Alicia Garza die Black Lives Matter Bewegung mit dem Freedom-Ride nach Ferguson auch international bekannt (Schößler, 2021). Am 25. Mai 2020 bekommt die Bewegung durch den Tod George Floyds und das sich rasant verbreitende Video seiner Ermordung durch einen Weißen Polizisten international neuen Aufschwung. Seine letzten auf Video festgehaltenen Worte „I can't breathe“ wurden zum Symbol weltweiter wochenlanger Proteste (Ehl, 2020). So wurden diese Worte auch in viele Protestsongs aufgenommen, die kurze Zeit darauf entstanden.

Auch in Deutschland ist Rassismus in der Polizei ein großes Thema. Daher gibt es auch in der deutschen Musikszene einige Songs, die darauf aufmerksam machen. OG Keemo spricht in seinem Song „216“ über Rassismus gegen Schwarze Menschen in Deutschland und dem Problem von „Racial Profiling“ in der deutschen Polizei. Racial Profiling bezeichnet polizeiliches Handeln, bei dem der Fokus illegitimer Weise auf äußere Merkmale, wie Sprache, Hautfarbe oder vermeintliche Religionszugehörigkeit der Betroffenen gerichtet wird und sie damit pauschal als verdächtig behandelt werden. Diese Methode gilt als diskriminierend sowie ineffektiv und wird regelmäßig verurteilt (Thompson, 2020). Nach George Floyds Tod ergänzte auch OG Keemo seinen Song um eine weitere Strophe (OG Keemo, 2020).

## 9.2 Bella Ciao – ein Protestlied im Wandel

Das Lied „Bella Ciao“ ist ein Protestlied, welches sich im Laufe der Zeit stets weiterentwickelt hat. Es wurde und wird immer neu interpretiert, umgedichtet und weltweit für verschiedene Protestbewegungen genutzt.

### 9.2.1 Ursprünge

Die musikalischen und textlichen Ursprünge sind auf verschiedene frühere Lieder bis ins 15. Jahrhundert zurückzuführen. Die symbolische Deutung des Liedes wirft nach wie vor einige Debatten auf, jedoch kann festgehalten werden, dass die mündliche Überlieferung zu Beginn von zwei Gruppen als Protestlied verwendet wurde: von den Partisan:innen und den Reisarbeiterinnen (Josties, 2022).

Die Partisan:innen stellten sich mit dem Freiheitslied gegen den damaligen Ministerpräsidenten Italiens Benito Mussolini und dessen faschistisches Regime sowie später auch gegen die Nationalsozialisten, die mit Teilen Italiens zusammenarbeiteten (Dörr, 2018; Josties, 2022). Das Lied der Partisan:innen handelt von einem Widerstandskämpfer, welcher in die Berge Norditaliens fliehen muss und sich von seiner Geliebten verabschieden muss: „Und falls ich als Partisan sterbe ... begrabe mich dort oben auf dem Berge ... unter dem Schatten einer schönen Blume“ (Zollinger, 2020, o. S.).

Die Version der italienischen Reisarbeiterinnen (italienisch: „Mondina“), auch Mondine-Version genannt, kritisiert die unzumutbaren Arbeitsbedingungen beim Reispflücken. Der Text kommt vermutlich aus dem Jahr 1952 und wurde von Vasco Scansani di Gualtieri verfasst. Jedoch gibt es weitere Vermutungen, dass die Version schon Anfang des 20. Jahrhunderts geschrieben worden sei (Josties, 2022).

### 9.2.2 Entwicklung von Bella Ciao

Bella Ciao wurde nach dem zweiten Weltkrieg schnell über die italienischen Grenzen hinweg bekannt. Es wurde im Rahmen der ersten Weltfestspiele der Jugend in Prag von jungen Partisan:innen bei der Veranstaltung „Weltlieder für Jugend und Frieden“ gesungen. Seitdem zählt das Lied zum internationalen Liedrepertoire des antifaschistischen Widerstands. Das Lied wird im Laufe der Jahre von verschiedensten Künstler:innen in immer neuen Versionen veröffentlicht, in insgesamt 40 Sprachen übersetzt und für zahlreiche Proteste verwendet (Josties, 2022).

Größere Bekanntheit erfährt das Lied 1960 als sowohl die Version der Partisan:innen als auch die Mondine-Version der Reispflückerinnen beim „Festival dei Due Mondi“ in Spoleto im Rahmen der Show „Bella Ciao“ von Mitgliedern der Nuovo Canzonere Italiano aufgeführt wird (Josties, 2022).

Die italienische sozialistische Sängerin Milva hat ihre Version 1965 veröffentlicht und möchte mit dem Lied „ein feministisches Statement für Frauen\* und ihren politischen Kampf um Rechte“ (Josties, 2022, S. 39) setzen.

Die chilenische Band Quilapayún veröffentlichte eine weitere Version, welche in Zeiten des chilenischen, sozialistischen Präsidenten Sozialisten Salvador Allende 1970-1973 bekannt wurde (Bundeszentrale für politische Bildung, 2015; Josties, 2022).

Neue Kraft bekommt das Lied auch bei Demonstrationen gegen den G8-Gipfel in Genua 2001 und wird seitdem oft bei politischen Protestbekundungen verwendet. So zum Beispiel 2011 im Zuge der arabischen Revolten oder bei den in Istanbul stattfindenden Gezi-Park-Protesten (Josties, 2022).

Im Jahr 2018 wird das Lied in einer portugiesischen Version bei Demonstrationen des Movimento primavera feminista gegen den rechtsextremen Präsidentschaftskandidaten Jair Bolsonaro in Brasilien gesungen (Josties, 2022).

2017 geht das Lied mit der spanischen Serie „la casa de papel“ (deutsch: Haus des Geldes) viral und erfährt weltweit neuen Aufschwung. In der Serie geht es um einen Raubüberfall auf die spanische Banknotendruckerei, der als Widerstand gegen das Establishment begriffen werden soll (Josties, 2022).

Gerade in Italien behält das Lied eine wichtige Bedeutung, besonders im Kampf gegen rechte Bewegungen. So wurde es 2018 und 2019 bei Demonstration gegen die italienische rechtspopulistische Regierung Di Maio – Salvini verwendet. Auch 2020, während des ersten Corona Lockdowns, erfährt das Lied in Italien mediale Verbreitung, um sich mit den Opfern der Pandemie zu solidarisieren (Josties, 2022).

Bella Ciao wird weiterhin weltweit bei verschiedensten Protestbewegungen eingesetzt – bei Klimabewegungen, Anti-Rassismus Bewegungen (zum Beispiel auch bei Mahnwachen zum Gedenken an den rassistischen Anschlag in Hanau am 19. Februar 2021), bei feministischen Bewegungen, regierungskritischen Bewegungen aber auch einfach als Solidaritätslied (Josties, 2022). Es ist ein Lied der Freiheit, welches inzwischen weltweit bekannt ist – ein Protestlied im Wandel.

### 9.3 Kritische Auseinandersetzung und Bedeutung für den Lehrberuf

Protestmusik kann Menschen inspirieren, gemeinsam in Aktion zu treten. Durch die Kombination von Emotionen und Bedeutung wird Musik zu einem Ausdrucksmedium, mit dem durch Worte und Gesten eine Botschaft vermittelt wird, welche mit musikalischen Stilmitteln Emotionen bei den Hörer:innen hervorrufen kann (Krieger & Marquardt, 2019).

Es ist jedoch wichtig, sich die Macht der Musik immer wieder bewusst zu machen. Beim Hören von Protestsongs oder Liedern mit politischen Aussagen ist es bedeutend, sich den Inhalt und die Meinung der Künstler:innen nicht direkt zu eigen zu machen. Es ist wichtig, zuerst die eigene Meinung zu hinterfragen und anschließend zu überlegen, ob die eigenen Werte mit der Aussage des Liedes übereinstimmen (Vandagriff, 2016).

Zudem ist es essenziell zu überlegen, welche Potenziale Songs in sich tragen. So muss gefragt werden, welche Wirkung ein Song auf seine Hörer:innen haben und auf welche Weise der Song eingesetzt werden kann. Eine weitere Überlegung ist, welche Gruppen der Song anspricht und ob er das Potenzial hat, ganze Massen mitzureißen (Vandagriff, 2016).

Man kann zwei Arten von Protestmusik unterscheiden. Zum einen gibt es die Protestmusik, die tatsächlich während eines Protests verwendet wird. Hier singt meistens eine Person die Verse vor, während die anderen Demonstrierenden sie wiederholen oder ergänzen. Diese Protestmusik ist direkt an den Akt des Protestierens gekoppelt und der Text spricht meist auch konkret die Botschaft des Protests aus. Zum anderen gibt es Protestsongs, die zunächst nicht während eines Protests verwendet werden. Die Songs enthalten meistens keinen direkten Aufruf zum Handeln. Hierbei handelt es sich eher um eine Erzählung oder einen Widerstand des:der Künstler:in, welcher sowohl in textlicher als auch in kompositorischer Hinsicht zunächst nicht klar als ein Lied, das direkt zum Protest führt, ausgemacht werden kann (Vandagriff, 2016).

Ein Protestsong leitet folglich nicht gleich zur Tat des Protests. Die Protest-Kunst muss also unabhängig von der Ausführung des Protestes betrachtet werden. Denn wenn wir etwas einen Protestsong nennen, impliziert dies zunächst, dass der Song die Fähigkeit hat zu einem Protest zu führen. Jedoch sind es die Menschen, die den Song hören und daraufhin möglicherweise handeln. Es sind die Menschen, die handeln und nicht die Kunst – sie hat allein die Kraft, Menschen zum Handeln zu bewegen, tut dies aber nicht zwingend:

“Music does not create change – people do” (Vandagriff, 2016, S. 333).

Protestmusik hat eine lange Geschichte und ist ein starkes Mittel im Protest. Menschen verwenden Musik, um ihre Nachrichten nach außen zu tragen und der Botschaft mehr Schlagkraft zu geben. Kunst bildet einen Raum, in dem alles möglich ist und in dem alle die Chance haben, sich zu äußern. Trotzdem muss jede:r sensibel mit Protestmusik umgehen und sich deren Macht bewusst sein. So sehe ich auch bei mir als angehende Lehrerin eine besondere Verantwortung. Denn in der Schule haben wir die Möglichkeit, Kinder an kritisches Denken und Handeln heranzuführen und sie auf ihrem Weg zu unterstützen.

## Literatur

Advanced Chemistry. (Künstler). (1992). Fremd im eigenen Land [Song]. Torch.

<https://open.spotify.com/track/4NUg69AakDv124Kc0RKLSv?si=f1abb06cf9634a1b>

Bundeszentrale für politische Bildung. (03. September 2015). *1970: Salvador Allende wird Präsident Chiles*. Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/211593/1970-salvador-allende-wird-praesident-chiles/>

Dörr, J. (2018). *Wie ein antifaschistisches Widerstandlied zu einem Sommerhit wurde*. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bella-ciao-wie-ein-antifaschistisches-widerstandslied-zum-sommerhit-wurde-1.4076847>

Ehl, D. (08. Juni 2020). *Nach dem Tod von George Floyd: Wenn Protest global wird*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/de/nach-dem-tod-von-george-floyd-wenn-protest-global-wird/a-53718218>

Flaig, E. (2009). *Weltgeschichte der Sklaverei*. München: C.H. Beck.

Genius. Fremd im eigenen Land. Genius. <https://genius.com/1603637>

Genius. The Message. Genius. <https://genius.com/Grandmaster-flash-and-the-furious-five-the-message-lyrics>

Grandmaster Flash & The Furious Five. (Künstler). (1982). The Message [Song]. Jigsaw Productions & Sylvia Robinson. <https://open.spotify.com/track/5wD0OP3jK8lz47EvLFYeeA?si=95477a706956468f>

Hugo, V. (1864). *William Shakespeare*. Paris: A. LACROIX VERBOECKHOVEN.

Josties, E. (2022). *Bella ciao – Transformationen eines Protestliedes. Fallstudie zur Entstehungsgeschichte, transnationalen Verbreitung und jugend- und popkulturellen Rezeption*. Alice-Salomon-Hochschule Berlin.

Krieger, W., Marquardt, P. (2019). Potentiale von Musik in der Sozialen Arbeit. In T. Hartogh & H. H. Wickel (Hrsg.), *Handbuch der Sozialen Arbeit* (S. 39). Weinheim: Beltz Juventa

OG Keemo. (Künstler). (2020). 216 [Song]. Funkvater Frank.

<https://open.spotify.com/track/5UsDXwhzInmvBp6bHzmyNN?si=4fe8b261deb14653>

Schößler, J. (02. September 2021). *Black Lives Matter: Geschichte einer wachsenden Protestbewegung*. Frankfurter Rundschau. <https://www.fr.de/politik/black-lives-matter-geschichte-rassismus-usa-protest-george-floyd-brenna-taylor-90956842.html>

Vandagriff, R. S. (2016). Talking about a Revolution. In K. Holtsträter & M. Fischer (Hrsg.), *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture* (S. 333-350). Zentrum für Populäre Kultur und Musik.

Zaubrecher, M. (2017). *Sklaverei und Black Music. Die Entwicklung der Afroamerikanischen Musik*. GRIN Verlag. Internet: Sklaverei und Black Music. Die Entwicklung der Afroamerikanischen Musik - GRIN (abgerufen am 22.12.22)

Zollinger, M. (15. Februar 2020). „Bella ciao“ – ein Protestlied erobert die Welt. Neue Zürcher Zeitung. <https://www.nzz.ch/panorama/bella-ciao-ein-protestlied-erobert-die-welt-ld.1540313>

## 10 Gemeinschaftsgefühl durch Musik im Dritten Reich

Philipp Habel

Musik wurde im Dritten Reich verwendet, um die Menschen zu indoktrinieren und die Ideologie der Nationalsozialisten in den Köpfen zu festigen. Die politische Erziehung fand bereits im Kindes- und Jugendalter statt.

### 10.1 Frühe Kollektivierung durch Musik: Die Hitlerjugend

So spielte die Musik bei der Hitlerjugend eine große Rolle. Es galt die Jugendlichen aus dem Alltag in eine Kollektivierung hineinzuführen. Musik war also gleichzeitig Folge und Auslöser der Geschlossenheit innerhalb der HJ und des gesamten deutschen Volkes. Man setzte sie ein, um die Mitglieder beispielsweise der HJ zusammenzuführen und in ihrem Gemeinschaftsgefühl wurde weiter musiziert, was die Gemeinschaft nur weiter stärkte.

Die Rolle von Musik war für Ernst Kriek, einem führenden Bildungswissenschaftler im Dritten Reich, eindeutig: Für ihn war das Leben eine Abfolge von Arbeit und Feiern (Heldmann, 2004). Und die Musik spielte im letzteren Teil eine bestimmende Rolle. Kriek befand die Musik als „notwendige Ergänzung der Wehrerziehung“ (Heldmann, 2004, S. 33). Sie war zwar Bestandteil des feiernden Teils des Lebens, hatte aber wegen ihrer völkischen Texte einen wichtigen politischen Einfluss. Kriek betrieb eine Art Anti-Individualismus. Zu individualistisches Denken schadete in seinen Augen wohl dem Dasein als Soldat. Die Musik sollte dabei helfen die Jugendlichen einzeln als „Teil des Ganzen“ (Heldmann, 2004, S. 49) auszubilden. Dazu gehörten ein Nationalstolz und ein Gemeinschaftsgefühl, das mit gemeinsamem Singen gefestigt wurde.

### 10.2 Ideologie

Musik ist nie wirklich neutral (Rathkolb et al., 2006). Immer wird ein Gefühl, eine Emotion vermittelt (die von HörerIn zu HörerIn variiert), die man sich z.B. als autoritärer Staat zu Nutzen machen kann. Die KomponistIn muss sich nicht einmal einen politischen Subtext ausgedacht haben. Solange es in einen bestimmten Kontext gesetzt wird, kann es politisch missbraucht werden. Den Nationalsozialisten half alles, was sich für ihre Ideologie instrumentalisieren ließ. Hitler erwähnte schon in „Mein Kampf“, dass Musik sehr verständlich sein müsse, damit sie jeder verstehe und sie besser im Gedächtnis bliebe. Die Aufnahmefähigkeit der Masse sei zu klein (nach Rathkolb et al., 2006).

Offensichtlich waren einige dieser Stücke wirklich so erfolgreich geschrieben, dass sie noch lange nach Kriegsende im Gedächtnis der Leute blieben. Solche Lieder wurden verwendet, um „das Volk“ emotional auf die Aggressionen eines Krieges einzustellen und vorzubereiten. Die im Dritten Reich aufgewachsene Frau Carola Stern beschreibt dieses Phänomen als „Singediktatur“. „Es wurde ständig gesungen. Beim Ummarsch im Dorf, im Zeltlager, beim Lagerfeuer, bei Morgenfeiern (...).“ (nach Rathkolb et al., 2006, S. 138) Zu einer Zeit, in der Musik „vom Band“ als Medium nicht zu zugänglich war, wie sie heute ist, hat man mehr gesungen. Sei es zur reinen Unterhaltung am Lagerfeuer oder bei anstrengenden Tätigkeiten wie Marschieren – das Singen war immer ein großer Teil davon. Es war nur im Sinne der Nationalsozialisten, dass ihre Ideologie auf verschiedenen Weisen so häufig wie möglich den Weg in die Köpfe der Menschen findet. Auch durch die Lieder entwickelte sich der Nationalsozialismus und Hitler an der Spitze zu einer Art Ersatzreligion (Rathkolb et al., 2006). So wie heute noch über und für Gott in beispielsweise Kirchen gesungen wird, tat man es damals für „den Führer“ gleich. Auch in der Kirche ist der Gesang innerhalb der Gemeinde wichtig um Gemeinschaft und Nähe zu Gott zu erfahren. „Die deutsche Nation ist eben drauf und dran, endlich einmal ihren Lebensstil zu finden. Es ist der Stil einer marschierenden Kolonne, ganz gleich, wo und zu welchem Zweck diese marschierende Kolonne auch eingesetzt werden mag“ (nach Rathkolb et al., 2006, S. 155). So schreibt Alfred Rosenberg, Hitlers Chefideologe.

### 10.3 Propaganda

Es war für die Nationalsozialisten von großer Bedeutung, ein Wir-Gefühl zu erreichen und zu wahren. Dabei spielten mehrere Aspekte eine Rolle: Verbreitung von rassistischem Gedankengut, Nationalstolz etc. Für dieses Gedankengut nutzte man eben auch Lieder und Musik als Medium wandte dieses Mittel, wie oben bereits von Carola Stern beschrieben, in verschiedenen Alltagssituationen an. „Hausmusik“ ist jene Musik, die im Alltag von Laien und Amateuren gespielt wird, ohne dass Virtuosität oder künstlerische Tiefe gefordert wird. Es sind Lieder, die jede und jeder mitsingen konnte. Der Begriff der „Hausmusik“ existierte schon vor dem Dritten Reich unabhängig davon. Während sie vor 1933 auch zum Meinungsaustausch und Pluralismus diente, änderte sich das nach der Machtübernahme zu einem Werkzeug zum Erreichen von politischer und gesellschaftlicher Einheit (Applegate, 2003).

In der Politik wie auch in der musikalischen Propaganda war es immer dienlich einen klaren Feind zu haben, ein schwarzes Schaf, einen Grund für die eigene Misere. Das ist ein roter Faden, der sich durch die Liedtexte der Nationalsozialisten zieht. Musik, die sich über andere beschwerte und bei der man als SängerIn den eigenen Frust auslassen konnte, half auch, die Augen vor den eigentlichen Problemen zu verschließen (Applegate, 2003). Gerade nach 1933, als Risse im System oder Rückschläge im Krieg natürlich verschleiert werden mussten.

### 10.4 Musik in der Wehrmacht

Die allgemeine Wehrpflicht wurde 1935 eingeführt (Rathkolb et al., 2006) und so entstand nach 1918 wieder die Notwendigkeit von Soldatenliedern. Die einzelnen Abteilungen der Wehrmacht erhielten hier sogar eigene Marschlieder. Die U-Boot-Flotte beispielsweise das Lied "U-Boote los, Torpedos los!", oder die Panzerarmee "Panzergrenadiere, vorwärts, zum Siege voran" (Rathkolb et al., 2006). So ließ sich neben dem Schirm der Wehrmacht, unter dem alle standen, auch noch eine engere Zugehörigkeit innerhalb der einzelnen Truppenteile schaffen.

Mit dem Anfang des Kriegseinsatzes der Wehrmacht 1937 im spanischen Bürgerkrieg, begann man neue Lieder für einzelne Feldzüge zu schreiben. Für eben diesen Einsatz das "Teufelslied". So erhielten beispielsweise auch die Angriffe auf England ("Wir stellen den britischen Löwen") und auf die Sowjetunion (z.B. "Es flammen im Osten Fanale") (Rathkolb et al., 2006). Indem man einzelne militärische Einsätze mit eigenen Liedern versehen hat, hat man zum Erfüllen des Auftrages noch eine ganz andere emotionale Bindung über die Musik erhalten. So wurden die Soldaten für ihren Eingriff im spanischen Bürgerkrieg nicht nur von allgemeiner Propaganda, sondern auch durch Lieder (die natürlich ein Teil der Propaganda waren), zum Kampf motiviert. Musik lässt sich als Mittel zur „Emotionsregulierung“ verwenden und so natürlich auch für Gewalt und den Kriegsfall missbrauchen (Bruhn, 2008).

### 10.5 Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich das Augenmerk der Nationalsozialisten auf die musikalische Propaganda ausgezahlt hat. Sie schaffte es in verschiedenen Schichten die Menschen durch ein Verbundenheitsgefühl zusammen zu halten. Vor dem Krieg bediente man sich der Musik um ein „Wir gegen die- Gefühl“ aufzubauen und so an die Macht zu kommen. Hier kann man Musik als Helfer, oder Mittäter der Nationalsozialisten sehen. Singen sorgt für Kollektivierung und Zugehörigkeit zur Gemeinschaft. Soziale Zugehörigkeit ist ein Grundbedürfnis des Menschen und dieses lässt sich sehr einfach ausnutzen (Bruhn, 2008).

### Literatur

Applegate, Celia (2003). *MUSIC AND NAZISM. Art under Tyranny, 1933-1945*. Laaber: Laaber-Verlag.

Bruhn, Herbert (2008). *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.

Heldmann, Werner (2004). *Musisches Gymnasium Frankfurt am Main 1939-1945*. Bern: Peter-Lang-Verlagsgruppe.

Rathkolb, Oliver & Schebera, Jürgen (2006). *Das „Dritte Reich“ und die Musik*. Berlin: Nicolai.

## Teil V Gruppenvergleiche und Spannungsverhältnisse der Zugehörigkeit

### Einleitung

Dieser letzte Teil der Schrift beschäftigt sich mit der Frage, durch welche Faktoren Connectedness in der Musik bewusst gefördert werden kann. Was begünstigt Connectedness und ist dies beispielsweise in einem Kirchenchor anders als in einer fünfköpfigen Metalband? Im Rahmen von qualitativen Interviews mit je einer Person aus den eben genannten Ensembles sowie aus einer Bigband und einem Bläserorchester, wurde verglichen, inwiefern Gemeinschaft in der jeweiligen Gruppe ausgelebt wird und im Vergleich zum künstlerischen Schaffen priorisiert wird. Trotz der sehr unterschiedlichen Zusammensetzungen der Gruppen zeichnen sich starke Übereinstimmungen in den Erfahrungsberichten ab: Connectedness in der Gruppe wird als sehr wichtig empfunden, allerdings kann die Gewichtung zwischen musikalischem Anspruch und dem Wunsch nach Geselligkeit unterschiedlich ausfallen.

Dieses Spannungsfeld behandelt auch das darauf folgende Kapitel. Ein künstlerischer Leistungsanspruch, besonders für Aufführungen, sowie ein Fokus auf Werktreue und Exzellenz könnte für die Connectedness in der Gruppe zunächst kontraproduktiv scheinen. Dieser Aspekt wurde ebenfalls anhand von vier Interviews mit Ensembleleitungen aus unterschiedlichen Bereichen untersucht und diskutiert. Es zeigt sich, dass das zwangsläufige Konfliktpotenzial (beispielsweise durch die Vergabe von Solorollen) durch gute pädagogische Führung so weit geringgehalten werden kann, dass das gemeinsame Ziel und Erleben einer Aufführung im Gegenteil als sehr sinnstiftend wahrgenommen wird und bei weitem wieder ausgleicht, was an Connectedness unter wachsendem Zeit- oder Leistungsdruck verloren geht. Neben dem Verhältnis zum Leistungsanspruch kann es bei Connectedness im Zusammenhang mit Individualismus weitere Schwierigkeiten geben.

Im letzten Kapitel werden individuelle Vorstellungen und Neigungen der eigenen musikalischen Betätigung in Verbindung mit der Gruppe reflektiert. Sind sie gleich? Was passiert, wenn die Vorstellungen auseinandergehen? Inwieweit ist man bereit, Kompromisse für die Förderung der Verbundenheit einzugehen, auch wenn diese sich negativ auf die eigene Gesundheit auswirken können und andere Bedürfnisse hintenangestellt werden müssen? Das Spannungsfeld der Bedürfnisse nach Zugehörigkeit und Individualismus ist weit und kann doch als *ein Feld* verstanden werden.

## 11 Connectedness in verschiedenen musikalischen Gruppen – eine vergleichende Untersuchung

Valentin Michel

Im Rahmen von vier qualitativen Interviews ging es um die Frage, welche Rolle Connectedness und Gemeinschaftsgefühl in vier von Grund auf unterschiedlichen Ensembles aus dem Amateur- bzw. semiprofessionellen Bereich spielt. Die Gruppen unterscheiden sich in ihrer Teilnehmerzahl, Organisation, Besetzung, Durchschnittsalter und Musikstil. Die Reihenfolge der Aufzählung richtet sich nach der Reihenfolge, in der die Interviews stattfanden.

### 11.1 Die durchgeführte Studie im Überblick: Design und Stichproben

Bei dem ersten Ensemble handelt es sich um den Kirchenchor KKC Hausen, einen gemischten Chor mit aktuell rund 35 aktiven Sängerinnen und Sängern. Zusätzlich gibt es noch etwa 50 passive, unterstützende Mitglieder. Der Chor ist eine Gruppe innerhalb der Pfarrgemeinde mit gewähltem Vorstand und regelmäßigen Generalversammlungen. Wöchentliche, zweistündige Proben sowie Konzerte werden von einem Chorleiter geplant und durchgeführt. Neben einem jährlichen Konzert gestaltet der Kirchenchor auch einige Gottesdienste und Feiertage mit. Der Altersdurchschnitt liegt schon etwas höher, schätzungsweise bei 70 Jahren. Trotzdem sind auch ein paar jüngere Mitglieder aktiv. Die Literatur, die geprobt und aufgeführt wird, besteht überwiegend aus geistlicher Chormusik verschiedener Epochen.

Die zweite Gruppe ist das Blasorchester der TGS Hausen. Es handelt sich um die Musikabteilung innerhalb einer „Turngesellschaft“, die einen eigenen gewählten Vorstand hat und sich innerhalb des Vereins selbst organisiert. Aktuell sind etwas über 20 Musikerinnen und Musiker aktiv und treffen sich regelmäßig Dienstagabends zur zweistündigen Probe. Neben einem oder zwei Jahreskonzerten spielt das Orchester auch regelmäßig Auftritte bei Festen und Feierlichkeiten im Ort. Die Besetzung aus Holzbläsern, Blechbläsern und Schlagzeug wird von einem Dirigenten geleitet. Das Alter der Aktiven ist sehr gemischt, es gibt einige zwischen 20 und 30 Jahren, der Ältteste ist 75 Jahre alt. Deshalb ist es schwierig, einen Altersdurchschnitt abzuschätzen. Das Repertoire des Blasorchesters erstreckt sich von klassischer Blasmusik wie Märschen und Polkas über Medleys aus der Populärmusik bis zu sinfonischer Blasmusik.

Das dritte Ensemble ist die Jazzbigband der Musikschule Seligenstadt. Die zwanzigköpfige Bigband wird zwar von der Musikschule getragen und vom stellvertretenden Leiter der Musikschule geleitet. Allerdings hat so gut wie niemand der Aktiven noch Unterricht an der Musikschule. Mit wenigen Ausnahmen sind alle Mitglieder über 20, die ältesten ca. 60 Jahre alt. Die Bigband probt mit ihrer klassischen Bigbandbesetzung jeden zweiten Samstagmittag.

Auf dem Programm stehen neben klassischer Bigbandliteratur mit einem Schwerpunkt auf Funk und Soul auch moderne Arrangements aus den eigenen Reihen.

Bei der vierten Gruppe handelt es sich um die fünfköpfige Band „Third Wave“. Die Mitglieder sind schon lange befreundet und haben teilweise schon zusammen Musik gemacht, bevor die Band 2015 in dieser Besetzung gegründet wurde. Alle sind mittlerweile ca. 25 Jahre alt. Bisher wurden zwei Alben mit eigener Musik unter eigener Regie produziert und veröffentlicht. Entscheidungen werden demokratisch besprochen und getroffen. Normalerweise probt das Ensemble einmal wöchentlich, unter anderem für ca. 12 Konzerte, die über das Jahr verteilt anstehen. Stilistisch ist die Band bestehend aus zwei Gitarren, Bass, Gesang und Schlagzeug in den Bereich „Modern Metal“ einzuordnen.

## 11.2 Vorgehen: Qualitative Interviews

Um die Connectedness in den vier Gruppen vergleichen zu können wurde jeweils eine Person des jeweiligen Ensembles mündlich befragt. Die Interviews fanden vor oder nach einer Probe in ungezwungenem Rahmen statt und wurden aufgezeichnet. Bei den Fragen diente ein Leitfaden (siehe Anhang) zur Orientierung, die Reihenfolge und genaue Formulierung wurde aber je nach Gesprächspartner zugunsten einer natürlichen Gesprächssituation angepasst. Dabei wurde besonders auf eine wertschätzende Atmosphäre und Zurückhaltung von Seiten des Interviewers geachtet. Die zu befragenden Personen wurden nicht systematisch ausgewählt, es wurde jedoch davon ausgegangen, dass alle gut mit den Fragen zurechtkommen und spannende Antworten parat haben. Trotz der Orientierung am Leitfaden muss klar sein, dass die Antworten nur die individuelle Wahrnehmung und persönliche Meinung einer befragten Person wiedergeben. Da pro Gruppe nur eine Person befragt wurde, bleiben Aussagen über die gesamte Gruppe wenig repräsentativ und werden vielleicht nicht von allen Beteiligten geteilt.

## 11.3 Ergebnisse

„Musik ist ein starkes Agens der Connectedness“ (Spsychiger, 2022) – diese Aussage stimmt mit den Berichten aller vier Befragten überein. Es herrschte Konsens, dass Musik und Gemeinschaft sehr eng zusammenhängen und sich gegenseitig beeinflussen. So führt das Musizieren beispielsweise zu positiven Begegnungen mit Gleichgesinnten, die die gleiche Passion teilen, woraus oft Freundschaften entstehen.<sup>19</sup> Auch wenn man nicht nur mit Freunden musiziert, wird durch Musik doch ein Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugt. Das ist persönlich bereichernd, selbst wenn die Musik nicht immer perfekt ist.<sup>20</sup> Musik ist deshalb so „wahnsinnig verbindend“, weil sie bei Beteiligten und Zuhörern Emotionen hervorruft und verstärkt.<sup>21</sup> Andersherum wird Gemeinschaft teilweise auch als Grundvoraussetzung gesehen, um überhaupt in einer Gruppe Musik machen zu wollen.<sup>22</sup> Die Antworten decken sich hier mit den Ergebnissen Nowaks und Bullerjahn (2020), die in ihrer Studie „erstmal (mit) quantitativen Daten die soziale Komponente (Anschluss) als wichtigen motivationalen Faktor des Musizierens bestätigten.“

### 11.3.1 Geselligkeit nach den Proben

Auf welche Weise Gemeinschaft letztlich in der jeweiligen Gruppe ausgelebt wird, hängt stark von deren Gegebenheiten ab. Bei der Befragung zeigte sich, dass sowohl im Kirchenchor als auch im Blasorchester „Geselligkeit“ eine Rolle spielt. Nach der Probe bleiben viele Mitglieder noch zusammen, erzählen Geschichten, lachen viel...<sup>23</sup> Zum Bedauern des Befragten hat jedoch der „Stammtisch“ des Blasorchesters seit der Pandemie kaum noch stattgefunden. Früher war der Aspekt der Geselligkeit demnach intensiver.<sup>24</sup> Beide Gruppen proben unter der Woche abends und haben durch den Probenort auch die Möglichkeit, noch gemütlich zusammensitzen und den Abend ausklingen zu lassen. Bei der Bigband bietet sich nach der Probe samstagsmorgens höchstens die Gelegenheit, mal einen Kaffee zusammen zu trinken. Aber auch ohne Stammtisch ist das Gemeinschaftserlebnis groß und zeigt sich in vielen Gesprächen nebenbei und besonders durch die gemeinsame Arbeit an der Musik. Das Musizieren selbst scheint hier stärker in den Fokus des Gemeinschaftsgefühls gerückt als der Aspekt „Geselligkeit“, der im Interview zu Kirchenchor und Blasorchester stärker betont wurde. Von diesen dreien hebt sich die Connectedness der Band Third Wave ein wenig ab, da die Beteiligten überwiegend schon befreundet waren, bevor sie die Band gründeten. Demnach ist die Musik als großes gemeinsames Hobby und das

---

<sup>19</sup> Interview Chor

<sup>20</sup> Interview Bigband

<sup>21</sup> Interview Band

<sup>22</sup> Interview Blasorchester

<sup>23</sup> Interview Chor

<sup>24</sup> Interview Blasorchester

Interagieren der verschiedenen Instrumente als „intrapersonale Koordination“ (Spychiger, 2019) vor allem eine Festigung für die bereits bestehende Freundschaft.<sup>25</sup>

Laut Gerhard Schaub gehört es zu einer Gemeinschaft dazu, sich nicht nur zu ihrem eigentlichen Zweck zu treffen, sondern auch mal andere Dinge zu unternehmen.<sup>26</sup> So erklärt es sich, dass in allen Gruppen zumindest ab und zu Tätigkeiten neben dem Musik Machen stattfinden. Die Bigband trifft sich immerhin einmal im Jahr auf dem Weihnachtsmarkt mit anschließender Weihnachtsfeier. Auch hier zeigt sich, dass eher das Musizieren im Fokus steht. Blasorchester und Kirchenchor haben nicht nur ihre Art Stammtisch gemeinsam, sondern waren vor der Pandemie auch lange Zeit rund um das Thema Fastnacht sehr engagiert. Während der Kirchenchor jahrelang seine eigene Fastnachtssitzung auf die Beine gestellt hat, ist das Blasorchester dort zum Teil aufgetreten und hat regelmäßig bei einem Fastnachtsumzug gespielt. Abgesehen davon stärken besonders nichtmusikalische Ausflüge, Radtouren oder Grillfeste die Zugehörigkeit.<sup>27</sup> Auch bei Third Wave gibt es bedingt durch die Freundschaft außermusikalische Tätigkeiten wie zusammen feiern gehen, Fußball spielen, Konzerte und Festivals besuchen.<sup>28</sup> Im Gegensatz zu Orchester und Chor sind das jedoch Freizeitaktivitäten, die nicht zentral durch einen Vorstand organisiert werden.

### 11.3.2 Regelmäßigkeit der Proben und Erfolgserlebnisse

Für alle Ensembles sind es die regelmäßigen Proben, die als Teil der Alltagsplanung das Gemeinschaftsgefühl stärken. Wenn man sich nicht regelmäßig sieht, beschäftigt man sich auch gedanklich weniger mit einem Projekt und identifiziert sich auf Dauer auch weniger damit. Besonders Probenwochenenden wirken sich positiv auf das Gruppengefühl aus, weil neben der musikalischen Arbeit an sich viel Zeit miteinander verbracht wird.<sup>29</sup> Damit Proben einen höheren Sinn bekommen, braucht es Konzerte oder Projekte wie CD-Aufnahmen als Ziel. Gerade solche gelungenen Projekte können extreme persönliche Erfolgserlebnisse sein und das Gemeinschaftsgefühl ungemein stärken.<sup>30</sup> Christine Hagemann betonte aber, dass auch unabhängig von Konzerten schon das einfache Hören aufeinander, das gemeinsame Musizieren im Satz und die gemeinsame Klangerzeugung eine Rolle spielen, um die Connectedness zu stärken. Außerdem sei es wichtig für die Gemeinschaft, dass jeder seine Meinung beisteuern könne und die Gruppe demokratisch wirke,<sup>31</sup> was sich durch das „Grundbedürfnis nach Autonomie (Macht)“ (Nowak & Bullerjahn, 2020) begründen lässt.

### 11.3.3 Negative Faktoren und individuelle Unterschiede

Als negative Faktoren für die Zugehörigkeit setzen die Befragten unterschiedliche Schwerpunkte, die sich aber auch auf andere Ensembles übertragen lassen. Schlecht für den Zusammenhalt sind zum einen Streitigkeiten einzelner und unbeliebte oder zu komplizierte Stückeauswahl von Seiten der musikalischen Leiter.<sup>32</sup> Mit „Interessenskonflikten, Ego-Problemen und schlechter Kommunikation“<sup>33</sup> sind bei Third Wave die genannten Faktoren spezieller und lassen sich vermutlich vor allem auf die dezentrale Organisation und kleine Gruppengröße zurückführen.

Ob für eine Person das Musikmachen oder die Gemeinschaft einer Gruppe im Vordergrund steht, ist sicherlich eine sehr persönliche Abwägung und individuell verschieden. Bei dem Befragten des Blasorchesters kann man davon ausgehen, dass erst die Geselligkeit da war und dann erst das Musik Machen dazu kam, da er von einem Freund zum Tenorhorn Lernen und Mitspielen angeregt wurde und vorher

---

<sup>25</sup> Interview Band

<sup>26</sup> Interview Blasorchester

<sup>27</sup> Interview Chor & Blasorchester

<sup>28</sup> Interview Band

<sup>29</sup> Interview Blasorchester

<sup>30</sup> Interview Band

<sup>31</sup> Interview Bigband

<sup>32</sup> Interview Chor & Blasorchester

<sup>33</sup> Interview Band

schon als Mitglied des Sportvereins sowieso auf dem Trainingsgelände war.<sup>34</sup> Von den damaligen Freunden ist jetzt allerdings niemand mehr dabei, weshalb der Aspekt Musik mittlerweile vielleicht mehr in den Vordergrund gerückt ist. Bei der Befragten der Bigband ist erneut der Spaß an der Musik und der „Spieltrieb“ der Hauptgrund für die Aktivität. Eine Rolle spielen auch passende Probenzeiten und die angenehme Anzahl an Terminen.<sup>35</sup> Bei Third Wave ist die Gemeinschaft „sowieso schon da“, deshalb ist für den Befragten das Wichtigste, gute Konzerte zu spielen und mit eigener Musik selbst kreativ zu sein und etwas zu „schaffen“.<sup>36</sup> Dies ist zum einen auf das Grundbedürfnis nach „Kompetenz (Leistung)“ (Nowak & Bullerjahn, 2020) zurückzuführen, zum Anderen ein Indiz, dass es sich um eine semiprofessionelle Band „mit einer Arbeitsteilung (handelt), wobei das Ziel ein Kunstprodukt für ein Publikum ist und möglicherweise eine Vision existiert.“ (Marx, 2017)

#### 11.3.4 Negative Faktoren und individuelle Unterschiede

Bei den Wünschen für die Zukunft des Ensembles findet sich vor allem bei den Gruppen, die am längsten bestehen, der Wunsch nach Beständigkeit, und dass möglichst viele Mitglieder dabeibleiben und neue dazu kommen. Hinzu kommt der Wunsch, weiterhin Freude an der Musik zu haben und den Stammtisch wieder aufleben zu lassen.<sup>37</sup> Die Befragten der Bigband und von Third Wave wünschen sich für die Zukunft auch eine musikalische Weiterentwicklung und sprechen das musikalische Niveau an.

#### 11.4 Fazit und Ausblick

Die vier Interviews haben gezeigt, dass in den Ensembles, obwohl sie so unterschiedlich sind, Zugehörigkeit und Gemeinschaft eine große Rolle spielen und durch das gemeinsame Musizieren gestärkt werden. Umgekehrt hat auch die Connectedness einen positiven Einfluss auf die wahrgenommene Qualität des Musikmachens, da „durch das Zusammenwirken der Teile neues Potenzial freigesetzt werden kann“ (Hüther & Spannauer, 2012). Unterschiedlich ist in den verschiedenen Ensembles die Gewichtung von Geselligkeit und dem Musizieren an sich, was sicherlich auch je nach Person variiert. Dass beispielsweise für die Befragte der Bigband die Musik eher im Mittelpunkt steht als die Gemeinschaft, liegt vielleicht daran, dass die Bigband für viele der Teilnehmer nicht ihre einzige musikalische Aktivität, sondern eines von mehreren Projekten ist. Bei Third Wave liegt ein Sonderfall vor, weil die bereits vorhandene Freundschaft durch die gemeinsamen musikalischen Ziele gefestigt wird. Interessant wäre es natürlich, auch quantitativ zu untersuchen, ob die Ergebnisse bei anderen Musikvereinen und kleineren Ensembles in eine ähnliche Richtung gehen. Ein weiterführender Aspekt, der in dieser Befragung zu kurz kam und weiter beleuchtet werden könnte, ist auch, welche Rolle Pausen in Proben oder Treffen als Raum für Gespräche bei der Sozialisation spielt.

#### Literatur

Hüther, G. & Spannauer, C. (Hrsg.) (2012). Connectedness – Warum wir ein neues Weltbild brauchen. Bern: Verlag Hans Huber.

Marx, T. (2017). Musiker unter sich. Kohäsion und Leistung in semiprofessionellen Musikgruppen. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Nowak, J. & Bullerjahn, C. (2020). Validierung eines Fragebogens zur Freizeitmotivation. Eine explorative Untersuchung psychologischer Grundbedürfnisse von Amateurmusizierenden und -sporttreibenden. Jahrbuch Musikpsychologie Vol. 29.

Spychiger, M. (2019). Kreis, koordinativer Raum und pädagogisches Halten im (Musik-)Unterricht. Ausführungen zum Konstrukt der Koordination. In: B. Hofmann & G. Puffer (Hrsg.): Macht Musik. Beiträge zu den Tagen der Bayerischen Schulmusik 2018 (S. 11-29). Esslingen: Helbling.

Spychiger, M. (2022). Seminar „Musikalische Betätigung und Zugehörigkeit“ 04.07.2022.

---

<sup>34</sup> Interview Blasorchester

<sup>35</sup> Interview Bigband

<sup>36</sup> Interview Band

<sup>37</sup> Interview Chor & Blasorchester

## 12 Musikalischer Leistungsanspruch für das Kunstwerk und dessen Aufführung im Verhältnis zum gemeinschaftlichen Tun als Ideal

Helena Kunkel

### 12.1 Connectedness im Spannungsfeld zweier Ideale

Ausgehend von der Devise, dass das gemeinsame Musizieren grundsätzlich ein recht hohes Maß an Connectedness erzeugt, dieses jedoch je nach Gruppe, Zweck bzw. Ziel der Zusammenkunft und Grad der Fokussierung auf die soziale oder musikalische Ebene unterschiedlich stark ausgeprägt sein wird, ergibt sich auf der Suche nach optimal ausgerichteten Bedingungen für die Connectedness ein Spannungsfeld zwischen mehr oder weniger entgegengesetzten Idealen. Die Extreme derer finden ihre Manifestation unter anderem im Ansatz der gemeinschaftsorientierten Community Music, sowie den Forderungen Adornos nach einer auf Mündigkeit ausgelegten, kritischen Musikpädagogik und -praxis, in der Musik nicht als Mittel zum Zweck degradiert wird (Kertz-Welzel, 2005). Neben der grundsätzlichen ideellen Verortung einer musizierenden Gruppe innerhalb dieses Feldes stellt die Relevanz und der Umgang mit Aufführungen einen weiteren großen Einflussfaktor dar, da die Connectedness eng mit einem inklusiven Miteinander und der Wertschätzung aller verbunden ist, was durch konkrete Aufführungsziele sowohl positiv als auch negativ beeinflusst werden kann.

In vier Interviews mit erfahrenen Ensembleleitungen wurden die wechselseitigen Einflüsse von Connectedness und Leistung bei einer Aufführung oder einem Konzert, sowie damit verknüpften Schwierigkeiten wie die Vergabe von Solorollen und deren Auswirkungen erörtert. Es zeigt sich, dass weder der Ansatz Adornos noch die Idee der Community Music allein für die Connectedness optimal förderliche Rahmenbedingungen bilden; es braucht in der Tat etwas von beidem. Adornos Ideal von musischer Bildung, Analyse und sinnstiftender ästhetischer Erfahrung durch die Orientierung am Kunstwerk sowie der Ablehnung jeglicher gemeinschaftsfördernder pädagogischer Ansätze (wie beispielsweise die Singbewegung), lässt womöglich die Entstehung und Relevanz einer Art kognitiven, musikalischen Connectedness zu, welche isoliert zwischen Künstler\*in und Kunstwerk oder Tätigkeit bestehen kann (Wietusch, 1981). Der Mehrwert einer in ganzheitlich (d.h. auch sozialer, untereinander bestehender) Connectedness praktizierten Musik oder Aufführung einer Gruppe findet hier jedoch keinen Platz.

In der Community Music wiederum scheint es zunächst genau um dessen Wertschätzung, Förderung sowie Minimierung jeglicher destruktiver Einflüsse zu gehen. Im Zentrum jeder Aktivität steht die Gemeinschaft, die persönliche Entfaltung und das wertschätzende, inklusive Zusammenwirken ungeachtet der Vorbildung einzelner; ein Streben nach qualitativer Perfektion ist, wenn überhaupt, zweitrangig (Kertz-Welzel, 2018). Es herrscht vielmehr eine „Faszination des Nicht-Lernens bzw. Nicht-Lernen Wollens“ (Kertz-Welzel, 2018), was unter den Verfechtern dieser Idee als durchaus positiv wahrgenommen wird und die Gewichtung des Zwecks der musikalischen Zusammenkunft verdeutlicht. Dabei ist der Grad an Connectedness in einer solchen gemeinsam musizierenden Gruppe durch die starke Gemeinschaftsorientierung sicherlich höher als bei Adorno, der wichtige Faktor Motivation durch einen entsprechenden Leistungsanspruch wird jedoch übergangen. Ein erstrebenswertes Höchstmaß an Connectedness in einer Gruppe wächst schließlich einhergehend mit persönlicher Motivation und Identifikation der Einzelnen mit der Sache, während diese wiederum von der Entscheidung abhängig sind, einer sich regelmäßig zum Musizieren treffenden Gruppe zugehören zu wollen. Aus motivationspsychologischer Sicht entspricht dies dem Grundbedürfnis nach sozialer Eingebundenheit (Nowak & Bullerjahn, 2020). Für die persönliche Bewertung einer Tätigkeit als befriedigend, sinnstiftend braucht es jedoch einen persönlichen Mehrwert und Grund, freiwillig an regelmäßig stattfindenden Freizeitaktivitäten teilzunehmen und sich daran zu binden – andernfalls würden die meisten Menschen ein erheblich offeneres und unverbindlicheres Format, wie es zum Teil in der Community music praktiziert wird, bevorzugen. Da dem in der in Deutschland verbreiteten Musikpraxis jedoch nicht so ist, der rein soziale Aspekt allerdings

ebenso wenig der alleinige Grund sein kann, da sich für die Teilnehmenden sonst private Treffen zum Kaffee oder ähnlichem eher anbieten würde, muss es neben dem Sozialen eine weitere, nicht zu unterschätzende Motivation geben. Eine naheliegende Antwort wäre somit die Relevanz des Aspekts Leistung und künstlerischer Anspruch in der Musik, beispielsweise durch ein Konzert, bei dem ein Werk möglichst gut aufgeführt werden soll: hier findet sich die Befriedigung des Kompetenz- bzw. Leistungsbedürfnisses (Nowak & Bullerjahn, 2020). Ein gesunder, realistischer Leistungsanspruch und das Hinarbeiten auf ein gemeinsames Ziel, eine Aufführung vor Publikum, wirkt sich daher grundsätzlich positiv auf die Motivation aus. Das Erfahren eines individuellen Lernfortschritts und das am Ende erfolgreiche gemeinsame „Durchbeißen“ durch mühsame Detailarbeit steigern Engagement, Zusammenhalt und die individuelle Identifikation mit der Gruppe und der Aufgabe, was sich nun wiederum positiv auf die Connectedness auswirkt.

## 12.2 Diskussion in vier qualitativ ausgelegten Interviews

Dass diese Prozesse einen erheblichen, die Connectedness steigernden Einfluss haben bestätigen auch die Erfahrungsberichte aus den vier zum Thema durchgeführten Interviews. Die Existenz und Notwendigkeit von Konzerten und Aufführungen muss aus den genannten Gründen im Zusammenhang mit optimaler Connectedness nicht weiter hinterfragt werden, es besteht lediglich Reflexionsbedarf was die Probenarbeit betrifft, da sich beispielsweise Praktiken wie die Vergabe von Solorollen in Projekten durch hohes Konfliktpotential destruktiv auf das harmonische Miteinander auswirken können.

Die Interviewpartner\*innen dieser qualitativ ausgelegten Befragung waren bewusst anhand ihrer Erfahrung und Art des Ensembles aus vier verschiedenen Bereichen gewählt, um die anschließende Analyse des Verhältnisses von Leistungsanspruch und Connectedness auf Basis möglichst breitgefächelter Beobachtungen aufbauen zu können. Im ersten Interview berichtet ein erfahrener Chorleiter von unter anderem der Arbeit mit Universitätschören sowie einem kleineren, semiprofessionellen Ensemble. Das zweite Interview gab der Leiter eines Musicalvereins, in dem mit ambitionierten Laien alle zwei Jahre große Musicalprojekte aufgeführt werden. Alle Altersklassen sind hier vertreten und stehen am Ende gemeinsam solistisch und als Chor auf der Bühne. Die beiden weiteren aufschlussreichen Gespräche waren mit einer Hochschuldozentin für Gesang, welche ein großes Operettenprojekt mit Lehramts-Studierenden und weiteren Motivierten durchführte, sowie mit der Leiterin einer Ballett- und Tanztheaterschule, in der ebenfalls alle zwei Jahre eine große Aufführung im städtischen Theater veranstaltet wird, jedoch Wert darauf gelegt wird, dass dazwischen immer ein Jahr mit regulärem Training ohne derartige konkrete Probenarbeit liegt. Die Fragen bezogen sich auf fünf relevante Themenfelder: die in der Regel sehr heterogene Gruppenzusammensetzung und einhergehenden Stärken bzw. Herausforderungen, Aspekte der Motivation, Zugehörigkeit, Aufführungen oder Konzerte sowie ein Leistungsanspruch.

### 12.2.1 Motivation

Hinsichtlich der Motivation zur Teilnahme scheint in allen Gruppen der Soziale Aspekt in der Wichtigkeit mindestens gleichauf mit dem künstlerischen zu sein. Beim Operettenprojekt und Musical spielte die Gelegenheit, bei der Aufführung des ausgewählten Stücks mitzuwirken, für eine Kerngruppe eine große Rolle und war womöglich zunächst der primäre Grund. Weitere Sänger\*innen kamen jedoch hinzu, weil Freunde (oder sogar Familie) mitmachen – für sie hat die Gruppe und Tätigkeit an sich einen höheren Stellenwert als das aufzuführende Werk. Damit einhergehend zeichnen sich vermutlich bereits zu Beginn einer Probenphase unterschiedlich ausgeprägte, durch die primäre Motivation bedingte Leistungsansprüche und Erwartungen für die Probenarbeit ab, welche es über die Zeit seitens der Leitung zu vereinen gilt. Bei einem Vergleich von Gruppen und Altersstufen im Tanz zeigt sich, dass dies stark von der Altersklasse abhängig sein kann; Kinder und Jugendliche kommen sehr stark wegen der Gruppe, die Älteren jedoch eher für das körperliche Training und für das Tanzen an sich (wobei die Gruppe hier weiterhin an zweiter Stelle steht und wichtig ist). Die Lebenslage, aber auch künstlerische Vorbildung als entscheidende Motivationseinflüsse bestätigen auch die Beobachtungen des Chorleiters. Gerade bei großen Universitätschören beispielsweise steht der Wunsch nach Kontakt zu anderen Studierenden an

erster Stelle, die musikalische Betätigung eher an zweiter. Ein höherer Stellenwert des rein Musikalischen als primäre Motivation sei eher bei fortgeschritteneren Sänger\*innen zu beobachten, oft würden sich diese jedoch eher einen anderen Chor als den offenen Universitätschor suchen.

### 12.2.2 Zugehörigkeit

Dies spiegelt sich so in allen Gruppen im Grad der Zugehörigkeit wider, je enger die Freund- und Bekanntschaften untereinander sind, desto höher scheint (Nach Einschätzung der Leitungen) die Zugehörigkeit zu sein. Als weitere Faktoren für die Connectedness in der Gruppe werden Regelmäßigkeit und Stückauswahl genannt, aber auch eine gut strukturierte und geplante Probenarbeit seitens der Leitung. Was aus dem Tanzunterricht vielleicht noch mehr ein Vorbild für musikalische Probenarbeit sein könnte, wäre eine noch bewusstere, für die Connectedness förderliche Raumnutzung, die vor allem die Kreislinie bietet. Im Kreis steigt das Gruppenempfinden, die Teilnehmenden sind auch räumlich spürbar verbunden und erleben sich somit als Gemeinschaft viel intensiver. Dies könnte in einer Chorprobe zum Beispiel durch improvisierte Klangkreise beim Stimme anwärmen im Einsingen seinen Platz finden und für kurze Zeit die sonst sehr auf die Leitung konzentrierte Aufmerksamkeit bewusst auf die Gruppe und das verbundene Miteinander lenken. Ein letzter Punkt bietet das Erleben einer gemeinsamen Aufführung des Erarbeiteten. An einer Sache festzuhalten und sich „durchzubeißen“, gemeinsam im selben Boot zu sitzen und sich am Ende als Gruppe auf einer Bühne anderen zu präsentieren lässt die Connectedness in der Gruppe der Erfahrung nach sprunghaft nach oben schnellen.

### 12.2.3 Aufführungen

Obwohl Aufführungen somit ein hohes Potential haben, die Connectedness in einer Gruppe zu steigern, braucht es dennoch zumindest im Laien und semiprofessionellen Bereich eine gute pädagogische Führung in der Probenarbeit, welche gegebenenfalls durchaus auftretende destruktive Nebenwirkungen der Leistungsorientierung abfangen kann. In allen vier Interviews kamen ähnliche Strategien zur Sprache, um dies zu erreichen; so sollte die Leitung stets freundlich bleiben und Vertrauen ausstrahlen, zugleich die Gruppe beobachten und bei wahrgenommenem Stress helfen bzw. zu gegenseitiger Hilfe im Ensemble ermutigen. Manchmal helfe ein wenig Druck oder die Mahnung, zuhause zu üben, die häufiger wirkungsvollere Strategie ist jedoch, Zeit zu geben oder die Gruppe selbst in die Beurteilung des Qualitätsprozesses mit einzubinden (beispielsweise durch gruppenweise Abwechslung im Ausführen und Beobachten).

### 12.2.4 Leistungsanspruch

Alle vier Interviewpartner\*innen sehen bei sich einen gewissen Leistungsanspruch für ihre Gruppe, welcher auch notwendig ist – die Haltung einer Leitung ohne Vision, Wünsche, spürbares Engagement und eigene Motivation würde sich im Ensemble widerspiegeln und einer für alle positiven, erfüllenden Aktivität jegliche Freude und Sinnhaftigkeit nehmen. Es ist weder förderlich, ausschließlich Leistung und Umsetzung des Werks an oberster Stelle zu sehen, noch deren Notwendigkeit und Präsenz zu verteuern, vielmehr geht es darum, einen professionellen Anspruch zu haben, aber auch davon abweichen zu können. Eine absolute Erwartung werde niemals erfüllt werden, zumal Perfektion und Erfolg stets sehr subjektiv bemessen werden und eine technisch vollständig richtige Ausführung nicht automatisch eine berührende oder mitreißende Aufführung verspricht. Des Weiteren können beispielsweise Solorollen eine Differenzierungsmöglichkeit bieten, welche die Stärkeren fordern und Schwächere durch dem entgegengestellte, leichtere Chorsätze trotzdem mitnehmen, sodass sich alle Teilnehmenden ihren Fähigkeiten entsprechend möglichst optimal einbringen können. Alle vier Interviewpartner\*innen sehen in der Vergabe von Solorollen eher diese Chance auf differenziertes Lernen, was sowohl Über- als auch Unterforderung verhindern kann, als eine zwangsläufig destruktive Wirkung der Vergabe von Solorollen auf das harmonische Miteinander. Letzteres würde jedoch immer auch eine Rolle spielen, sodass Solorollen die Connectedness der Gruppe definitiv immer beeinflussen werden und eventuell streckenweise

senken. Es brauche daher zum einen eine gute Kommunikation, Klarheit, Direktheit, Diskretion und Transparenz seitens der Leitung, zum anderen hänge es davon ab wie sich die ausgewählten Solisten selbst verhalten. Enttäuschungen kämen auf die Ambitionen der einzelnen Sänger an, und die Gruppe reagiere stark abhängig davon wie die Solisten selbst damit umgehen. Eine bei allen ähnliche Strategie, die die Leitungen daher verfolgen, ist, ein „Operndiva“- oder Wettkampf- Verhalten möglichst zu verhindern – wenn die Connectedness nun als gleichauf wichtig erachtet wird wie die Qualität der Aufführung, sei es daher empfehlenswert die jeweiligen Charaktertypen zu beachten und bei gleicher Eignung beispielsweise eher diejenigen auszuwählen, die sich mit angemessener Bescheidenheit und Verantwortung verhalten würden.

### 12.3 Fazit

Es finden sich somit Antworten auf die grundsätzlichen Fragen zum Verhältnis der Erfüllung eines künstlerischen Anspruchs und der Förderung der Connectedness: Ginge es denn ohne jeglichen Anspruch, um der Connectedness Willen? Nein, hier besteht große Einigkeit, man würde es in der Zusammenarbeit merken, wenn das Ergebnis der Leitung völlig egal wäre. Funktioniert eine gemeinsame Aufführung andersherum, ohne Connectedness? Vielleicht ist dies im Profibereich der Fall, im Laienbereich und selbst in semiprofessionellen Ensembles jedoch nicht. Es gilt also beides zu vereinen und zu fördern – doch wie kann Qualität und Leistung und Connectedness und Gruppenstärkung gleichzeitig gefördert werden? Geht dies, oder leidet eines automatisch unter dem Fokus auf das andere? Ja, es könne schon sein, dass die Connectedness unter der Konzertvorbereitung leidet, vor allem wenn die Leitung ausschließlich auf Perfektion gehen würde. Es kann jedoch selbstverständlich unterschiedliche Schwerpunkte geben, je nachdem wo im Erarbeitungsprozess man sich gerade befinde, und der Erfahrung nach gebe es auch einen Punkt, an dem es zu einer Bedrohung für die Connectedness werden würde, wenn man Qualität leiden ließe und diese nicht angesprochen wird. Es stehe sich somit vorwiegend in der Probenarbeit zwar gegenüber, da die Gruppe aber zuletzt gemeinsam auf der Bühne stehe und die Aufführung gemeinsam, als Gruppe, erlebe, verschmelzen Leistungsanspruch und Connectedness spätestens an diesem Punkt zu einem Ziel. Sie bedingen und benötigen sich somit gegenseitig, und auch wenn eine grundlegende Connectedness immer entsteht und eine wichtige Komponente im Gelingen der bei der Probenarbeit eher im Zentrum der Aufmerksamkeit liegenden Aufführung bildet, ist es trotzdem lohnenswert, die Connectedness im Erarbeitungsprozess bewusst ebenfalls zu unterstützen und zu fördern – was sich tatsächlich besser in eine weiterhin zielorientierte Probenphase integrieren lässt, als vielleicht manch eine\*r bisher annahm.

### Literatur

Hüther, G. und Spannbauer, C. (2012). Wege zum Wir. In Hüther, G., Spannbauer, C. (Hrsg), *Connectedness. Warum wir ein neues Weltbild brauchen* (S. 7-13). Bern: Hans Huber.

Kertz-Welzel, A. (2018). Community Music, oder: die Faszination des Nicht-Lernens. In Gruhn, W. und Röbbke, P. (Hrsg), *Musik Lernen. Bedingungen – Handlungsfelder – Positionen* (S. 358-378). Innsbruck: Helbling.

Kertz-Welzel, A. (2005). The Pied Piper of Hamelin: Adorno on Music Education. *Research Studies in Music Education*, 25 (1). <https://doi.org/10.1177/1321103X050250010301>

Nowak, J., und Bullerjahn, C. (2020). Validierung eines Fragebogens zur Freizeitmotivation. Eine explorative Untersuchung psychologischer Grundbedürfnisse von Amateurmusizierenden und -sporttreibenden. *Jahrbuch Musikpsychologie*, Vol. 29. <https://doi.org/10.5964/jbdgm.2019v29.38>

Wietusch, B. (1981). *Die Zielbestimmung der Musikpädagogik bei Theodor W. Adorno. Darstellung und kritische Reflexion der Kritik an der musikpädagogischen Position Adornos. Ein Beitrag zur Adorno-Rezeption in der Musikpädagogik*. Regensburg: Gustav Bosse.

## 13 Zugehörigkeit und Individualismus: Ein Spannungsfeld

Timo Soriano Eupen

Dieser Essay beschäftigt sich in einer musiksoziologischen, musikpsychologischen sowie vordergründig musikphilosophischen Herangehensweise mit den Fragen, inwiefern sich individuelle Vorstellungen und Neigungen mit der eigenen musikalischen Betätigung oder auch der musikalischen Betätigung zusammen mit anderen Individuen sowie den daraus folgenden Zugehörigkeiten ergänzen, sich treffen oder doch auch Reibungen entstehen. Ein Fokus liegt dabei auf dem Begriff der Zugehörigkeit: zu seinen Mitmusikern, einer Musikszene, zu sich selbst, vielleicht auch zu etwas *Höherem*, *Weiteren* und *Wichtigeren* (*Beyondness*). Vielleicht sogar zu etwas mit spirituellem Charakter.

### 13.1 Facetten der Zugehörigkeit und des individuellen Erlebens

Eine musikalische Betätigung kann verbinden, Menschen erfüllen, sich positiv auswirken und ein Leben hindurch Glück bringen. Sie kann hingegen aber auch, mit allem, was dazugehört, negative Auswirkungen haben, Menschen durch verschiedenste Kontexte in jeglichen Formen Schaden zufügen oder zumindest in einen Zustand der Zerrissenheit zwischen der musikalischen Betätigung, den eigenen Idealen, Zielen und Vorstellungen, sowie den Menschen, mit denen man musiziert, führen.

#### 13.1.1 Zugehörigkeit durch musikalische Betätigung

Doch nicht nur in einer Gruppe, sondern auch als Solo-Musiker oder beispielweise als DJ kann man Erfahrungen dieser Dimensionen machen. Weshalb mache ich Musik und für wen oder auch mit wem? Kann ich meine eigenen Vorstellungen mit denen meiner Mitmusiker, der jeweiligen Musikszene und/oder deren Rezipienten, mit allen ihren Bräuchen, Ritualen und Geschichten in Einklang bringen? Wo liegen Prioritäten, wo sind Kompromisse akzeptabel, wo herrscht Pragmatismus und wo wird das eigene Denken – bewusst oder auch unbewusst – ausgeschaltet, weil man *dabei* ist.

Aus eigenen Erfahrungen, Erinnerungen und Beispielen sowie Beobachtungen in diversen Gruppen und bei verschiedensten musikalischen Betätigungen und Ereignissen versuche ich mich diesen Fragen (selbst-)kritisch anzunähern, um mich den Überlegungen zum jeweiligen, auch eigenen, Individualismus sowie der musikalischen Betätigung und Zugehörigkeit zu öffnen um hierzu ein erweitertes Bewusstsein zu schaffen, das Spannungsfeld zu deuten, eventuelle Konflikte – ebenso auch persönliche – besser zu verstehen und eine mögliche musikalische Zukunft in Einklang mit möglicher Lebensqualität zu bringen – so wie es idealerweise sein sollte. Musik vergnügt nicht immer nur, damit sollte man sich arrangieren. Aber ihr innerster Kern und die engste Verbindung zum Menschen sind doch das Glück, die Freude sowie die Zugehörigkeit, die sie hervorrufen kann. Doch diese Zugehörigkeit hat auch ihre Tücken.

Steht also der eigene Individualismus, eventuell sogar ein allgemein gültiger „Hyper-Individualismus“ (Hüther & Spannauer, 2012) der Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder Szene oder gar einer allumfassenden Zugehörigkeit im Weg? Passt man sich bewusst oder unbewusst an? Wozu musiziere ich eigentlich? Grenzt man sich durch seine musikalische Betätigung von anderen ab? Können gegensätzliche Dinge nebeneinander dauerhaft existieren? Ist eine musikalische Betätigung gemeinsam mit anderen vielleicht doch eher eine egoistische Angelegenheit? Nutze ich beispielweise eine Band oder ein Orchester nur um meine persönlichen Bedürfnisse zu befriedigen? Ist das eine *runde* Sache?

#### 13.1.2 Unterschiedliche Ausprägungen des Individualismus – „Individueller Individualismus“

Dass Individualismus individuell veranlagt ist, impliziert bereits das Wort selbst. Individualismus ist im Gegensatz zu Individualität jedoch etwas noch Stärkeres und Ausgeprägteres, etwas Spezielleres.

Jeder ist, ohne etwas dafür unternehmen zu müssen, anders als seine Mitmenschen. Aber nicht jeder hat seine eigenen Vorstellungen und Ideale, vor allem in ausgeprägtem Maße. Für einen gewissen Individualismus müssen wir selbst arbeiten, nachdenken, Vorstellungskraft besitzen und uns kritisch mit Dingen auseinandersetzen. Unser Individualismus baut sich unsere jeweilige Realität zusammen. Wenn diese dann aber nicht mit unseren Vorstellungen übereinstimmt können wir uns die Frage stellen ob nun die Rahmenbedingungen einfach nicht stimmen, oder ob unsere Ansicht, unser eigenes Handeln, unser Individualismus das ist, was aneckt.

Mit dem Begriff des Individualismus könnte man sich nun noch länger beschäftigen. Doch im Kern ist oben Genanntes das, was uns hier beschäftigen soll: Die Reibung zwischen den eigenen Vorstellungen und den Erwartungen unserer Mitmenschen sowie den Gegebenheiten unserer Umwelt. Auch wenn das nicht zwangsläufig eine bewusste Provokation unserer Gegenüber oder von uns selbst darstellen muss. Vieles wird oft missverstanden, falsch interpretiert oder zu ernst genommen. Manches passt vielleicht aber auch schlichtweg nicht zusammen.

So individuell jedes Individuum auch sein kann, so unterschiedlich die musikalischen Betätigungen sind, so individuell sind auch die Gefühle hierzu sowie die Kategorien von Zugehörigkeiten, von Verbindungen, von *Connectedness* (Hüther & Spannauer, 2012) sowie aber auch dem möglichen Gegenteil davon.

Wie einleitend angedeutet können wir mindestens drei Arten der Zugehörigkeit oder auch *Connectedness*, somit aber auch des Gegenteils, der Abgrenzung, einer *Disconnectedness*, festmachen: Die zu anderen Personen (bspw. Mitmusikern, Fans, etc.), die zu sich selbst (Geist und Körper), also einer Art *Self-* oder auch *Intra-Connectedness* und die zu etwas, was unter Umständen *darübersteht*, etwas Weiterem, Spirituellem, Transzendendem (was wiederum unseren Geist bzw. unsere Seele, also *Intra-Connectedness*, betreffen kann). Diese Arten können vielfältig miteinander verflochten sein. Grafische Darstellungen mit ineinander- und/oder übergreifenden Kreisen können hier hilfreich sein und die Verhältnisse verdeutlichen, sparen aber immer auch etwas aus und können die Verflechtungen nur andeuten.

Selbstverständlich können wir uns auch zu Objekten zugehörig oder abgegrenzt fühlen, beispielsweise unserem Instrument, was allerdings weniger den sozialen Charakter bedient, worum es hier hauptsächlich gehen soll.

Jeder ist anders, manche mehr Individualisten manche weniger, aber immer mit gewissen Unterschieden. Es gibt keine exakten Schablonen für Menschen. Diese Unterschiede müssen aber alle unter einen Hut bzw. auf eine Erdenkugel gebracht werden. Oder müssen sie das zwangsläufig? Wenn wir es versuchen, helfen uns hierbei Diskursfähigkeit, Multiperspektive und gelebter Pluralismus: Ebenso wichtige Begriffe bei der Thematik der Zugehörigkeit durch musikalische Betätigungen.

### 13.1.3 Persönliche Beispiele zur Relevanz des gemeinsamen Musizierens und daraus entstehenden Spannungen

Gemeinsamer Raum (zum Beispiel ein Proberaum oder Konzertsaal) sowie jegliche Netzwerke (zum Beispiel eine Musikszene, ein Musiklabel, Veranstalter, Bookingagenturen, Peergruppen wie Freunde und Familie schaffen Zugehörigkeit – insbesondere mit Blick auf die Musik, ob man nun Rezipient oder Schaffender dieser Künste ist.

Aus persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen können aus diesen Räumen und Netzwerken Thesen und Schlüsse gezogen werden. Allein aufgrund dessen, aber insbesondere auch durch spezielle Erfahrungen in Bezug auf die Zugehörigkeit durch eine jeweilige musikalische Betätigung, oder sogar auch Nicht-Betätigung, hat die Thematik – nicht nur für mich – eine Relevanz und kann durch Beispiele gut erläutert, sich ihr wie oben beschrieben, angenähert werden.

Durch Krankheit, Verletzungen, Gipsverbände und/oder beispielsweise Operationen fallen Proben und Auftritte aus. Die Band leidet vermeintlich darunter, spricht einem selbst aber Mut zu und versucht einem das Gefühl zu vermitteln nicht schuld an der aktuellen Situation der Band zu sein, obwohl man

das, durch seine zum Teil selbstverschuldeten Verletzungen, selbstverständlich doch ist. Und das Alles, nachdem man aufgrund pandemiebedingter Beschränkungen circa zwei Jahre ohnehin kaum Proben durchführen und keine Auftritte spielen konnte. Das macht Mut, im sozialen Sinne, schafft ein starkes Gruppenselbstkonzept und eine enorme positive Zugehörigkeit zu seinen Mitmusikern sowie der gemeinsamen Sache, der eigenen Musik, auch wenn sie nicht erklingt. Gemeinsam kann man das alles schaffen – auch das Nicht-spielen.

Es kann also eine musikalische Zugehörigkeit entstehen, obwohl man gegenwärtig nicht miteinander musiziert. Als Beispiele dienen hier wie erwähnt die Covid19-Pandemie sowie das Aussetzen des *Bandbetriebs* aufgrund von beispielsweise Verletzungen. Insbesondere die eigene Geschichte des Sommers 2022 (welcher mit geplanten Auftritten gefüllt war) nach zwei Jahren pandemischer Beschränkungen im Eventbetrieb, welcher dann doch aufgrund einer langwierigen Handverletzung nicht wie geplant stattfinden konnte, sticht hier heraus.

Die Vorstellung des zukünftigen gemeinsamen Musizierens, die Erfahrungen und gemeinsamen wie auch persönlichen Erlebnisse prägen die Gemeinschaft und sind offensichtlich nachhaltig. Ebenso trifft man sich in solchen Phasen dennoch, nur eben ohne zu musizieren oder gar über die eigene Musik zu sprechen. Die Musik schafft hier also Zugehörigkeit, selbst wenn nicht musiziert wird, beziehungsweise für einen gewissen, eventuell auch unbestimmten Zeitraum nicht musiziert werden kann.

Aus der Musik sind, trotz individueller Unterschiede der Personen, Freundschaften entstanden. Sie benötigen aber wiederum die Musik in irgendeiner Form als Anker. Umso länger die Pausen im gemeinsamen Musizieren aber andauern umso schwieriger wird – von den jeweiligen Personen und zwischenmenschlichen wie auch jeweiligen psychischen Verhältnissen und Lagen abhängig – allerdings auch das Aufrechterhalten der Zugehörigkeit, der sozialen Beziehungen innerhalb einer Gruppe.

Es gibt aber ebenso Situationen und Konstellationen in musikalischen Gruppierungen, in denen man sich unter den Leuten nicht besonders wohl fühlt und dennoch mit ihnen und für sie – aber eben auch vor allem für sich – musiziert. Eine kontroverse Art der Zugehörigkeit, die natürlich dennoch vorhanden ist, oder eben aus einem bestimmten Grund existiert: der eigenen Lust am Musizieren.

Selbstverständlich entstehen auch gegenseitige Abhängigkeiten, die man dadurch bedient. Man braucht eben seine Mitmusiker für das gemeinsame Musizieren. Diese Abhängigkeiten können positiv wie auch negativer Natur sein: es fühlt sich gut an gebraucht zu werden, es kann aber auch bedrückend sein, wenn man merkt, dass man die anderen benötigt – auch wenn hier unter Umständen Kompromisse eingegangen werden müssen um das Ziel – die Musik – zu erreichen.

## 13.2 Spannungsverhältnis und Konfliktpotenziale

Durch eine musikalische Betätigung, aber vor allem auch durch dadurch entstehende oder angestrebte Zugehörigkeiten, können also wie angedeutet Konflikte entstehen, welche zu einer Abgrenzung (*Disconnectedness*) führen können. Potenziale hierfür können vor allem Themen der Zugehörigkeit zu sich selbst (*Self-, Intra-Connectedness*) sein welche man auf die Gruppe überträgt oder im Konflikt mit dieser stehen. Hier haben wir dann beispielsweise auch einen Konflikt des eigenen (musikalischen) Selbstkonzepts vs. das Gruppenselbstkonzept.

### 13.2.1 Innere und äußere Konflikte

Ein Spannungsverhältnis impliziert bereits ein mögliches Konfliktpotenzial. Diese Konflikte können, innerlich, mit sich selbst, oder äußerlich, mit beispielsweise seinen Bandkollegen austragen werden. Häufig treten innere Konflikte dann nach außen, vermischen sich, und erschweren Lösungen, Kompromisse oder bereits das Erkennen und Begreifen des Problems eines anderen sowie das Vermitteln der eigenen Sorgen und Nöte.

Ein innerer Konflikt kann ebenso zwischen den musikalischen Zielen und dem *Sich-treu-bleiben* beobachtet werden: Trinke ich mit dem Booker oder den Musikern der anderen (evtl. bekannteren) Band

des Abends noch ein Bier oder gehe ich mit auf die nächste Afterparty, konsumiere mit anderen Musikern, Veranstaltern oder sonstigen Akteuren in der Szene Drogen? Wir hätten wohl eine gute Zeit, vielleicht würde ich Kontakte knüpfen, neue Gigs aushandeln oder gemeinsame Projekte starten. Andererseits würde sich mein Körper darüber nicht besonders (oder nur kurzfristig) freuen und das Vorhaben, beispielsweise keine Drogen zu nehmen wäre hinfällig – aber es würde Zugehörigkeit schaffen, die ich mir ja ebenso erwünsche.

Hier kann die Idee der Salutogenese eine entscheidende Rolle spielen. Der *Sense of Coherence* (SoC), wie Antonovsky (1997) ihn beschreibt, wird relevant: Was hält den Menschen im Laufe des Lebens gesund? Was tut mir (wirklich) gut? Bin ich ehrlich zu mir? Kann ich mir Sachen eingestehen? Was passt zu mir? Was macht mir Spaß? Wie kann ich gesund bleiben? Manchmal ist ein Perspektivwechsel nötig. Eventuell ein *Conceptual Change*? Der SoC, das jeweilige Kohärenzempfinden, kann wiederum sehr verschieden und individuell sein, was zur Thematik hier passt. Ein Problem oder auch Dilemma, welches sich auf die Punkte dieses Textes übertragen lässt, ist der Konflikt zwischen physischer Gesundheit vs. psychischer Gesundheit.

Weitere Konflikte können in dem Konstrukt von Gemeinschaften zu bestimmten Zwecken erkannt werden. In vielen Musikszenen wird beispielsweise Offenheit, Gleichberechtigung und Freiheit propagiert. Zu beobachten ist häufig aber auch das Gegenteil, ein Widerspruch oder zumindest gewisse Ungereimtheiten in der eigentlich angestrebten Gestik eines musikalischen Milieus. Besonders deutlich wird dies unter anderem in der Hardcore- und Punk-, aber auch in der modernen Hip-Hop Szene sowie vermutlich auch in den meisten anderen Musikszenen. Frauen sind beispielsweise vorgeblich gleichberechtigt, Shows, Labels und Weiteres entstammen vorsätzlich aus einer nicht gewinnorientierten D.I.Y. (do it yourself) Mentalität. Realistisch betrachtet sind Frauen aber nach wie vor hauptsächlich, und selbst da meist deutlich in der Minderheit, im Publikum anzutreffen und Events werden doch häufig eher aus einem kapitalistischen Gestus heraus organisiert als für die *Sache* an sich.

In einer Szene zu behaupten, jeder sei selbstbestimmt und dass man Autonomie und Freiheit hochhält, oder man würde sich nicht beeinflussen lassen, hört schon an dem Punkt auf, wo man zum Trinken von Alkohol – ob man will oder nicht – motiviert wird oder beispielsweise auch an der Art, sich zu kleiden. Man kann sich dem allem nur schwer entziehen, wenn man doch ein Teil des Ganzen sein möchte.

Ebenso kontrovers zu betrachten wären, in Punkto Lebensweise, gegenteilige Strömungen wie zum Beispiel die *Straight-Edge* Gemeinschaft (keine Drogen, kein Alkohol, vegane Ernährung, monogame Beziehungen, etc.) – welche sich als Ideal darstellen und sich somit, wie auch mit der eigentlichen Idee, doch wieder abgrenzen. Zwar behaupten sie meist, jeder könne es doch handhaben, wie sie oder vor allem auch wieder *er* möchte, im Endeffekt fühlen sie sich aber doch in gewisser Weise überlegen und bilden durch die Abgrenzung ihre eigene Zugehörigkeit (was auch bei vielen anderen Szenen und Gruppierungen zu beobachten ist).

In Songtexten und beispielsweise bei Merchandise-Artikeln oder öffentlichen Projekten stellen sie ihr Ideal als erstrebenswert und richtig dar, was wiederum wenige Anteile von Entscheidungsfreiheit und Multiperspektive aufweist. Die meisten mir bekannten *Straight-Edge* Anhänger waren dies auch nur für eine gewisse Weile, bis sie sich selbst wieder von dieser Art der Zugehörigkeit abgrenzten.

Eine Abgrenzung, worauf ich gleich noch genauer eingehe, kann also einen inneren wie auch äußeren Konflikt in Form der drei genannten Kategorien der Verbindung, oder treffender gesagt einer *Connectedness*, sowie auch deren Gegenteile, die Abgrenzung darstellen. Man hat demnach also Konflikte mit sich selbst, seinen Mitmenschen oder Mitmusikern, sowie zu etwas, was außen herum stattfindet, oder vielleicht auch *oben drüber*, ein höherer Sinn wofür man seine Betätigung ausführt. Wie man sich jeweils dazu *connected*, oder sogar auch *committed* fühlen kann, so kann es auch – unter Umständen durch eben die musikalische Betätigung und ihren Umständen – das Gegenteil der Fall sein: man grenzt sich ab, man spürt keine Verbindung, sondern Abneigung, eine Reibung. Etwas mehr dazu im nächsten Teil.

Somit kann wiederum das eigentlich Fremde also auch sehr nah sein. Man fühlt sich fremd gegenüber den Leuten, mit denen man musiziert, dem Netzwerk, in dem man agiert, der Musik, welche man spielt,

vielleicht auch dem eigenen Instrument, den Bräuchen einer Szene (beispielsweise Alkohol, Drogen oder Schlägereien mit Nazis), was letztendlich dazu führt, dass man sich selbst fremd ist, obwohl man sich vermeintlich ja sehr nah ist, *in sich* steckt, der Geist im Körper, der Körper im Geiste.

Besonders die inneren Konflikte führen uns ebenso zu biochemischen Prozessen innerhalb unseres Gehirns, worauf weiter unten noch kurz drauf eingegangen wird. Hierbei spielt auch der Punkt des gemeinsamen Musizierens vs. allein Musizieren eine Rolle. Es gab Momente, in denen ich zwar beispielsweise in einer Band oder einem Orchester gespielt, aber eigentlich für mich selbst Musik gemacht habe, also innerhalb der musikalischen Gruppe abgegrenzt, *disconnected*, und für mich, bzw. allein war.

Ebenso können oben genannte Punkte dazu führen, dass man lieber als Solo-Musiker agieren möchte, um gewisse Konflikte gar nicht erst verspüren zu müssen. Hingegen tun sich dann andere Konflikte auf, mehr innere, und man grenzt sich in gewisser Weise durch das Musizieren und auch proben allein wiederum ab – was meiner Meinung nach nicht heißt, wie bereits beschrieben, dass man als Solo-Künstler keine *Connectedness* verspüren kann und wie eingangs erwähnt, kann dies auch eine Art Rettungsanker, eine Art *Save-Room* darstellen.

Macht man Musik, besonders mit anderen Musikern, vor allem für die eigene Beweihräucherung, das Erfolgsgefühl? Oder doch für die Musik an sich, für eine innere Befriedigung, etwas Unerklärliches, vielleicht spirituelles, in sich selbst und/oder um sich herum? Diese Frage kann man sich eigentlich nur selbst beantworten. Man kann durch diese Ungewissheit jedenfalls eine Art Melancholie, aber auch Lethargie gegenüber dem eigenen Verhalten bzgl. der musikalischen Betätigung, egal ob solo oder in einer Gruppe, entwickeln, was wiederum beides, die Zugehörigkeit sowie die Betätigung an sich, in gewisser Art und Weise beeinflusst.

### 13.2.2 Abgrenzung

Durch eine musikalische Betätigung können aber auch Abgrenzungen, eine *Disconnectedness*, durch die oben genannten inneren wie auch äußeren Konflikte geschehen. Keine Zugehörigkeit also beispielsweise in verschiedenen Gesellschaften oder Milieus (Freundeskreise, Familie, Peergroup, etc.) aufgrund individueller musikalischer Betätigungen oder auch anderen Zugehörigkeiten. Geschieht somit vielleicht auch eine Abgrenzung vom, ich benutze dieses große Wort, *Leben*? Oder impliziert genau dieses Verhalten einen Bezug zu diesem großen eben genannten Wort? Vielleicht ist es, individuell gesehen, gar keine richtige Abgrenzung, sondern eher eine Rettung, ein Fluchtpunkt, ein Anker – man benötigt die Abgrenzung durch die musikalische Betätigung und deren eventuelle Zugehörigkeiten, zum *Über-leben*.

Aber auch genau das kann wiederum, wie beschrieben, als eine Abgrenzung erkannt werden: man ist nur unterwegs auf Shows, vor allem am Wochenende – wenn andere sich treffen, Freizeit genießen und sozial interagieren. Man hat häufig Proben und Übungsstunden, soziale Interaktionen außerhalb der musikalischen Gruppe werden vernachlässigt, verflüchtigen sich mit der Zeit.

Man macht sich darüber hinaus von seinen Mitmusikern in verschiedenen Kategorien abhängig, die Band, das Orchester, Ensemble oder DJ-Freunde, sowie auch die Fans, werden benötigt für soziale Interaktion sowie auch die Betätigung selbst. Kann das reichen? Oder verlernt man dadurch auch etwas? Gehen Wertschätzung sowie soziale Kompetenzen verloren? Geht unter Umständen etwas vom, wieder ein großer Begriff, *Mensch-sein* verloren? Oder passt man damit einfach nur nicht in die gesellschaftlich häufig erwarteten Formen von Lebensentwürfen und sozialem Verhalten? Es ist wohl sehr individuell.

Weitergehend grenzt man sich durch das Musizieren, musterhaft trotz eventueller Verletzungen (am Beispiel des Schlagzeugs vor allem Schulter-, Handgelenk-, oder auch Rückenschmerzen) ebenso ab: und zwar von seinem Körper, seiner eigenen Gesundheit. Ebenso wenn man seinen Körper mit wenig Schlaf, Alkohol, schlechtem Essen oder Drogen (alles kommt auf Tour leider, gewollt wie auch ungewollt, doch häufig vor) malträtiert, grenzt man sich von ihm sowie seinem eigenen Wohlbefinden, auch seinem Geist, zum Teil aber auch von seinen Mitmenschen, seiner Umwelt, seinen Ansprüchen an sich selbst und schlussendlich auch der musikalischen Qualität ab.

Das Konzept der *Salutogenese* und der SoC nach Antonovsky, finden hier bereits wieder Anklang. Was tut mir gut, was mache ich damit es mir gut geht? Das Musizieren ist mir wichtig und *gesund* für mich, doch welche Kompromisse, gesundheitlich wie auch sozial, gehe ich hierfür ein. Oben genannte Konflikte leuchten wieder auf. Das eigentlich Fremde kann wie gesagt oft sehr nah sein.

### 13.2.3 Oxytocin vs. Cortisol

Auch die Dimension der Verstofflichung, wenn vielleicht auch nur als Sinnbild ohne tiefere wissenschaftliche Auseinandersetzung, spielt bei den Betrachtungen der Thematik eine Rolle und soll hier aufgegriffen sein. Verfolgt man eine musikalische Betätigung nur für das eigene Oxytocin? Man braucht seine Mitmusiker in einem gewissen Maß für die Ausschüttung des Glückshormons Oxytocin. Man kann mit Sicherheit sagen, dass wir Musiker danach süchtig sind.

Oxytocin, bekannt als Stoff des starken Wohlbefindens aufgrund einer intensiven Verbindung zwischen Menschen, kann auch als Solo-Musiker oder DJ ausgeschüttet werden. Allerdings vor Allem dann, wenn man mit dem Publikum schwingt, resoniert, mit ihnen und durch sie agiert. Die soziale Interaktion ist also unerlässlich. Sie muss wohl zumindest auf einer gewissen Metaebene stattfinden.

Im Gegenzug können Proben, Auftritte, verschiedenste Substanzen, die eigene Verfassung, Streit innerhalb einer Musikgruppe, fragwürdige soziale Interaktionen und Konstrukte, sowie überzogene Antizipation negativen Stress bedeuten. Das Stresshormon Cortisol wird ausgeschüttet.

Da beide Stoffe die jeweiligen Akteure individuell beeinflussen und eng mit Zugehörigkeiten im Zusammenhang mit musikalischen Betätigungen stehen, kann man sich dessen Wirkungen und Wechselspiel durchaus bewusst machen. Sie entscheiden in Hohem Maße wie wir uns in Bezug auf unseren eigenen Individualismus sowie zu dem Gefühl einer Zugehörigkeit zu etwas oder jemanden verhalten. Im Endeffekt will jeder Spaß haben und glücklich sein. Schlussendlich geht es um die Ausschüttung von Oxytocin und das Vermeiden von negativem Stress, der Ausschüttung von Cortisol, was in uns eine Art innere Flucht bewirkt – auch wiederum eine Art der *Intra-Disconnectedness*.

### 13.3 Fazit, Ausblick und offene Fragen zum Spannungsfeld

Das individuellste Individuum ist ohne seine sozialen Interaktionen nichts wert, da kommt alles erst zur Geltung. Wo soll er oder sie sonst individuell sein? Wie sollen sich individuelle Haltungen und Handlungsweisen ohne Kontakt zur Außenwelt überhaupt entwickeln? Wir sind auf die Gruppe angewiesen, doch eine Gruppe ist auch auf jedes Individuum mit seinem gewissen eigenen Individualismus angewiesen. Individualismus formt eine Gruppe, Gruppen formen auch den jeweiligen Individualismus. Am Ende steht das Soziale, die Interaktion zwischen Menschen, was uns zu dem macht, was wir sind.

Zu intensiv gelebter oder auch hochmütiger Individualismus, unter Umständen ohne Kompromissbereitschaft, kann einer funktionierenden Gemeinschaft jedoch im Wege stehen oder zumindest Spannungen erzeugen. Diese Gemeinschaft, auch groß gedacht, brauchen wir jedoch um eine positive Zukunft im Sinne aller zu gestalten.

In einem Forschungsbericht auf Grundlage eines Interviews sowie einer Selbst- sowie Netzwerkbeobachtung sowie mithilfe passender Literatur sollen die hier aufgeführten Gedanken und Thesen untersucht und ihnen somit mehr Gehalt, Tiefe, Kritikfähig- und Stichhaltigkeit zugeschrieben werden.

Wenn mich das Musizieren, in bestimmten Kontexten, auch unglücklich macht, warum mache ich das? Zum Beispiel in einem Musikverein dessen Musik und Menschen ich nicht besonders mag, oder auch weil ich allgemein Druck und Stress in der Betätigung an sich spüre, Lampenfieber habe, mich schlicht in dem Umfeld nicht wohlfühle oder die Ideale, Haltungen und Ansichten der Beteiligten nicht mit meinen übereinstimmen usw., ich aber dennoch weiterspiele, weil mir das Spielen an sich Spaß macht, ist die Betätigung und/oder Zugehörigkeit doch wie eine süchtig machende Substanz, die eben auch Schaden kann – aber so leicht kommt davon nicht weg.

Bei den verschiedenen genannten Konflikten welche insbesondere unseren Körper, oder vielleicht treffender unseren Leib (den gelebten eigene Körper) ansprechen, können unter Umständen auch Verbindungen zum Begriff des *Embodiements* gezogen werden und sie betreffen vermutlich auch das sogenannte Leib-Seele-Problem: Körper, Materie und Gehirn stehen Kognition, Psyche und Denken gegenüber bzw. sie sind auch miteinander verzahnt. Weitere Auseinandersetzungen hierzu wären sicherlich tragbar und aufschlussreich.

Bedeutet eine Zugehörigkeit zu etwas oder jemanden auch automatisch immer eine Abgrenzung? Hier helfen uns unter Umständen die Konzepte der Multiperspektive, pluralistische Ansätze und eine Kompromissbereitschaft, mit der man sich einig ist, ohne sich am Ende unwohl zu fühlen.

Eine weitere Frage eröffnet sich ebenso: Kann das beschriebene Themenfeld auch mit dem Begriff der *Koordination* verbunden werden? Ein soziales Koordinieren, sozusagen das Agieren im Rhythmus der gemeinsamen musikalischen Betätigung sowie auch der jeweiligen Zugehörigkeiten?

Auch wenn diese Ausführungen zum Teil vielleicht etwas diffus und einengend wirken sowie einen negativen Anklang haben, sollen sie doch zu etwas Positivem führen und nicht blockieren, sondern befreien oder zumindest zu einem gewissen Optimismus in den genannten Belangen motivieren. Im besten Fall sollen sie zu einer gesünderen Einheit zwischen sich und seiner Umwelt führen.

Der *Sense of Coherence* (SoC) mit dem Konzept der Salutogenese scheint mir intensiv mit dem Themenfeld der musikalischen Betätigungen und Zugehörigkeiten zusammenzuhängen. Es stellt sich also die Frage was *mir* guttut. Beispielsweise das Musizieren, wenn auch unter widrigen Umständen, oder eben doch die Kompromisse, die man eingeht, um gesund zu bleiben oder auch in Kauf nimmt um die musikalische Betätigung und/oder die Zugehörigkeit zu leben – vielleicht sogar auch beides?

Wie erwähnt können hierzu Perspektivwechsel nötig sein: *Are you ready to change perspectives?* (Aufdruck auf Shirt eines Schülers). Dies kann jeder nur für sich entscheiden. Freunde, positive Zugehörigkeiten wie sie hier vereinfacht genannt werden sollen, können dabei helfen einen Weg zu finden. Wir sind schließlich nicht allein.

## Literatur

Antonovsky, Aaron (1997). *Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit*. Tübingen: dgvt-Verlag.

Hüther, Gerald & Spannauer, Christa (2012). *Connectedness. Warum wir ein neues Weltbild brauchen*. Bern: Verlag Hans Huber.