

No sound of silence – Ein vielsinnliches Chorabenteuer

Katrin Maiwald

Praxiseinblick: Offene Probe

Seit Oktober 2023 trifft sich der Chor No sound of silence wöchentlich für zwei Stunden am Theater der jungen Welt in Leipzig. Teilnehmen können Menschen ab 16 Jahren. Die Kommunikation im Chor findet in deutscher Lautsprache, Deutscher Gebärdensprache (DGS), einfacher und leichter Sprache, sowie über Symbole, Bilder und (sprachbegleitende) Gesten statt. Den partizipativen Prozess, in dem wir eine vielsinnliche Komposition als für alle Mitglieder passende Chorformation mit machtkritischer musikalischer Praxis entwickeln, möchte ich mit diesem Text nachzeichnen. Eine Spurensuche.

Intro

Ich würde meine Stimme zwar leise beschreiben, aber stark. Ich bin ruhig, höre mir viele Sachen an, aber wenn ich aufgetaut bin mit den anderen, dann komm ich so in Fluss und habe viele Ideen.

Odett

Es ist Dienstagabend, der 4. Juni 2024 im Foyer Etage 1 am Theater der Jungen Welt in Leipzig: Ein großer länglicher Raum mit Holzfußboden, Flügeltüren zum Balkon, einigen Scheinwerfern und bunten Lämpchen an der Traverse. Ein großer Stuhl- und Sitzkissenkreis ist aufgebaut und nimmt in ovaler Form fast den ganzen Raum ein. E-Piano und die Cajon sind Teil des Kreises. Es gibt Lücken für Rollstuhlplätze. Die Chormitglieder kommen eine Viertelstunde vor dem Publikum: Wir besprechen letzte Verabredungen, machen uns Mut und nehmen unsere Plätze gut verteilt im Kreis ein. Dann beginnt Chormitglied Nikita am E-Piano zu improvisieren, währenddessen haben einige die Tür für das Publikum geöffnet, nach und nach finden alle einen Platz im Kreis. Ähnlich wie auf unseren ersten Proben im Herbst, wissen wir nicht genau, wer unsere Gäste sind und welche Bedürfnisse sie haben, was für sie zugänglich ist und was eine Barriere sein könnte. Neben einigen Absprachen und einem grob geprobteten Ablauf wird es auch in dieser offenen Probe

Raum für Suchbewegungen, Improvisationen und unerwartete Impulse geben. Auf das Zeichen der Chorleitung hin beendet Nikita schließlich seine Improvisation am E-Piano. Wie verabredet rollt Odett, ein weiteres Chormitglied, in die Mitte des Kreises. Sie beginnt sich zu drehen. Ihr E-Rollstuhl ertönt mit einem Klicken für den Start und Richtungswechsel – dann ist während ihrer Drehung gleichmäßiges leises Surren zu hören. Nach und nach treten andere Chormitglieder in den Kreis. Sie nehmen das Drehen und den Rhythmus von Odett in ihre Bewegungen auf, improvisieren tanzend. Manche schließen die Augen und vertrauen darauf, die Impulse der anderen zu fühlen. Andere sind visuell miteinander in Kontakt oder erfassen den Rhythmus über die Augen. Einige stellen sich Musik vor oder fühlen sie in ihrem Inneren, um sich zu ihr zu bewegen. Andere folgen ihren Bewegungsimpulsen und erzeugen Bilder von Musik. Nach und nach nehmen alle wieder ihre Plätze ein. Nach einem Moment der Stille beginnt Sungwoo mit einem Impuls in der Mitte. Seine Bewegung besteht aus der rhythmischen Verlagerung des Gewichts von einem Fuß auf den anderen. Er bewegt sich stampfend und den Oberkörper schüttelnd über die Spielfläche zur Mitte des Kreises. Odett rollt auf ihn zu und eine Weile bewegen sie sich zu zweit. Die anderen Chormitglieder kommunizieren mit Blicken untereinander, denn – anders als verabredet – kommen die meisten nicht wieder in den Kreis. Es entsteht ein Moment der Irritation. Nach einer Weile beginnen manche Chormitglieder Sungwoos' Rhythmus mit ihren Füßen von den Plätzen aus aufzunehmen und zu stampfen. Sehr bald nehmen auch die Gäste den Impuls auf. Das Stampfen ermutigt Odett und Sungwoo. Gemeinsam mit einigen anderen Chormitgliedern bewegen sie sich weiter, dann nehmen auch sie wieder ihre Plätze im Kreis ein. Bewegungen wirken nach, Geräusche verhallen.

Seit Oktober 2023 trifft sich der Chor *No sound of silence* wöchentlich für zwei Stunden am Theater der jungen Welt in Leipzig. Teilnehmen können Menschen ab 16 Jahren. Geleitet wird die Gruppe von Matthias Queck als musikalischem Chorleiter, Lisa Reipschläger als Dozentin für Ableismus, Inklusion und Gesellschaft und mir als Theatervermittlerin und Dramaturgin. Elisa Hensen unterstützt uns als Assistenz. Begleitet werden die Proben außerdem von Gebärdensprachdolmetscherinnen. Annika Jakobs und Christina Klein vom Büro für Teilhabe und Inklusion am TDJW unterstützen den Chor organisatorisch sowie inhaltlich als *critical friends*. Die Kommunikation im Chor findet in deutscher Lautsprache, Deutscher Gebärdensprache (DGS), einfacher und leichter Sprache, sowie über Symbole,

Bilder und (sprachbegleitende) Gesten statt.

Über die Spielzeit 2023/24 hat sich nach und nach eine Kerngruppe von zwölf Teilnehmenden zwischen 18 und ca. 40 Jahren zusammengefunden. Alle zwei bis drei Monate gibt es Proben zu denen neue Chormitglieder dazukommen können. Im Laufe der letzten Monate haben wir gemeinsam entschieden, im Rahmen des Festivals *ClubFusion* zu einer offenen Probe einzuladen. Auf dem Festival präsentieren sich einmal jährlich alle Spielclubs des TDJW sowie des Schauspiels und der Oper Leipzig. Einigen war es ein Anliegen, unsere Praxis mit einem Publikum zu teilen, ggf. neue Interessierte für den Chor zu gewinnen und dabei zum Mitmachen einzuladen sowie gleichzeitig Momente der Aufführung auszuprobieren. Für andere war diese Öffnung weniger wichtig, aber in Ordnung. Für das inklusive Tanz- und Theaterfestival für junges Publikum *TURBO*, das vom 30. Januar bis 2. Februar 2025 am TDJW in Leipzig stattfinden wird, ist eine Aufführung von uns geplant. Für diese möchten wir in einem partizipativen Prozess ausgehend von unserem bestehenden Material eine vielsinnliche Komposition entwickeln. Dabei werden wir uns unter anderem damit beschäftigen, wie das Konzept einer *Relaxed Performance* (vgl. Huth/Rieger, 2021), also einer für Publikum und Akteur*innen zugänglicheren Form der Aufführung, die normative „Theaterregeln“ durchbricht und ursprünglich von Künstler*innen aus dem autistischen Spektrum entwickelt wurde, für uns übertragbar ist. Auch die bisherige punktuelle Einladung an das Publikum zur Interaktion soll weiterverfolgt und erprobt werden.

Wo stehen wir in einem Jahr? Haben wir vielleicht schon Auftritte gehabt? Nehmen wir – ohne Druck – schon kleine Events? Weil, das bedeutet ja Inklusion: Sich nicht zu verstecken.

Odett

Ausgehend von meiner (an)leitenden sowie teilnehmenden und beobachtenden Perspektive auf den Proben und meiner gesellschaftlichen Positionierung als u.a. *weiß*, nicht-behindert, cis-weiblich und queer möchte ich am Beispiel der offenen Probe Aspekte unserer gemeinsamen Chorpraxis beschreiben, Einblick in konzeptionelle Überlegungen geben, Wirkungsweisen skizzieren sowie künstlerische Forschungsfragen teilen, die uns beschäftigen. Aus Interviews, die ich im Laufe der Proben von Februar bis Mai 2024 immer wieder einzeln oder in der Gruppe initiiert habe, zitiere ich einige Teilnehmende. Die Fragen für die Interviews habe ich

gemeinsam mit zwei Chormitgliedern entwickelt, die daran besonderes Interesse hatten. Die Interviews habe ich gemeinsam mit Steph aus der Gruppe geführt oder die Zitate sind offenen Gesprächsformaten in der Gruppe entnommen.

Unsere gemeinsame Praxis versteht sich als stetige Suchbewegung, in der sich die musikalischen, künstlerischen Prozesse mit den sozialen und kommunikativen stetig verschränken und als *ästhetische Praxis* (vgl. Niemann 2024, S.6) bewusst zusammen gedacht sind. Zu Beginn des Projektes war für uns das Spannungsfeld zwischen dem Chor als Gemeinschaft und Gruppenkörper im Kontrast zu den individuellen Stimmen der Einzelnen und der Frage, wie sie ihren jeweiligen möglichst gleichberechtigten Platz in unseren konzeptuellen Überlegungen und der konkreten Probenpraxis finden können, zentral. Es ging also nicht darum, die Mitglieder in einer bereits bestehenden normativen Vorstellung von einem singenden Chor in verschiedene Stimmlagen einzuordnen, sondern darum, erst durch das Kennenlernen der Stimmen eine für alle Mitglieder passende Chorformation und musikalische Praxis zu finden. Im Austausch mit den Chormitgliedern verstehen wir Stimme dabei einerseits als künstlerisches Ausdrucksmittel, die durch Gesang, DGS, Lautsprache, Klänge, Geräusche, Gesten oder Bewegungen wahrnehmbar wird, andererseits als Moment der sozialen Artikulation: Hier wird meine Stimme, meine Perspektive, mein Anliegen, das ich mit diesem Chor verbinde oder einbringen möchte, wahrgenommen. Und noch weiter: Chormitglied in einer öffentlichen Theaterinstitution zu sein, ermöglicht mir meine Stimme, unsere Stimmen, öffentlich hör- sicht- und spürbar zu machen.

*Ich bin auch politisch. Ich möchte Stimme zeigen, dass wir gehört werden in unserer
Vielfältigkeit!*

Annelie

*Ich finde es voll schön, dass alle ihre Stimmen reinbringen und man dadurch die
Musik nochmal ganz anders versteht. Auch so mit Gebärdensprache zum Beispiel.*

[...] Also es auch so eine Diversität von Musikverständnis mit sich bringt.

Tille

Durch die diversen Wahrnehmungsebenen der Teilnehmenden haben wir uns im Laufe des Prozesses neben den sozial wirkmächtigen Hierarchien in unserem Chor auch mit der Frage nach den Hierarchien der Sinneswahrnehmungen – in unserem

Fall: Hören, Sehen, Fühlen – auseinandergesetzt. Ausgehend von Musik und Gesang haben wir zu Beginn alles Hörbare über Bewegungen, Gesten oder auch Zeichnungen visuell übersetzt. Oder durch den Einsatz von Bassgitarre und Cajon ins Fühlbare übertragen. Rhythmus wurde geklopft und geklatscht, Lautsprache in Gebärdensprache übersetzt, die Vibration der Stimme am eigenen oder anderen Körper ertastet. Tonhöhen und -tiefen mit den Händen gezeigt. Aber auch Inhalte und Themen der Lieder in Zeichnungen und Bildern ausgedrückt oder Gefühle in Bewegungen übersetzt. Dabei stand meistens jedoch der Klang und das Hören im Zentrum oder die Lautsprache war der Ausgangspunkt unseres Denkens und Handelns. Durch die Masterclass *Vielsinnliches Musiktheater* mit Athena Lange und Franziska Hentschel von [in]operabilities veranstaltet von un-label in Köln, die Lisa und ich im April 2024 besuchten, stießen wir auf den Begriff der *Vielsinnlichkeit* und versuchen seitdem uns dem „vielsinnlichen Musizieren[s] und Sich-Begegnen[s]“ ([in]operabilities, 2021) zu widmen. Das bedeutet, daran zu arbeiten in unserer Chorpraxis Hören, Sehen und Fühlen möglichst gleichberechtigt in den Fokus zu nehmen. Was [in]operabilities für die Auseinandersetzung mit Operntraditionen tun, möchten wir auf die Traditionen eines Laienchores mit Affinität zu Popsongs übertragen. Auch in unserer Gruppe geht es darum, große Gefühle durch Musik auszudrücken und gleichzeitig zu fragen und auszuloten, was Musik, was Chorgesang vielsinnlich konzeptioniert alles sein kann. Dafür möchte ich im Folgenden der Frage *Wie genau lässt sich unsere vielsinnliche Praxis im Chor am Beispiel der offenen Probe beschreiben?* mit dem Konzept der 4 R's des Performance Kollektivs Gob Squad, die Dorothea Hilliger für die künstlerisch-pädagogische Praxis fruchtbar gemacht hat, nachgehen:

„Für die künstlerisch-pädagogische Praxis sind die 4 R's von GOB SQUAD in ihrem Charakter als Kontextualisierung von Kunst im Gefüge sozialer Realität (REALITY), in ihrem Verzicht auf Wiederholung und Perfektion und mit dem Einbezug von Zufall und Risiko (RISK) sowie als Verabredung, die den Performern eigenständiges, dabei auf die anderen bezogenes (Bühnen-)Handeln in einer für alle gültigen Spielstruktur ermöglicht (RULES), erhalten geblieben. [...] RHYTHM, bei GOB SQUAD auf die dramaturgische Struktur einer Arbeit bezogen, modifiziere ich zur Denk- und Handlungsfigur des Übergangs, die dieser Didaktik in all ihren Teilen zugrunde liegt.“ (Hilliger 2018, 41)

Ausgehend von jedem der vier Aspekte möchte ich die machtkritischen Dimensionen unserer Praxis skizzieren sowie weiterführend Fragen formulieren, die *No sound of silence* im Nachgang der offenen Probe und auf dem weiteren Weg mit dem Ziel eines performativen Konzerts 2025 beschäftigen.

Reality – „Kunst im Gefüge sozialer Realität“

Ich sag ja selber, ich bin undefinierbar, ich bin zwischen den Dingen.

Steph

Nach dem choreografischen Intro bewegen sich Steph und Odett auf den freien Platz im Kreis vor der Tür zu. Dort angekommen begrüßen sie gemeinsam mit Ronja, der DGS-Dolmetscherin, die Gäste und stellen den Chor *No sound of silence* vor. Beide haben schon in anderen Kontexten moderiert und den Wunsch geäußert, selbst für den Chor zu sprechen. Nach kurzer Absprache in der vorherigen Probe mit uns als Chorleitung haben sie die Moderation nun eigenständig weiter vorbereitet und führen im Wechsel durch den Abend. Sie stellen die zeitliche Struktur vor und weisen auf die räumlichen Begebenheiten hin. Sie führen in das Warm-up sowie später in die beiden Lieder und den Kanon ein. In knappen Sätzen erzählen sie immer wieder ausschnitthaft von Gedanken, die wir uns gemacht haben, der Art und Weise, wie unsere Chorproben sonst gestaltet werden. Die Moderation funktioniert dialogisch zwischen den beiden, aber auch in Interaktion mit dem Publikum oder uns als Chorleitung, wenn es Nachfragen, Unklarheiten oder etwas zu ergänzen gibt. Ich merke den beiden einerseits die Aufregung an und bin gleichzeitig beeindruckt von ihrer Souveränität, mit der sie Informationen bündeln, einholen, flexibel auf die jeweilige Situation reagieren. Mit Humor, Leichtigkeit und Stolz auf den Chor führen sie durch die offene Probe und es gelingt ihnen, eine lockere, fehlerfreundliche Atmosphäre zu schaffen. Später spiegeln mir einige Gäste, dass sie sich während der offenen Probe immer sicher und so wie sie sind willkommen gefühlt haben sowie sehr ermutigt und gleichzeitig dabei niemals zum Mitmachen gedrängt. Ich denke, dass die Moderation und unser offen geführter Dialog einen großen Teil zu dieser Atmosphäre beigetragen haben könnten.

Als Chorleitung werden wir für unsere Arbeit bezahlt und agieren als professionelle Kunstschaffende für das Theater als kulturelle Institution. Wir bereiten die Proben vor

und nach und sind ausgehend von den Interessen, Fähigkeiten und Impulse der Chormitglieder für das Konzept und die Strukturierung der wöchentlichen Treffen, der sozialen und künstlerischen Prozessgestaltung sowie Aufführungssituationen verantwortlich. Für die Chormitglieder handelt es sich um ein kostenfreies Freizeitangebot, indem sie sich musikalisch ausprobieren sowie verschiedene Ebenen des Mitwirkens wahrnehmen können. Neben dem eigenen künstlerischen Tun gibt es so einige, die am Konzept mitarbeiten, selbst Übungen vorschlagen, Ideen und Themen für kommende Proben einbringen oder sich, wie im Fall von Steph und Odett, an der Moderation beteiligen. Welche Entscheidungen wir als Chorleitung treffen und an welchen Stellen wir Entscheidungen abgeben bzw. mit der Gruppe gemeinsam finden, versuchen wir so transparent wie möglich zu kommunizieren und als stetigen Prozess des Kennenlernens und Verhandelns zu verstehen. Damit wird die Einteilung in „professionell“ und „unprofessionell“ sowie in „Leitung“ und „Teilnehmende“ zwar aufrechterhalten, gleichzeitig aber immer wieder bewusst unterlaufen, diskutiert und in Frage gestellt.

„Künstlerisches Arbeiten vollzieht sich immer in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen und bleibt selbst in der Autonomiebehauptung von Kunst auf diesen bezogen.“ (Hilliger 2018, 43) Der Chor wurde als fähigkeitsgemischtes (*mixed-abled*) Chorprojekt beworben und versucht Barrieren abzubauen, um möglichst viel Teilhabe zu schaffen, die in anderen Chören ggf. nicht möglich wäre. Unsere künstlerische Praxis ist damit u.a. mit dem gesellschaftlichen Diskurs um Inklusion und fähigkeitsgemischter Kunstpraxis verwoben.

Es ist schon schwierig, als behinderte Person das Richtige zu finden. Und ich bin eigentlich so ein Mensch, ich gehöre mitten in die Gesellschaft und nicht irgendwie; ach, das ist jetzt für Behinderte... Ich bin mitten in der Gesellschaft, deshalb liebe ich es hier zu sein und freu mich jedes Mal darauf!

Steph

Viele Chormitglieder schätzen im Chor gerade nicht in „von der Gesellschaft behindert“ oder „nicht behindert“ eingeteilt zu werden, sondern sich außerhalb dieser Zuschreibungen erleben und miteinander in Kontakt kommen zu können. Wir haben uns deshalb bewusst dafür entschieden, bisher keine Selbstpositionierungen in Bezug auf gesellschaftliche Identitätskategorien anzuleiten. Unser Fokus liegt für alle auf der Benennung von Bedürfnissen und der Artikulation von möglichen Barrieren,

um letztere abzubauen und gemeinsam agieren zu können. Gleichzeitig erfahren wir im gegenseitigen Prozess des Kennenlernens nach und nach mehr über die Lebensgeschichten und intersektionalen Selbst- sowie Fremdzuschreibungen, die auf die Chormitglieder wirken.

Diese Konfrontation zu spüren und da zu sein und zuzuhören mal und mich vielleicht auch gar nicht so in den Vordergrund zu spielen, das finde ich voll schön auch mal. Weil ich mit meiner Position sonst in der Gesellschaft mehr Raum einnehme und das sehr schätze, dass ich das hier mal so reflektieren kann.

Tille

Lisa Reipschläger und Elisa Hensen aus der Chorleitung sowie Odett und Steph sind parallel zum Chor im Verein Zu Tun e.V. in Leipzig und damit in der Selbstvertretung aktiv. Andere Chormitglieder zählen sich zur queeren oder Tauben Community. Manche Chormitglieder arbeiten in Werkstätten auf dem zweiten Arbeitsmarkt, der staatlich gefördert ist und auf dem keine den Standards des ersten Arbeitsmarktes entsprechenden Gehälter bezahlt werden. Andere auf dem ersten Arbeitsmarkt. Manche haben gerade ihr Studium in Leipzig begonnen. Einige sind Eltern. Manche haben Migrationsgeschichte. Einige können nicht lesen. Manche beschäftigen Assistent*innen, die sie unter anderem in den Chor begleiten. Diese gesellschaftlichen Realität(en) wirken in unseren Chor und verstärken den Anlass, uns mit *Ableismus* (vgl. Kehr/Sowe) also der Diskriminierung von Menschen, die von der Gesellschaft behindert werden, auseinanderzusetzen. Darüber hinaus versuchen wir unsere Anleitung *gendersensibel* und *rassismuskritisch* zu gestalten. Dazu gehört für uns u.a. in der Chorleitung unsere Privilegien sowie eigene Diskriminierungserfahrungen stetig zu reflektieren. Zur sozialen Realität gehört auch, dass unsere Kommunikation auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Während manche Chormitglieder sich an Gesprächen über eben genannte gesellschaftliche Dimensionen sowie Abläufe, Inhalte und Herangehensweisen beteiligen (können), sind diese Formen für andere in ihrer Abstraktion weniger oder nicht zugänglich. Für sie ist es wichtiger im jeweiligen Moment ein Bedürfnis, einen Impuls oder eine Idee äußern oder zeigen zu können und dafür Resonanz zu bekommen. An diese Gedanken anknüpfend möchte ich noch auf das diskursive Austauschformat am Ende der offenen Probe eingehen:

Angelehnt an ein Gruppeninterview während einem unserer Chortreffen im Mai 2024 haben Lisa und ich drei Fragen vorbereitet: Was ist Musik für mich? Wie würde ich diesen Chor beschreiben? Wie nehme ich meine Stimme wahr? Die Fragen stellen wir nacheinander, sie werden in DGS übersetzt und von uns in einfacher Sprache erklärt, währenddessen als Text notiert und mit Symbolen bildlich ergänzt im Raum platziert. Immer zu zweit kommen alle Anwesenden nun in einen kurzen Austausch zur jeweiligen Frage. Im Anschluss sind die Zweiergruppen eingeladen, im Plenum einen vielsinnlichen Eindruck aus ihrem Austausch über Sprache, Bewegung oder Geräusche zu teilen.

Nikita mischt sich in die Abschlussdiskussion immer wieder mit Flötenspiel ein. Durch Gesten benennt er oft Instrumente, die er mag und spielen möchte. Neben dem E-Piano gibt es eine Flöte, die wir ihm als leisere Variante, um parallel Gespräche zu ermöglichen, in der Pause gegeben haben. Er hatte sie in den Proben zuvor immer wieder selbstständig ausgewählt und spielt sie gerne. Was in einem normativen Gesprächs- oder Reflexionsrahmen als Unterbrechung oder Störung wahrgenommen werden kann, wird von uns als kommunikativer Beitrag gerahmt. Mit dem Flötenspiel kommentiert und ergänzt Nikita den Austausch über Musik, Chor und Stimme im Plenum und lädt Gäste und Chorgruppe ein, diesen im Zusammenspiel mit Sprach- und Bewegungsbeiträgen gleichzeitig selbst als vielsinnliche Musikimprovisation zu gestalten und wahrnehmbar werden zu lassen.

Es bleibt zu fragen, wie wir das Spannungsfeld zwischen diesen insbesondere non-verbalen Impulsen der Chormitglieder und unsere Interpretation derer, die uns zur Formulierung von Rahmungen bringen, begegnen. Wie gelingt es uns, Definitionsmacht gemeinsam auszuhandeln?

Und daran anschließend: Inwieweit und auf welche Weise sollen wir uns über unsere Diskriminierungserfahrungen und Privilegien im Rahmen des Chores auseinandersetzen? Was muss innerhalb des Leitungsteam stetig reflektiert und besprochen werden? Was und auf welcher Weise mit der Gruppe?

Es wird darüber hinaus eine unserer Forschungsfragen bleiben, wie und inwieweit wir unsere jeweiligen „außertheatralen Realitäten“ (Hilliger 2018, 41), die in den Chor hineinwirken, zum besseren gegenseitigen Verständnis sowie gegebenenfalls auch zur Kontextualisierung für das Publikum vielsinnlich erfahrbar machen. Und wie es uns gleichzeitig gelingen kann den Experimentier- und Empowerment-Raum zu halten, der für die Mitglieder im positiven Kontrast zu den gesellschaftlichen

Normierungen des Alltags funktioniert.

Wie können wir hierfür weiter von bereits bestehenden Expertisen behinderter Künstler*innen lernen? Mit welchen Perspektiven und Expertisen werden wir unser Leitungsteam erweitern? Wer wird noch zu unserem Chor dazukommen, wen laden wir ein, wie laden wir ein? Werden die jeweiligen Zugangsbedarfe auch weiterhin erfüllbar und für das Theater leistbar sein?

Und im Hinblick auf unsere Performance: Welche künstlerisch-musikalischen Strategien des Empowerments aber auch der Dekonstruktion von beispielsweise Behinderung als gesellschaftlichem Konstrukt können wir entwickeln und vielsinnlich mit unserem Publikum teilen?

Rules – „(Bühnen-)Handeln in einer für alle gültigen Spielstruktur“

Über Musik habe ich gelernt, dass ich eine kleine Schwachstelle für deutsche Liebeslieder habe.

Tille

Zurück in der offenen Probe, erfahren die Gäste von Odett in der Moderation, dass alle Chormitglieder im Januar eingeladen waren, Lieder vorzuschlagen, die sie passend für unseren Chor fanden und die für sie eine persönliche Bedeutung haben. Das Lied „Leiser“ von LEA hat Odett eingebracht. Sie verbindet den Text des Liedes mit einer persönlichen Erfahrung. Nun lädt sie das Publikum ein, unter den Stühlen zum Liedtext zu greifen, den Gebärden zu folgen, mitzusingen oder zuzuschauen. Matthias, der Chorleiter, begleitet das Lied auf dem E-Piano und wir singen gemeinsam mit vielen Gästen die erste Strophe und den Refrain mit eingängiger Melodie. Dann übergibt Matthias Nikita wieder das E-Piano, der darauf improvisiert. Matthias reagiert auf Nikitas Spiel und improvisiert teilweise mit. Währenddessen zeigen zwei Chormitglieder eine non-verbale Begegnung in der Kreismitte, die in den Proben zum Motiv des Liedes „eine unglückliche Beziehung, in der ich nicht wertgeschätzt werde und die ich schließlich beende“, entwickelt wurde. Mit großen klaren und rhythmisierten Gesten machen sie die Disharmonie deutlich und kehren dann wieder auf ihre Plätze im Kreis zurück. Ein zweites Begegnungspaar mit einer anderen szenischen nonverbalen Interpretation des textlichen Motivs folgt. Auch diese Begegnung endet in Ärger, Missverstehen und Trennung. Eine der beiden

Spieler*innen geht auf ihren Platz in den Kreis zurück. Der übrige Spieler, Jam, geht ans E-Piano und bittet Nikita schließlich mit an einen anderen Ort in den Kreis zu kommen. Matthias bleibt am E-Piano zurück und begleitet den zweiten Teil des Liedes, der nun gesungen wird. Dabei übernimmt Jam ein Gesangssolo. Das Lied endet mit spontanem Applaus der Gäste. Die nun folgende Pause wird von Steph anmoderiert. An der Wand haben wir eine Auswahl von in den Proben entstandenen Zitaten und Zeichnungen u.a. zum Thema „nicht verstanden oder wertgeschätzt werden“ ausgestellt.

„Leiser“ ist ein Beispielsong aus einer größeren Liedauswahl, dem wir uns singend, Rhythmus trommelnd oder schnipsend sowie bewegend zum Ausdruck der Gefühle oder spielend mit Gesten, pantomimischen Szenen, die den Inhalt des Liedtextes übersetzen bzw. greifbar machen, gewidmet haben. Auch über Zitate aus dem Liedtext und mit Bildern haben wir uns in den Proben versucht dem zu nähern, was das Lied für uns bedeutet und wie Aspekte des Textes mit eigenen Erfahrungen verbunden sind. Das Arrangement des Liedes für die offene Probe versucht die verschiedenen Elemente anzuordnen und allen Chormitgliedern mehrere *vielsinnliche* Ausdrucksformen zu ermöglichen. Den Ablauf haben wir in verschiedenen Versuchen gemeinsam gefunden. Da Noten für fast alle Chormitglieder nicht lesbar sind, erschließen wir uns die Lieder musikalisch über das Gehör sowie fühl- und sichtbaren Rhythmus. Immer wieder arbeiten wir auch mit selbst erfundenen Notationen. Das szenische Material versuchen wir mit Wiederholungen und großen Gesten in einer Art „Stummfilm-Ästhetik“ ebenfalls zu rhythmisieren und damit nicht als psychorealistische Schauspielszene, sondern als visuell-musikalisches Zwischenspiel zu inszenieren. Die Improvisation von Nikita am E-Piano ist eine Mischung aus Motiven des Liedes sowie seinen eigenen Melodien und dem Reagieren auf Matthias Impulse. Da es den Chormitgliedern nicht immer möglich ist, an allen wöchentlichen Proben teilzunehmen, haben wir in der Entwicklung des Liedes, sowie jetzt für die offene Probe, darauf geachtet, dass ein spontaner Einstieg in Form von Mitsingen zum Beispiel über den ausgedruckten Liedtext oder den sich häufig wiederholenden Refrain oder das gemeinsame Fingerschnipsen auch für die Gäste leicht möglich ist. Die Begegnungen des Zwischenspiels wurden von vier Chormitgliedern entwickelt, aber von weiteren übernommen, sodass diese Sequenz in verschiedenen Besetzungen je nach möglicher Anwesenheit umsetzbar ist. Jams Gesangssolo, Stephs und Odetts

Moderation oder Nikitas Piano- und Flötenspiel stehen dagegen beispielhaft für die Möglichkeit bei regelmäßiger Teilnahme im Chor, individuelle Fähigkeiten einbringen und weiterentwickeln zu können, die nicht einfach von anderen übernommen werden können.

Der zeitliche Rahmen, die methodischen Herangehensweisen sowie die Verteilung der Rollen und Aufgaben fungieren als „rules“ in unserem Chor: „Regeln für eine bestimmte Spielstruktur legen eine Basis für die Erarbeitung, können mögliche Handlungsformen während einer Präsentation festlegen und betreffen Formen der Interaktion mit einem Publikum.“ (Hilliger 2018, 41)

Aus einem anfänglichen Bedürfnis nach einem sicheren und festen Platz im Raum hat sich auf unseren Chorproben außerdem die Regel entwickelt, dass wir viel mit der Formation des Kreises arbeiten. Er ermöglicht visuelle Kommunikation untereinander, kann sitzend, stehend, liegend eingenommen werden. Seine Mitte kann als Bühnenfläche genutzt werden. Außerhalb des Kreises entstehen Rückzugsräume. In der offenen Probe wurde deutlich, dass die Kreisformation Chormitglieder, Chorleitung, Dolmetscherin, Gäste sowie das E-Piano und die Cajon, die ebenfalls Platz im Kreis finden, gleichwertig und gleichzeitig wahrnehmbar macht und die Grenzen zwischen Publikum und Chor, Aufführungssituation und Probe miteinander verschwimmen lässt. Der Kreis betont den Gruppenkörper und ermöglicht gleichzeitig in seiner Mitte Solosituationen. Für jede Sequenz kann der Fokus der Aufmerksamkeit, durch akustische Signale, Platzwechsel, Bewegungen im oder durch den Kreis, erheben und setzen, etc. neu gelenkt werden. Gleichzeitig sind je nach Gruppen- und Publikumsgröße Chormitglieder weit voneinander entfernt und Berührungen nur mit den jeweiligen Kreisnachbar*innen möglich.

Ausgehend von den bisher erprobten Regeln zur Ermöglichung und Strukturierung des partizipativen künstlerischen Prozesses, stellen wir uns die Fragen: Bleiben wir bei der Kreisformation? Welche Möglichkeiten ergeben sich daraus im Hinblick auf die Aufführung für Choreografie, Akustik und die Interaktion mit dem Publikum? In welcher vielsinnlichen Spielstruktur können wir unsere Auseinandersetzung mit den Themen Liebe und Wut, die sich ausgehend von den Liedern und Interessen der Chormitglieder bisher herauskristallisiert haben, weiterarbeiten? Mit welchen Instrumenten arbeiten wir (weiter)? Wie kommen wir – ausgehend und inspiriert von unserer popkulturellen Liedauswahl sowie Improvisationen – stärker in ein gemeinsames vielsinnliches Komponieren, indem sich Elemente aus dem Pop mit

zeitgenössischer Musik verbinden, indem Gesang und Bewegung, DGS und Lautsprache, Klang und visueller Ausdruck in gleichwertigem Austausch miteinander stehen? Was legen wir nach und nach fest und wieviel Raum für Improvisation muss und darf offenbleiben? An welchen Stellen und auf welche Weise laden wir das Publikum zur Beteiligung ein?

Risk – „Verzicht auf Wiederholung und Perfektion (...) Einbezug von Zufall und Risiko“

Ich finde mega cool, dass wir nicht nur singen, sondern auch Instrumente spielen, Begegnungen haben, ein bisschen Theater spielen und da merke ich schon, dass ich gelernt habe, mehr aus mir rauszukommen, mich mehr traue, schon ein zwei Mal über meinen Schatten springen musste, raus aus der Komfortzone. Das ist manchmal anspruchsvoll, aber dann hinterher schön, weil ich es geschafft habe und mit einem guten Gefühl gehe.

Ellen

Mit ungeplanter Verspätung kommt Fannery, während unseres Gesangs- und Bewegungskanons nach der Pause in den Raum und sucht sich einen freien Platz im Kreis. Im Wissen um die verschiedenen *Zeitlichkeiten* der Gruppe und darum, dass das Bestehen auf Pünktlichkeit eine Barriere sein kann und für manche Menschen immer wieder zu Ausschlusserfahrungen führt, praktizieren wir im Chor eine Probenatmosphäre eines *Theaters ohne Zuspätkommende* (vgl. Umathum 2020, 287). So löst Fannerys Ankunft bei den anderen Chormitgliedern keine größere Verwirrung oder Aufmerksamkeit aus. Trotzdem bemerke ich, wie froh ich bin, dass er, nun zufällig passend, zu dem von ihm ausgewählten Lied von Sarah Connor *Wie schön du bist* gerade noch rechtzeitig erscheint. Das Lied hat für Fannery und seine Mutter Anne persönliche Bedeutung. Zur Umsetzung hat Fannery uns als hörende Chormitglieder in den Proben eingeladen, einige Gebärden zu lernen, die den Liedtext übersetzen. Die Gebärden wurden dabei teilweise künstlerisch-poetisch verändert und sind keine genauen Übersetzungen des Liedtextes. Odett fährt sich mit dem Rollstuhl hoch, die meisten Chormitglieder stehen auf. Einige singen das Lied vom E-Piano begleitet, andere gebärden gemeinsam mit Fannery mehrere Sequenzen chorisch, wieder andere singen und üben sich

gleichzeitig darin, die Gebärden mitzumachen. Der Klang der Musik, der gesungene Text sowie die Ausführung der Gebärden drücken die großen Liebesgefühle des Liedes aus und verstärken sie. Wir beziehen sie auf die Verbindungen untereinander im Chor und auf die gegenseitige Sympathie und Wertschätzung. Das Lied wird durch einen Impuls der Moderatorinnen spontan zweimal performt. Beim zweiten Mal steigen auch einige Gäste in Gesang oder Gebärden mit ein.

Dem Risiko der *kulturellen Aneignung* in Bezug auf die Taube Community sind wir uns als Chor, der überwiegend mit Lautsprache kommuniziert, dabei bewusst. Umso angewiesener sind wir auf die Expertise und Perspektive von Fannery als Taubes Chormitglied. Ohne seine Anwesenheit bei der offenen Probe wäre es schwerer gewesen, die Entwicklung des Liedes und die Auseinandersetzung zu unserem Umgang mit DGS zu vermitteln bzw. für die Gäste nachvollziehbar zu machen. Grundsätzlich wird das Prinzip des „Zuspätkommens“ im Chor immer wieder zum Risiko: Was, wenn jemand fehlt, der für einen bestimmten Teil unabhkömmlich ist? Nicht alle Parts können immer von anderen übernommen oder auch repräsentiert werden. Aber wen würden wir verlieren und wem den Zugang verwehren, wenn wir auf die regelmäßige und verlässliche Anwesenheit konsequenter bestehen würden? Wie werden Informationen, die wichtig für den Prozess sind, weitergegeben, wenn nie alle zur selben Zeit da sind? Diese Spannungsfelder werden auch innerhalb der Chorgruppe immer wieder kritisch verhandelt. Während für die einen feste Abläufe und klare Regeln für Zugang und Sicherheit sorgen, können andere erst in der Improvisation und Spontaneität eigenständig partizipieren und sich einbringen. Im Bewusstsein dieser Konfliktlinien gehen wir gerne Risiken ein, denn: „Der eigentliche Sinn künstlerischen Arbeitens liegt auch in einem pädagogischen Zusammenhang darin, Wagnisse einzugehen.“ (Hilliger 2018, S. 41) Ein weiteres Wagnis erleben wir in der Frage nach Synchronizität. Während harmonischer Klang, gemeinsamer Rhythmus, exakt ausgeführte Gebärden oder synchrone Bewegungen einerseits empowernd wirken und die Kraft des Chores spürbar werden lassen, können eben diese Formen zugleich die körperliche oder kognitive Diversität problematisieren: Wer kann Synchronizität oder den gemeinsamen Ton in welcher Präzision herstellen oder halten? Wer nicht? Welche Hierarchien werden dadurch produziert, betont oder reproduziert? Welche Formen des Umgangs mit Diversität lassen sich finden? Unsere ästhetische Suchbewegung lässt sich deshalb als stetiges riskantes Experimentieren mit Dissonanzen, Unterbrechungen, Wagnissen und

Eigendynamiken beschreiben, während wir gleichzeitig durch ritualisierte und für viele anschlussfähige Chorstrukturen, Wiederholungen und der Sensibilisierung für die gegenseitige Wahrnehmung an Momenten des gemeinsamen Klang- und Bewegungskörpers arbeiten.

Es bleibt zu fragen, wie sehr dieser stetige Grenzgang Vorstellungen von Chor und Musik bei den Mitgliedern, im Leitungsteam sowie dem Publikum herausfordert. Und inwieweit wir hier bewusst herausfordern wollen. Daran anschließend, welchen Umgang wir mit teilweise widersprechenden Erwartungshaltungen von (neuen) Mitgliedern sowie dem Publikum an einen Chor finden. Wieviel Kontextualisierung muss später im Rahmen eines Aufführungsmoment stattfinden, um einen Zugang zum Geschehen zu ermöglichen, es nachvollziehen oder als vielsinnliche Musik wahrnehmen zu können? Welche Momente dürfen und können dagegen für sich stehen und wirken?

Rhythm – „die dramaturgische Struktur einer Arbeit, [...] Denk- und Handlungsfigur des Übergangs“

...auch wenn das eher Liebeslieder sind, für mich sind das Lieder zur Selbstakzeptanz.

Steph

Nach der offenen Probe frage ich mich, wie wir die bereits entdeckten Motive und Formen, in den kommenden Monaten zu einer interdisziplinären Performance, einem vielsinnlichen Chorabenteuer dramaturgisch verdichten können. „Im Begriff des Rhythmus schließt sich der Kreis zum Kunstbezug, insofern Rhythmus eine Kategorie ist, die für Musik, Theater, Performance, Film und Bildende Kunst gleichermaßen Relevanz besitzt. Rhythmus kann als Übergangsfigur in den Künsten bezeichnet werden.“ (Hilliger 2018, S.44) Im Moment sprechen wir im Leitungsteam in diesem Zusammenhang viel über Rhythmus als Verbindungsglied, das sich zu jederzeit ausgehend von der Atmung visuell, fühlbar und hörbar ausdrücken lässt und wahrgenommen werden kann. Nach den Ferien möchten wir diesen basalen Ausgangspunkt mit der Gruppe weiter erlebbar machen und explorieren. Auch die zweite Probenphase wird durch die Impulse aller Beteiligten bestimmt werden und ich bin gespannt, welche *vielsinnlichen Kompositionen* und welche *Dramaturgie des*

Übergangs dabei für die Aufführung entstehen werden. „In der Denkfigur des Übergangs kreuzen sich zudem Kunst- Demokratie- und Realitätsbezug: Die Thematisierung und Produktion von sozialer Realität vollziehen sich unter dem Vorzeichen künstlerischen Eigensinns.“ (Hilliger 2018, 44)

Welche Papp-Sprechblase ist noch nicht ausgefüllt? Was haben wir noch nicht gesagt? Was hab' ich noch nicht gesagt? Was hab' ich mich noch nicht getraut? Wo halte ich mich zurück?

Annelie

Nachtrag (Stand 30.08.2024)

Nach Redaktionsschluss dieses Beitrages wurde uns vom Theater der Jungen Welt im August 2024 kurzfristig und mit Bedauern mitgeteilt, dass die Mittel für den Chor für die Spielzeit 2024/25 leider nicht mehr leistbar sind und das Projekt vorerst nicht wie verabredet fortgeführt werden kann. Über die Sommerpause haben sich viele weitere interessierte Teilnehmende gemeldet und für die bereits bestehenden Mitglieder ist der Chor zu einer Möglichkeit der Teilhabe geworden, für die es für die meisten aufgrund vielfacher Barrieren keine Alternative gibt. Lisa Reipschläger, Elisa Hensen und ich haben zusammen mit den Chormitgliedern deshalb beschlossen, an unseren Vorhaben festzuhalten: Um als Gruppe zusammen zu bleiben, möchten wir uns einmal monatlich in den Räumen des Vereins ZuTun e.V. treffen. Von dort aus sind wir auf der Suche nach Räumen, Mitteln und Wegen, um unsere künstlerische Zusammenarbeit weiterzuführen.

Biografie:

Katrin Maiwald ist Regisseurin, Theatervermittlerin und Dramaturgin. Nach ihrem Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Freien Universität Berlin sowie Festengagements am Landestheater Linz, Staatstheater Mainz und zuletzt in Leitungsfunktion am Theater der Jungen Welt, arbeitet sie freischaffend und lebt in Leipzig. Seit 2022 ist Katrin Maiwald Vorstandsmitglied der ASSITEJ Deutschland.

Literaturverzeichnis

Hilliger, Dorothea: Keine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality und Rythm. Berlin/Milow/Strasbourg: Schibri Verlag, 2018.

Huth, Caroline / Rieger, Anne: Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier (2021), <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances> (letzter Zugriff 06.07.2024)

[in]operabilities: Über Uns. (2021), <https://inoperabilities.net/info> (letzter Zugriff 06.07.2024)

Kehr, Cordula / Sowe, Neneh: Wörterbuch, <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch> (letzter Zugriff 06.07.2024)

Niemann, Simon: Künstlerische Vermittlung. Ein Beitrag zur Begriffsklärung. In: *ixpsilonzeit.darstellende künste & junges publikum, das sommerheft 2024*, 2024, S. 4-6.

Umathum, Sandra: Theater ohne Zuspätkommende. Überlegungen zum Verhältnis von Dramaturgie und Zerstreuung. In: Umathum, Sandra / Deck, Jan (Hrsg.): *Postdramaturgien*. Berlin: Neofilis Verlag GmbH, 2020, S. 287-303.

Zitiervorschlag:

Maiwald, Katrin: No sound of silence – Ein vielsinnliches Chorabenteuer. In: *Klangakt*, Bd. 2, Nr. 1, 2024, DOI: 10.5282/klangakt/58