

Chorleitung – Materialsammlung zu verschiedenen Aspekten

Jan Schumacher (Januar 2011)

1. Einsingen und Stimmbildung

- *Einsingen* hat das Ziel, die Stimme der Sänger zu aktivieren. Was darüber hinaus auf Verbesserung der Stimmen zielt, ist der *Stimmbildung* zuzurechnen und eher als langfristig angelegte Arbeit zu verstehen. Das Einsingen vor der wöchentlichen Probe sollte daher mit stimmbildnerischen Aspekten angereichert sein.
- Im besten (aber im seltensten) Falle kann man mit den Chorsängern stimmbildnerische Arbeit zusätzlich zur normalen Chorprobe durchführen.
- Stimmbildnerische Aspekte sollten in jedem Fall auch während der Erarbeitung von Literatur in die Probenarbeit einfließen.
- Chorische Stimmbildung wird nur schwerlich eine solistische Gesangsausbildung ersetzen können, da man als Chorleiter kaum auf die individuellen stimmlichen Probleme der einzelnen Chormitglieder eingehen kann.
- Man muss als Chorleiter über die Funktion der menschlichen Stimme Bescheid wissen, also „sein Instrument kennen“. Die intensive Beschäftigung insbesondere auch mit der eigenen Stimme ist unerlässlich.
- Man muss manchen Chorsängern die Bedeutung von Einsingen und Stimmbildung immer wieder vor Augen führen – wie Sportler sich vor Training und Wettkampf aufwärmen so muss auch die Muskulatur für das Singen vorbereitet werden.

Elemente eines Einsingens:

A. **Körperliche** Lockerungsübungen / richtige Körperhaltung

B. **Atmung** / Übungen zur Zwerchfellatmung, Lockerung und Weitung des Ansatzrohres

C. Stimme

Resonanzübungen

Vokale

Beweglichkeit von Lippen und Zunge

Ausweitung des Tonumfanges

Treffübungen

Vokalausgleich

Vokalansatz

Dynamische Übungen

D. Musikalische Schulung des Chores

Einsingen in Verbindung mit Gehörbildung

Einsingen in Verbindung mit Rhythmusschulung

Arbeit am Chorklang

Vorbereitende Übungen für die Chorprobe (vice versa: Stimmbildung am Lied)

Es gilt, aus diesen Elementen ein stets abwechslungsreiches und interessantes Einsingen zu erdenken. Einzelne Übungen werden dabei verschiedene Elemente in sich vereinen können.

Bekannte Übungen sollten sich mit unbekanntem (ggf. durch den Chorleiter spontan und kreativ erdachten) Übungen abwechseln, damit ein Einsingen nie zum langweiligen Pflichtprogramm oder gar zum „Abspulen“ bekannter Übungen verkommt.

Ggf. können Kanons oder kleine Stücke (als Vom-Blatt-Sing Übung) einen sinnvollen Abschluss eines Einsingens bilden.

Der Chorleiter muss beim Einsingen im besonderen Maße dem Chor zuhören und etwaige Fehler sofort korrigieren bzw. mit stimmbildnerischen Hinweisen für eine Verbesserung des Gehörten sorgen.

Kommt man als Chorleiter zu einem unbekanntem Chor, ist das Einsingen die ideale Möglichkeit a. den Chor auf die persönliche Klangvorstellung, musikalische Idee und schlagtechnische Präzision einzustellen und b. spielerisch die stimmlichen und musikalischen Qualitäten des Chores zu erforschen.

(Anhang mit Übungen)

2. Probenvorbereitung

Einstudierung einer Chorpartitur¹

1. Erste Übersicht

- Form, Besetzung, Struktur, Tonart, Takt, Überschrift, Bezeichnungen, Text...Charakter... Tempo...?
- Musikgeschichtliche Einordnung; Quelle, Ausgabe, Sekundärliteratur;
- Stilistische Gesichtspunkte

2. Analyse der einzelnen Stimmen und ihrer Beziehung zueinander (Satzstruktur)

Mehrmaliges Singen aller Stimmen unter drei Aspekten:

- a. richtige Töne (sicheres und sauberes Singen der Noten)
- b. mit Text (Beziehung: Wort – Ton)
- c. mit hinzukommender „Dirigier“-Bewegung (Schlagfigur und musikalische Gestik)

Umkringeln bzw. Anstreichen tonlich oder gesangstechnisch schwieriger und für Linie und Struktur wichtiger Stellen z.B. Intervalle, Akzidenzen, Textdetails, Zäsuren (mit oder ohne Atem), Rhythmus, Taktwechsel, Gegen- bzw. Parallelbewegung, Stimmkreuzung, Harmonik, Intonation, polyphone Details, Einsätze, Schlüsse, Fermaten usw.

Eventuelle Einteilung in Abschnitte, Einzeichnen von Ordnungsbuchstaben oder Taktzahlen.

Ständiges Ausprobieren und Reflektieren der Details, Interpretationsideen stellen sich ein; nach und nach persönliche feste Vorstellung von Tempo, Charakter, Klangbild, Dynamik, Agogik, Phrasierung, Sprachdifferenzierung usw.

Entsprechende Einzeichnungen - Konsequenzen für die Dirigierbewegung...?

z.B.: Modifikation der Schlagfigur, Rhythmus-Dirigieren, „choreographisches“ Anpassen der

¹ Text von Wolfgang Schäfer

Bewegung, Unabhängigkeit der Hände, Unterteilungen, Dosierung der Impulse, Einsatz- und Abschlagformen.

3. Eventuelles *Durchspielen* der Dirigierpartitur (= Partitur mit allen Einzeichnungen) auf dem Klavier zur Unterstützung der „Zusammen“-Klangvorstellung; auch einzelne Stimmen spielen eine andere gleichzeitig singen.

4. a) Überlegungen und b) Übungen zur *Probentechnik*

z.B. a) Übetempo? Vokalise? Stückbezogene Stimmbildung? Stimmen einzeln? Akkord für Akkord-Singen? Alle singen eine Stimme? Text nur gesprochen? Abschnitte? Ungefähre Reihenfolge der Übungsteile.

b) systematisches Durchgehen der Partitur nach allen nur vorstellbaren Fehlermöglichkeiten; Verbalisation jedes erkannten Problems und Problemetails; knapp und unmissverständlich, laut und deutlich.

Ausgleich zwischen „technischen“ und „emotionalen“ Formulierungen; kein „Bla-Bla“! Ausgleich zwischen Besprechen und Vormachen. Hinterfragen jeder Ansage nach Einseitigkeit und möglichen neuen Fehlern. Gleichzeitiges Dirigieren und Sprechen. Springen von Stimme zu Stimme (singen und dirigieren). Saubere und knappe Tonangabe (muss an jeder Stelle des Stückes möglich sein).

5. *Dirigistische Realisation* der Partitur im Zusammenhang (schlagtechnisch-gestisch-mimisch, mit verbalen und gesungenen „Hilfen“). Auswendiglernen der Dirigierpartitur, nicht am Klavier, sondern singend und dirigierend.

Für eine erfolgreiche chorleiterische Tätigkeit in häuslicher Vorbereitung, Probe und Aufführung sind unbedingte Voraussetzungen und ständig weiter zu entwickeln:

- a. Ausbildung und Ausnutzung der Vorstellungskraft
Gedankliches Gegenüber des Ensembles mit seinen Stimmen und Gruppen
- b. Leib-geistige Präsenz: Haltung, (Rückgrat, Stützgefühl, Lockerheit), Dreieck: Zwerchfell – Handspitze – Gesicht, Konzentration, Übersicht, Vorausdenken
- c. Führungs- und Ausdruckswille
- d. Gruppenpsychologisches und pädagogisches Interesse
- e. Musikalisches Wissen und Stilgefühl
- f. Bewusstes Hören
- g. Eigene sängerische Aktivität; Ausbildung und künstlerischer Gebrauch der Stimme, unseres persönlichsten Instruments

Planung einer Chorprobe

- Um ein sinnvolles Arbeiten zu gewährleisten, sollte ein Probenabend mindestens 90 Minuten ohne Pause umfassen
- *Pause* oder nicht?
Dafür: Pflege der Geselligkeit, Entspannung nach einer hochkonzentrierten Arbeit, Entspannung der Stimme nach einer ungewohnt starken Anstrengung, die Motivation zum Musizieren steigt.
Dagegen: Die Konzentration bricht durch die Pause ein, die „Arbeits“-Moral sinkt, nach der

Pause ist quasi „nur noch“ Musizieren möglich, man steht gleichsam wieder am Anfang der Probe

- Einsatz eines *Klaviers*?
Probenarbeit von Anfang und durchgehend ohne Klavier schult ohne Frage die musikalische Qualität des Chores in vielerlei Hinsicht. In der Realität wird man jedoch – insbesondere aus Gründen der Zeitersparnis – nicht auf das Klavier verzichten wollen. Allerdings sollte man das Klavier nur zu Beginn als Stütze des Chores benutzen und dann sehr schnell dazu übergehen, die Sänger ihre Stimmen eigenverantwortlich ausführen zu lassen, damit sie sich nicht „faul ans Klavier hängen“.
Spielt man dem Chor ein Werk auf dem Klavier vor, sollte man es fehlerfrei und vor allem klanglich durchdacht und geübt beherrschen.
Bei der Einstudierung chorsinfonischer Werke sollte man einige Proben mit Korrepetitor durchführen, bevor es zur ersten Probe mit dem Orchester kommt. (Achtung: Der Korrepetitor spielt den Orchesterpart und unterstützt nicht die Chorstimmen!)
- Bei der Probenplanung sollte man stets einen Überblick oder eine Idee zum *langfristigen Plan* des Chores haben. Wann stehen welche Auftritte an? Welche Literatur muss frühzeitig vorbereitet werden? Wo verwende ich Repertoire? Wo Neueinstudierungen?
- Vom *Probenentwurf zur Probe*:
Grundsätzlich ist ein Probenentwurf wichtig unter den Gesichtspunkten: Was will ich heute erreichen? Welche Anordnung der Aufgaben treffe ich? Dabei gilt es verschiedene Arbeitsphasen in einer Probe zu bedenken. Ein möglichst genaues Konzept ermöglicht ein optimales, intensives Arbeiten, kann aber auch zu einer Fessel werden, wenn man die Freiheit verliert, auf unerwartete Probleme angemessen mit einer spontanen Veränderung des Konzeptes zu reagieren!
- Konzept der *Vier Arbeitsphasen* einer Probe
Dieser etwas enge Entwurf wird in einem Chorleitungsbuch vorgestellt. Seine Hauptaussage sei hier nur als Anregung und Idee für eine eigene Probenplanung vorgestellt:

Arbeitsphase A

Situation des Chorsängers: Umstellung (in der Regeln nach einem Arbeitstag) auf Singen

Aufgabe: Stimme aktivieren

Zeitdauer: 5´ - 15´

Arbeitsweise: spielerisch

Arbeitsphase B

Situation des Chorsängers: Umstellung auf Gruppe: Ich im Verhältnis zu den anderen, muss ich mehr bieten, muss ich mich zurückhalten

Aufgabe: aus den Einzelsängern eine Stimmgruppe, einen Chor bilden

Zeitdauer: 10´ - 30´

Arbeitsweise: großzügig, große Zusammenhänge, wenig reden, wenig unterbrechen

Arbeitsphase C

Situation des Chorsängers: größte Konzentrationsfähigkeit

Aufgabe: Hauptarbeit, d.h. alles was schwierig ist, neu ist, ein Stück oder den Chor perfektioniert

Zeitdauer: 20´ - 50´

Arbeitsweise: unterbrechen, erläutern, kritisieren, auf Fortschritt bestehen

Arbeitsphase D

Situation des Chorsängers: größte musikalische Aktivität bei nachlassender Konzentration

Aufgabe: musizieren

Zeitdauer: 20' - 50'

Arbeitsweise: Absicherung und Verbesserung von schon Bekanntem

Arbeit an Problemen²

All das bisher Gesagte kann nur sinnvoll und erfolgreich angewendet werden, wenn die Ohren funktionieren! Hinhören, zuhören, abhören, durchhören..., letztlich werden alle dirigistischen Tätigkeiten durch die Ohren gelenkt; und in der „Kunst des Hörens“ gibt es verschiedenste technische Parameter, die individuell auch durchaus verschieden „begabt“ und ausgeprägt sind: Intonation, Rhythmik, Gesanglich-Klangliches, Textlich-Sprachliches – anzustreben und auszubilden ist auch da eine möglichst große Leistungsausgewogenheit.

Sozusagen unter der Rubrik „Tipps und Tricks“ seien hier einige Hörhilfen für die Probenarbeit aufgezählt:

1. Augen zu (Ohrenscheinwerfer)
2. Nur auf eine oder zwei Stimmen hören
3. Die Ohren wandern (struktur-geführt) durch die Stimmen
4. Eine Stimme anschauen, auf eine andere hören (infam, aber effektiv!)
5. Die eine laut, die anderen leise singen lassen
6. Die eine auf Text, die anderen auf Silbe
7. Alle auf Silbe
8. Einzelstimmen
9. Akkord- für Akkord
10. Modifikation von Tempo und Dynamik
11. Maßstabsetzende Vorstellung: Schallplatte, teures Konzert (fördert kritisches Hören)

Nun - ebenfalls quasi „katalogisiert“ - eine ganze Reihe von Überlegungen, Übungen, Verhaltensweisen und probentechnischen Möglichkeiten; vieles davon ist ganz konventionell, aber gelingt es immer, aus dem methodischen „Schüttelbecher“ die jeweils angemessenste Maßnahme herauszugreifen? Denn mit das Wichtigste und Schwierigste in der Probentechnik ist doch – nach dem guten Hören – immer sofort zu spüren, zu wissen und zu entscheiden, was gerade **diese** Gruppe genau **jetzt** von mir braucht. Sowohl im schlagtechnisch-gestischen als auch im probenmethodischen Bereich überschneiden sich ständig die beiden Fragestellungen: „Was braucht das Stück?“ und „Was braucht der Chor?“ (möglichst nicht: „Ich brauche“!)

- Brauchen wir ein Übetempo (langsamer oder schneller)?
- „impfendes“ Vor- oder, bzw. und Mitsingen- sinnvolle Klavierstütze (vorspielen, (partiell) mitspielen, harmonisches Gerüst)
- Oktavieren
- Aufzeigen von „Eselsbrücken“ (z.B. Verbindungstöne, Hilfstöne, Leitmotivik)
- Tongedächtnis schulen und nutzen, harmonisches Bewusstsein, rhythmisches Gerüst, Leitmotivik
- Einzeichnungen
- Singen ohne Dirigieren
- Durcheinander stehen (in Quartetten oder einzeln, im Raum verteilt)
- Probe in Quartett-Gruppen
- Stimmgruppenproben (nicht nur zum Töne lernen, sondern auch zur Homogenisierung und

² Wolfgang Schäfer, aus: Professionelle Probenarbeit mit Laienchören

Differenzierung des Gruppenklanges)

- So gut wie möglich alle beschäftigen (kürzere Abschnitte, leise mitsingen lassen oder auf Silbe); was alle betrifft, wird auch mit allen geübt!
- Knappe, klare Ansagen, laut und deutlich, unmissverständlich (Wellenlänge)

- gezielte, aber sparsame und eventuell „strategisch eingebaute“ Informationen und Erläuterungen zu Werk, Komponist, Epoche, Stil, historischem Kontext (Der Chorleiter ist ein „Musikerzieher“)
- Neue Werke eventuell gemeinsam anhören und kommentieren
- Das Werk muss jedem Sänger als Ganzes bekannt gemacht werden – es geht nicht nur um die Beherrschung der eigenen Partie
- Wichtig: Spannungskurve in der Probe (Ausgleich von Kontinuität und Abwechslung, Überraschung, von Arbeits- und Musizierphasen (mit Ansage)
- Spüren, wann gefordert und wann „geschont“ werden muss.
- Probe-Tempo und Probendynamik: lebendig, vital, aktivierend, aber nicht hektisch und mit Druck; ruhig und geduldig, aber nicht lahm, schlaff, eintönig
- Keine Probenlöcher und „Kunstpausen“ - aber erst denken, dann reden
- Immer genau hinhören und hinsehen (Kontrolle, Reaktion)
- Jede Wiederholung muss begründet sein und eine gezielte Aufgabe enthalten
- positiv und konstruktiv proben
- zu Personen sprechen, nicht zu einem Apparat oder einer anonymen Gruppe; den einzelnen Chorsänger (be)achten und ernst nehmen, ihm Vertrauen entgegenbringen
- In Probe und Konzert „persönlicher“ und „musikalischer“ Kontakt mit möglichst allen Mitwirkenden („zu Besuch gehen“). Der Dirigent muss in der Lage sein, seine Aufmerksamkeit gleichmäßig zu verteilen
- Ausdrucksfördernde, detaildifferenzierende Methode: „Sinn-Scheinwerfer“ (Wer-,Was-,Wie?)
- Verbales Einwirken (reinführen, mitsingen, zählen)
- kurz vor dem Einsatz kurze (charakterisierende) Direktive
- Einstiege, Abschnitte – Tonangabe muss an jeder Stelle des Stückes möglich sein (auch „erweitert“ als Einstimmung in Tonart, Rhythmus und Charakter)
- Nicht ständig 2 oder mehr Schläge voranzählen
- Nicht ständig mitten in der Phrase abbrechen
- Nicht mehr als zwei oder drei Details in eine Korrekturansage hineinpacken
- Nicht ständige „und“ –Einsatzimpulse
- Nicht soviel „versucht.., ein bisschen“...usw.
- Entspannende Transposition ist manchmal sehr nützlich
- Etwaige Fehler zugeben, aber keine ständigen Selbstzweifel
- sängerische Haltung – dirigentische Haltung: Kopf aus den Noten, richtiger Stand-Winkel vor dem Notenständer)
- Sinnvoller Einsatz von Text-Sprechen (Rhythmus-Aussprache- oder bzw. und Ausdrucksorientiert)
- Atem-Einteilung und Einzeichnung
- Phase I der Einstudierung: Vorspielen oder gleich singen; je nach Werk verschiedene Einstiegsmöglichkeiten: a.) Alle eine Stimme (Melodie); b.) alle im Satz (Silbe, Übetempo); c.) Charakteristisches Motiv (z.B. Themenkopf); d.) Text; e.) Metrum/Rhythmus; f.) klanglich-stimmbildnerisch
- Auswendig-singen (üben) mit konzentriertem Kontakt zum Dirigenten und intensivem Kontakt zum Publikum (Ausstrahlung, „Sendungsbewusstsein“)

Es geht darum, in jeder Probe das Interesse am gemeinsamen Erarbeiten und die Lust am Musizieren zu wecken und zu erhalten. Die Chorprobe ist ein Lernvorgang mit möglichst großem sinnlichen Vergnügen; Aufbau des Werkes - Bewältigung - Erfolg - Befriedigung/Freude/Spaß.

Tipps zur Lösung spezifischer Probleme

1. Intonation³

a. Die Sänger

Zu tiefe Intonation:

- Schlechte Haltung (Lösung: richtig sitzen/stehten)
- Schlechte Atemtechnik (Gesangsunterricht, Stimmbildung)
- Unterschiedliche Vokalfarben (Vokalfarben üben/angleichen)
- Dunkler Klang (Leichter/heller singen – mezza voce/Falsett üben)

Müdigkeitsfaktoren:

- späte Abendproben (bessere Probentermine)
- Müde Stimmen (Pause oder Probenende)
- Hohe Stimmlage (Transposition)
- Lange dieselbe Tonart (Tonartwechsel)
- Verspannungen (Entspannungsübungen, kleine Bewegungen)

Zu hohe Intonation:

- Gespannter, komprimierter Klang (lockerer, entspannter singen)
- Klang zu hell und nasal (Dunkler singen, offener singen)
- „Kindlicher“ Klang (mehr Resonanz, runder)

b. Die Musik

Chromatische Tonleiter (Große Schritte aufwärts, kleine abwärts)

Zweiter Ton der Tonleiter (Höher als beim Klavier)

Tonleiter abwärts (Kleine Schritte, Spannung von oben mitnehmen)

Quart, Quint abwärts (Bässe!) (kleine Schritte, hell denken)

Wiederholte Töne (auch mit anderen dazwischen) (aufwärts denken)

Schlechte Phrasierung (Energie, Stütze)

c. Anderes

Position der einzelnen Sänger (Mischung Sänger die hoch/tief intonieren)

Akustik (Neue Aufstellung, neuer Probenraum)

Langweilige Probe (Freude, Humor, Psychologie!)

³ nach Robert Sund

- Es ist wichtig, das Gehör der Sänger zu schulen, damit sie in der Lage sind, intonatorische Schwächen selbständig zu erfassen – nicht nur in ihrer Stimme sondern auch im vertikalen (harmonischen) Kontext.
- Zum Akkorde aushören den Akkord langsam zusammensetzen: Grundtöne (tiefe Oktav führt) – dann Quint(en) – dann Terz(en) – dann weitere Töne
- Unsaubere Zusammenklänge können an unterschiedlichen Vokalfarben im Chor liegen
- Fernziel: Der Chorleiter sollte in der Lage sein intonatorische Schwächen des Chores vorauszuahnen und ihnen entgegenzuwirken **bevor** sie auftreten.

2. Rhythmik

- Rhythmus ist so elementar, dass auch ein "ungebildeter" Hörer Fehler sofort erkennt.
"Wenn alle Töne richtig sind aber nicht zusammen gesungen werden fällt es mehr auf als wenn nicht alle Töne stimmen aber diese zusammen gesungen werden."

a. Chor schleppt

- Unsicherheit der Sänger, „warten auf den Nachbarn“ (zum mutigen Singen ermuntern)
- Konsonanten zu spät (Konsonanten vor die Zeit)
- Übergebundene Noten gehen zu spät weiter (angebundene Noten aussparen o. aktiv mitsingen)

b. Chor treibt

- bei staccato (gute Stütze, zunächst legato singen lassen)
- bei Koloraturen (die Koloratur strukturieren/phrasieren)
- bei kleinen Notenwerten (Töne schwer denken)
- bei Nebensilben (Nebensilben betont üben)

c. Generelle Übungen

- Das Grundtempo verringern (ggf. in die nächst kleinere metrische Ebene gehen)
- Durch Tonrepetitionen die Dauer langer Noten empfinden lassen
- Das ganze Stück mit Repetitionen in allen Stimmen „übereinander legen“
- Metrum körperlich mitempfinden (Klatschen, Schunkeln, Schnipsen...)

- Vor allem im Bereich der Rhythmik ist der Chorleiter oft an Fehlern selbst beteiligt indem er schlecht oder unpräzise taktiert, schlechte Impulse gibt, keine genaue Tempovorstellung hat, sich zu sehr vom Ensemble führen lässt etc. Eine klare und sichere Schlagtechnik vermeidet hier viele Fehler von alleine.

3. Schlagtechnik⁴

„Dirigieren und Interpretation“ – man könnte das Thema auch so benennen: „Von der Schlagtechnik zur musikalischen Gestik – Aspekte der dirigentischen Bewegung“. – Es geht hier, im allerwörtlichsten Sinne, um das differenzierte chorleiterische Handwerk 1.) als Mittel der musikalischen Gestaltung und 2.) als wichtiges probentechnisches Instrument, denn: gutes Dirigieren spart viel Probenzeit; relativ viele Abbrüche und viel wortreicher Zeitverlust beruhen auf dirigentischem Unvermögen - das wird vom Dirigenten aber häufig nicht so wahrgenommen, er neigt eher dazu, das Ensemble zu beschuldigen, was oft zu einer schleichenden Vergiftung der Atmosphäre führt.

Das unverzichtbare schlagtechnische Repertoire ist eigentlich gar nicht sehr groß, aber es gibt unendlich viel Modifikation durch die modellierende musikalische Gestik. Jeder Dirigent muss im Rahmen seiner physischen Disposition die natürlichen Beziehungen zwischen Musik und Bewegung finden und detailliert ausbauen. Im Übrigen gibt es sehr wohl eine Dirigiertechnik, organisch und klar, die sowohl für Chor als auch für Orchester gleichermaßen verständlich und abnehmbar ist.

Worin besteht nun das schlagtechnische Repertoire? Zunächst aus einer dirigentischen Grundhaltung – sie ist meist zu wenig reflektiert und wird auch kaum „geübt“. Dann: Die Taktfiguren – auch in asymmetrischer Form - müssen schlagtechnisch genauso beherrscht werden wie die Einsatz- und Abschlagsformen, die nach Tempo, Rhythmus und Dynamik modifizierte Dosierung der Impulse, Unterteilungen, Zäsuren, und Fermaten. Schließlich gehört die souveräne Unabhängigkeit der Hände zu den Qualitäten eines guten Dirigenten. Noch etwas Elementares: Piano mit kleiner Bewegung, forte mit großer – dieser Merksatz ist allgemeiner Standard, in der Umsetzung allerdings schon nicht mehr so eindeutig, denn nicht jede große Bewegung initiiert ein wirkliches Forte, und es gibt kleine Bewegungen, die ein klingendes piano eher verhindern.

Das souveräne dirigentische Denken und Handeln erfordert eine möglichst große leib-geistige Präsenz, eine äußerlich und innerlich ebenso stabile wie durchlässige elastische Haltung; innerliche und äußerliche Balance zwischen Lockerheit (nicht Laschheit) und Spannung (nicht Verspannung) ; diese natürliche, ganz einfache Grundhaltung ermöglicht ein ausbalanciertes Körpergefühl, klares Bewusstsein, wache Sinne; man ist „in Form“ – das prägt auch die verbale Qualität. – Weitere Stichworte dazu: Verbindung Körper-Raum; im Boden verwurzelt sein, zur Decke wachsen (Verlängerung der Wirbel-„Säule“); Leuchtturm - „Ausstrahlung“; „Stirnpunkt“, das heißt: Konzentration, Übersicht, Vorausdenken; „Kreuzpunkt“, das heißt: Kraft, Halt und Rückgrat (Doppelbedeutung); Dreieck: Zwerchfell/Handspitze/Gesicht; Zwerchfell, das heißt: Körpermitte, Atemzentrum; Luftpolster, Tragfläche, schwingende Stütze; Handspitze, das heißt: Verbindung, Übermittlung, Führung, Präzision; und Gesicht heißt: Blick, Zuwendung, Sprache, Ausdruck: Über die gemeinsame „Luftbrücke“ gibt es eine direkte und „persönliche“ Verbindung zu jedem Mitglied des Ensembles; („pluralistisch“ verschiedene psychisch-physische „Felder“, ebenso faszinierend wie eventuell auch „anstrengend“, der bewusste „Gebrauch“ dieser individual-kommunikativen Technik kann in Probe und Konzert sehr wertvoll sein). Zum Kapitel „Haltung“ hier noch eine zen-buddistische Gedankenfolge, die als eine ideale psychisch-physische Programmierung für Dirigenten gelten kann: „Ich stehe ohne Anstrengung aufrecht. Ich bin ohne Hochmut aufgerichtet; wachsam ohne Furcht, empfänglich für alles ohne Gier, bereit ohne Zaghafigkeit, standhaft und entspannt.“

⁴ Text von Wolfgang Schäfer

Weiter mit dem schlagtechnischen Rüstzeug: Der „Tonabnehmer“ ist auf dem Brustbein platziert, die Schultern sind ein „elastischer Kleiderbügel“, die Oberarme „hängen“ immer (auch wenn mein Chor da oben steht!); Unterarm und Hände sind nach vorne in die Spitze gerichtet (Spitzenkontakt), ich bin und bleibe auf direktestem Wege mit dem Zentrum meiner Musiker verbunden – nicht zu hoch, nicht zu tief, nicht zu gestreckt, nicht zu eng, nicht zu „privat“ (Ellebogen nicht „ausgestellt“ und hinter dem Körper); zwei Ausgangshaltungen: 1.) Übergang „Häschen“-Stellung – „Zügel“-Stellung; 2.) Arme locker hängen lassen, dann Hände auf das Luftfeld legen (waagrechte, aber auch mal leicht schräge Fläche); Handgelenk „locker bandagiert“, es hat Spielraum, ist aber nicht schlapp; verschiedene Handhaltungen sind möglich und nötig – ich bin als Dirigent ein „Klangbildhauer“ und modelliere mein Klang-Material unter, zwischen und auf den Händen. Ich „male den Klang und schreibe den Text“. *Befiehl du deine Wege* – Gleichmäßigkeit ist dirigentisch elementar wichtig, ebenso die klare Figur und der Ausgleich von Punkt und Linie, vertikal und horizontal, rhythmisch-deklamatorischer Präzision und dichtem Klangfluss, zwischen Konsonant und Vokal, „Klangfleisch“ und „Sprachknochen“.

Nicht hauen, nicht stauen, nicht reißen, nicht wischen! (sanft) berühren und (genussvoll) führen! Eine nach oben wegzuckende Bewegung führt im besten Fall zu einem kopfigen Klang, aber er ist meist ohne Basierung; außerdem entbehrt diese Bewegung der rhythmischen und klanglichen Führung und Füllung. Zwischenübungen für Spitzenkontakt und Klangführung: Luftdruck-Prüfbewegung, Ringelnatz, Finger (Handgelenk, Unterarm) Trampolin-Federn mit f-Ausatmung, Pinsel, Schreiben, Putzen - organisches Handgelenk; Etwas tragen und Absetzen (Klanggewicht); etwas ziehen und Loslassen (Zäsur) mit ausatmen, summen; gleichmäßige Schwing-Übung im unterteilten Vierer-Schema (ankommen, abstoßen; koordinierte Mitwirkung der Gelenke). Alle Übungen auch mit getrennten Händen und verschiedenen Hand- bzw. Fingerhaltungen.

Alle Schlagfiguren in verschiedenen Tempi und Charakteren (auch wechseln von Takt zu Takt oder innerhalb der Takte; dazu Melodie-Floskeln singen), auch 4/4, Alla breve, verschiedene 3-er und 6/4tel-Formen; Asymmetrie.

Einsätze auf allen Zählzeiten (mit wechselnden Händen; systematisch, spontan, schriftlich fixiert), Zwischenzeitimpulse (auch triolisch) / Einsätze auf und zwischen allen Zählzeiten (links, rechts, in allen Figuren, verschiedene Tempi und Charaktere)

Abschlagsformen/Absprachen/Fermaten; Einsätze und Abschlüsse mischen

Unterteilungsformen (wiederholend, weiterführend, stehend, als Zwischenimpulse - Verschiedene rhythmische Modelle (mit Pausen, Synkopen usw.) komponieren und dirigieren – Tempoveränderungen – Unabhängigkeit: linke Hand cresc./decrec., Akzente, ganztaktiger Bogen, Rhythmen

Spezifische Gestik für Klangfarben, sprachliche und gesangliche Details

Alle Übungen mit intensiver Klangvorstellung und sängerischer Aktivität!

Auf einer stabilen schlagtechnischen Grundlage differenziert die musikalische Gestik quasi choreographisch die kompositorische Vorlage.; dabei sollen die Bewegungen für alle Musiker klar verständlich und im Verhältnis zur Musik eben völlig stimmig, organisch und im Rahmen einer ästhetischen Form ganz natürlich sein; so kann kein pseudo-expressives Gefuchtel entstehen, was von Musikern und Publikum womöglich als lächerlich oder peinlich empfunden wird (was wird da manchmal „hintenrum“ gelästert!).

Nun sind all diese quasi objektiv idealisierenden Feststellungen in der Praxis mit den mehr oder weniger prominenten Personalstilen konfrontiert, die von Körperlichkeit und Wesensart geprägt sind, und oft genug beruhen die Erfolge nicht in erster Linie auf den rein bewegungstechnischen Fähigkeiten! Sie sind nur *ein* Element im Kompetenz-Mosaik, im „System der

kommunizierenden Röhren“; die „großen Kollegen“ sind da reicher ausgestattet - für „Normal-Sterbliche“ ist es auf jeden Fall erstrebenswert, „wenigstens“ dirigieren zu können!

4. Chorpsychologische Ansätze

Zu chorpsychologischen Fragen gibt es bisher keine eigenständige Publikation. Ohne Zweifel spielt die Psychologie einer Gruppe und das „Zwischenmenschliche“ in einem Chor eine intensivere Rolle als in einem Orchester. Der Chorleiter hat viel mehr „menschliche“ Arbeit zu leisten als der Orchesterleiter. „Das Singen in Chören erspart vielen Menschen einige Stunden auf der psychotherapeutischen Couch.“

Wie vielschichtig psychologische Fragen im Chor sind, zeigt das folgende Brainstorming

1. Der Chor als Gruppe

- Ein Chor besteht aus vielen unterschiedlichen Individuen. Trotzdem gibt es in jedem Chor einen vorherrschenden „Chorgeist“ der die Gruppe als ganze charakterisiert. Als Dirigent befindet man sich in einer Sonderstellung und muss sich stets das soziale Gefüge des Chores bewusst machen.
- Beziehungen zwischen Sängern: Freundschaft, Feindschaft, Konkurrenz, Freundschaftsgruppen, Subgruppen, soziometrische Rollen (z.B. Isolierte, Abgelehnte, Außenseiter, Stars, Beliebte, Unbeachtete...)
- Man mache sich stets den Zweck und die Zusammensetzung des Chores klar: Wer singt da? Anfänger? Erfahrene Laien? Schüler? Semi-Professionelle? Studenten? Professionelle Sänger? – Kirchenchor? Kinderchor? Konzertchor? Vokalensemble? Männerchor?...

2. Kommunikation

„Musizieren und vor allem singendes Musizieren ist eine ebenso vielseitige wie ganzheitliche Tätigkeit, bei der Körper, Geist und Seele gleichermaßen beteiligt sind. Beim gemeinsamen „chorischen“ Musizieren findet darüber hinaus eine aktive Kommunikation auf mehreren Ebenen statt:

1.) Mit mir selbst. Was mache ich? Wie mache ich es? Die Stimmen und Klangkörper und individuellen Bedingungen sind verschieden. jeder möge das Beste aus sich und seinem Instrument herausholen!

2.) Kommunikation mit dem Raum. – Wie klingt es wo? Die Räume sind verschieden...es gibt phantastische Räume, freundliche Räume, Räume „so la la“ feindselige Räume; man muss jeden Raum als Partner gewinnen bzw. akzeptieren!

3.) Apropos „Partner“: Kommunikation mit den anderen Musikern! Teamgeist und Ensemblegefühl sind hier die Stichwörter; die Anderen sind anders und verschieden! Miteinander atmen, aufeinander hören, angleichen (ohne sich selbst zu verleugnen), ausgleichen (ohne zu nivellieren), zusammenklingen!

4.) Kommunikation mit einem Gegenüber - real oder vorgestellt - auch wenn ich ganz für mich alleine musiziere, habe ich trotzdem ein imaginäres Publikum; die Gegenüber sind verschieden...sie können einen motivieren und beflügeln, aber auch beklemmen und irritieren...Es ist ein Geben und Nehmen!

5.) Kommunikation mit einem Stück Musik...Die Werke sind verschieden, man muss als Musiker in viele Kleider schlüpfen; wir sind kreative Chamäleons: Immer wieder ein neuer Inhalt, ein anderer Charakter, eventuell sogar eine Botschaft!

6.) Ja und schließlich: Kommunikation mit einem Dirigenten, der mich informiert, anregt und führt. Im besten Fall stellt sich dann ein wirklicher Kontakt ein, eine gemeinsame Wellenlänge wird gefunden und ein entsprechendes Glücksgefühl empfunden.“⁵

- Nonverbale Kommunikation findet auch und insbesondere im Bereich der Schlagtechnik statt. Viele Dinge versteht der Chor intuitiv, wenn man ihn mit Gestik und Mimik darauf einstellt.

3. Motivation

Warum singen Menschen im Chor?

- Spaß am Singen, Wissenserweiterung, Anerkennung, Gemeinschaft erleben, Netzwerke ausbilden, religiöse Motive, Geborgenheit und Schutz, Entspannung, Interaktion und Kommunikation...

4. Konsequenzen für den Chorleiter

- Der Chorleiter muss die Stimmung im Chor hören mit dem Bewusstsein, dass er die Gruppe führt – nach innen wie nach außen
- Die eigene Kommunikation muss bewusst und reflektiert geschehen. Sie darf niemals verletzend und demotivierend sein. Das direkte Angehen und „Niedermachen“ von Einzelpersonen vor der Gruppe ist niemals akzeptabel.
- Die Sänger kommen freiwillig zu den Chorproben. Es ist ihr Hobby und ihr Freizeitvergnügen! Sie wollen und müssen gefordert und gefördert werden, aber der Chor ist nicht ihr Beruf! Bei allen Ambitionen sollte man diese Tatsache als Chorleiter nicht aus den Augen verlieren.

“Da den Laienmusikern in den meisten Fällen die dirigentischen Kriterien nicht bewusst sind, erkennen sie viele Fehler des Chorleiters nicht direkt (wenn er ein feiner Kerl – oder eine nette Frauensperson – ist, werden sie ihn (oder sie) trotz diverser Schwächen womöglich sogar noch ein Stück weit idealisieren – dennoch werden sich diese Schwächen musikalisch und eventuell auch „atmosphärisch“ hundertprozentig auswirken. Der gelernte Musiker korrigiert und ergänzt ja das Fehlerhafte oft stillschweigend und lässt sich oft mehr von seiner eigenen Musikalität und Erkenntnis leiten als vom Dirigenten, der natürlich einen entsprechenden Reputationsverlust erleidet – das musikalische Ergebnis kann auch da kaum optimal sein, ist aber oft besser als nach der dirigentischen Leistung zu erwarten wäre.

Was bedeutet nun „professionelle Probenarbeit?“ 1.) Sie basiert auf einer guten Vorbereitung, bedient sich 2.) einer stringenten methodischen Arbeitsweise und 3.) einer klaren dirigentischen Führung, und all das 4.) in einer guten menschlichen Atmosphäre, die geprägt ist von Ruhe, Geduld und Freundlichkeit, aber auch von Entschiedenheit, Lebendigkeit und ..etlichen Prisen Humor! In einer idealen Probe herrscht Ausgewogenheit zwischen Vormachen, Besprechen und Zeigen, eine Balance auch von Systematik und Flexibilität, Training und Spiel, von Kopf und

⁵ Wolfgang Schäfer, aus: „Professionelle Probenarbeit mit Laienchören“

Herz und Bauch. Kopf steht für die Klugheit, mit der Sie tätig sind, Herz für die Beseeltheit und Bauch für die Leidenschaftlichkeit. Den idealen Chordirigenten prägt die Verbindung von manueller Technik, intellektueller Technik, vokaler Technik, seelisch-emotionalem Humus, kreativer Phantasie, künstlerischer Willenskraft (Gottfried Benn spricht von „Ausdruckszwang“) und pädagogischer Begabung. In den psychologisch-pädagogischen Bereich gehört auch ein sensibles Einfühlungsvermögen, ein kollegiales menschliches Interesse für „meine“ Choristen und die Fähigkeit zu Empathie und Kommunikation; außerdem ist ein waches Bewusstsein notwendig für die Bedeutung äußerlicher Faktoren und eventueller Unwägbarkeiten, wie z.B. das Gruppen-Soziogramm, räumliche, zeitliche und klimatische Bedingungen.“⁶

Fazit:

„Als Chorleiter habe ich große Macht. Aber daraus resultiert für mich eine noch größere Verantwortung.“

5. Konzerte – von Programmauswahl bis Organisation

- Eine durchdachte Programmkonzeption ist das A und O eines guten Konzertes
- Das Programm sollte einen Chor fordern, aber nicht überfordern – damit ist keinem gedient
- Bei einer Programmmzusammenstellung beachten: Musikzeit ist nicht gleich Auftrittszeit!
- Je nach Chor und Programm: Überdenken von Möglichkeiten innovativer Konzertgestaltung. Dabei sind den Ideen keine Grenzen gesetzt:
Chormusik mit...Kunst, Live-Improvisation, elektronischer Musik, Theaterelementen, Kostümen, Bühnenbild, Projektionen, wechselnder farbiger Beleuchtung, Lyrik, Jazz, Internet, Film, Offenes Singen mit dem Publikum...Man sollte sich nicht scheuen die Grenzen traditioneller Konzertdarbietungen im richtigen Rahmen zu überschreiten.
- Dazu gehört auch die Aufstellung des Chores im Konzert: „Klassisch“ (Frauen vorne Männer hinten)? Gemischt? S vor T und A vor B oder besser S vor B und A vor T? Frauen außen, Männer dazwischen? Frauen links, Männer rechts? Ggf. Einbeziehen des Raumes: Nicht alle Werke von einer Position singen, Einzelne oder alle auf die Empore(n) verteilen (v.a. bei Mehrchörigkeit oder Soli reizvoll), Chor bildet einen Kreis ums Publikum, Chor zieht singend ein oder aus...
Unter Umständen muss man eine solche „Choreografie“ vor dem Konzert üben – wie auch Ein- und Ausmarsch oder das Umstellen zwischen unterschiedlichen Stücken.
“Was in der Generalprobe nicht funktioniert wird im Konzert auch nicht funktionieren.“ – gilt nicht nur für die musikalische Seite!
- Tonangabe im Konzert: In jedem Fall sollte der Dirigent darauf verzichten, mit der Tonangabe auch gleichzeitig jeder Stimme die ganze erste Phrase vorzusingen. Die Tonangabe erfolgt am besten knapp auf eine Tonsilbe. Nun lässt man entweder den Chor auf ein Zeichen die Töne nachsummen oder lässt die Stimmen leise in die eigene Tonangabe hinein die Töne direkt abnehmen. Als Dirigent sollte man hierfür eine Stimmgabel verwenden. Wer Bedenken hat, dass ihm in der Aufregung des Konzertes eine Tonangabe mit der Stimmgabel nicht gelingt, der sollte getrost auf Stimpfpeife oder Klavier zurückgreifen. Alternativ kann auch ein geschulter Sänger die Töne aus dem Chor heraus angeben.
Bei exzellenten Chören sind Varianten denkbar:

⁶ Wolfgang Schäfer, aus: „Professionelle Probenarbeit mit Laienchören“

- Tonangabe für das erste Stück hinter der Bühne
- nur vor dem ersten Stück Töne angeben, danach nicht mehr
- nur den Grundton des Stückes angeben
- nur die Stimmgabel ans Notenpult halten

- Bei jeder Konzertplanung im Hinterkopf haben: Bleibt genügend Probenzeit? Brauche ich ggf. Probentage/Probenwochenende(n)? Kann ich Registerproben durchführen? Etc.

- In den meisten Fällen ist man als Chorleiter nicht nur für die musikalische Seite des Konzertes zuständig, sondern auch für die organisatorische. In den Proben und vor allem im Konzert sollte man als Chorleiter jedoch den Kopf frei von organisatorischen Fragen haben, um sich voll und ganz der Musik widmen zu können. Daher empfiehlt es sich im Sinne der Stressvermeidung möglichst viele Dinge frühzeitig zu klären. Als Stichworte seien genannt: Räume für die Endproben und Aufführungen reservieren (Kirche, Saal, Schulaula...), Kontaktperson zum Raum (immer eine Flasche Wein parat haben!), Garderoben, Toiletten, Parkmöglichkeiten klären, Konzertwerbung (Plakate, Presse, Handzettel, Internet...), Instrumentalisten und Solisten buchen, Leihmaterial bestellen, wenn nicht vorhanden: Chornoten im Original kaufen (!), ggf. Verträge abschließen, Finanzplan aufstellen, Sponsoren suchen, Kartenvorverkauf, VIP- Einladungen, Abendkasse, Podestaufbau, Licht- und Tonanlage, Notenpulte mit Beleuchtung, Programmhefte, Moderation, Stühle, Spendenkörbchen, Blumen/Präsente, Reservierung für Nachfeier, Konzertmitschnitt, Pressekritik, Würdigung freiwilliger Helfer, Abbau nach dem Konzert (!), Transporte, Bustransfers, Fahrpläne des ÖPNV beachten...
"Wenn man frühzeitig alles organisiert hat, ist man entspannt genug um auf alle kleinen Katastrophen reagieren zu können, die kurz vor Konzerten immer spontan passieren werden."

6. Literatur

a. Allgemeine Literatur zur Chorleitung (auch mit Artikeln zur Stimmbildung)

Hans Günther Bastian, Wilfried Fischer: *Handbuch der Chorleitung*. Schott, Mainz 2006

Martin Behrmann: *Chorleitung. Band 1: Probentechnik*. Hänssler, Stuttgart 1984

Siegfried Bimberg u.a. (Hrsg.): *Handbuch der Chorleitung*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1981

Martin Carbow, Christoph Schönherr: *Chorleitung. Pop, Jazz, Gospel*. Schott, Mainz 2006

Wilhelm Ehmann: *Die Chorführung*. Bärenreiter, Kassel 1973

Robert Göstl: *Chorleitfaden*, 2 Bände, ConBrio Verlagsgesellschaft Regensburg 2006-2008

Helmut Krüger: *Kleiner Chor – ganz groß: Überlegungen und Anregungen zur Kantoreipraxis*. Evang. Verlag-Anst., Berlin 1988

Hans Lukoschek: *Dirigierkurs*. Tonger, Köln 1998

Wolfgang Schäfer: *Der ideale Chordirigent – eine Utopie?* Peters, Frankfurt 1996

Axel Christian Schullz: *Handbuch der Gospelchorleitung*. Good News Gospel Projekt, Essen 2004

Kurt Thomas: *Lehrbuch der Chorleitung*. Neuausgabe. 3 Bände. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1991–2003

Helmut Völkl (Red.): *Praxishandbuch Chorleitung*. Loseblattsammlung. Edition Dr. Völkl, cantus mundi, Stuttgart 2001–2004

b. Literatur zu Stimmbildung

Regina Bojack: *Stimmfit*. Carus, Stuttgart 1997

Wilhelm Ehmann, Frauke Haasemann: *Handbuch der chorischen Stimmbildung*. Bärenreiter, Kassel 1984

Peter-Michael Fischer: *Die Stimme des Sängers. Analyse ihrer Funktion und Leistung - Geschichte und Methodik der Stimmbildung*. Metzeler, Stuttgart 1998

Gerd Guglhör: *Stimmbildung im Chor. Systematische Stimmbildung*. Helbling, Rum/Innsbruck, Esslingen 2006

Klaus Heizmann: *200 Einsingeübungen für Chöre und Solisten*. Schott, Mainz 2007

Kurt Hofbauer: *Praxis der chorischen Stimmbildung*. Schott, Mainz 1978

Frederick Husler, Yvonne Rodd-Marling: *Singen. Die physische Natur des Stimmorgans - Anleitung zum Aufschliessen der Singstimme*. 12. Auflage. Schott Verlag, Mainz 2006

Lorenz Maierhofer: *Warm-ups*, Helbling, Rum/Innsbruck 2005

Sabine Mittenhuber: *Stimmbildung im Chor*. Peters, Frankfurt/M. 1999

Cornelius L. Reid: *Funktionale Stimmentwicklung*. 3. Auflage. Schott, Mainz 2005

Rusell Robinson, Jay Althouse: *Das große Buch der Warm-ups*. Alfred Publ. 2004

Walter Schneider: *Einsingen im Chor*. Peters, Frankfurt/M., 1972

c. Literatur zur Chorarbeit mit Kindern

Tjark Baumann: *Natürlich singen!* Fidula, Boppard, 2008

Karl-Peter Chilla: *Handbuch der Kinderchorleitung*. Schott, Mainz 2003

René Frank: *Mehrstimmiges Singen. Einführung der Mehrstimmigkeit in Kinder- und Jugendchören*. Praxisbuch. Tectum, Marburg 2005

Robert Göstl: *Singen mit Kindern*. ConBrio, Regensburg 1996

Andreas Mohr: *Handbuch der Kinderstimmbildung*. Schott, Mainz 1997

Gerd-Peter Münden: *Kinderchorleitung*. Strube, München 1993

Ralf Schnitzer: *Singen ist Klasse*. Schott, Mainz 2008

Friedhilde Trüün: *Sing, sang, song I und II*. Carus, Stuttgart 2002 und 2008