

Anna Rizzi

## Versiert, tangiert, zentriert

Subjekte und Affektivität in der Pop-Chor-Praxis

### *Well-Versed, Touched, Centered. Subjects and Affectivity in the Pop Choir*

*Based on the results of a field study on affectivity in an amateur pop choir the article investigates affective phenomena in and around the choir practice. By analyzing the relations between complex affective structures and the participants of the choir with a practice theory framework, the amateur singers can be classified as well-versed, touched and centered subjects. It can be shown that the subjects are (1) versed in terms of successfully working with verbal and nonverbal affective ascriptions to the music. They are (2) emotionally touched as far as affective experiences and practices of identification are concerned. The bodily centeredness of the choir subjects is (3) the starting point of a reflection on challenging affective experiences that refer to the singers' own bodies.*

#### 1. Einleitung

Studien zum Chorsingen widmen sich recht beständig immer wieder Gefühlen, die mit dem gemeinsamen Singen zusammenhängen könnten (etwa Bullack et al., 2018; Clift et al., 2010). Ein Interesse an positiven emotionalen Auswirkungen liegt dabei häufig nahe, sind doch potentielle Effekte hinsichtlich Gesundheit und Wohlbefinden ein Schwerpunkt aktueller Chorforschung (Dingle et al., 2019). Zugleich existiert auch ein breites gesellschaftliches Interesse an den Möglichkeiten des (Chor-)Singens, glücklich zu machen oder Zusammengehörigkeitsempfinden hervorzurufen (siehe etwa aktuelle Fernsehdokumentationen wie ‚Vom Glück zu singen‘ des Bayerischen Rundfunks (2022) oder ‚Leise, Laut – Gänsehaut!‘ des MDR (2022)). Nicht auszuschließen ist dabei, dass zu dieser Tendenz auch gesellschaftlich fest verankerte Perspektiven wie etwa die enge Verknüpfung der menschlichen Stimme mit Identitätsfragen (Garnett, 2017, S. 137) beitragen.

Die Chor-Praxis selbst ist allerdings bislang kaum in situ und zugleich mit einem breiten Fokus auf Gefühle untersucht worden. Aus der Diskrepanz zwischen einerseits einem großen Interesse an Emotionalität im Rahmen des Chorsingens, andererseits fehlenden Erkenntnissen darüber, welche gefühlsbezogenen Phänomene sich abseits von Wirkungsfragen während der Probenpraktiken zeigen, ergibt sich ein Forschungsdesiderat. Diesem wurde in einem qualitativ-rekonstruktiven Dissertationsprojekt an der Schnittstelle von Musikpädagogik und Soziologie begegnet, welches Affektstrukturen in einem Laien-Pop-Chor aus einer praxeologischen Perspektive und mit ethnographischen Methoden beforstete (Rizzi, i. E.).

Im vorliegenden Beitrag werden Ausschnitte aus den Ergebnissen der Studie herangezogen, um die vielschichtigen Beziehungen zwischen Sänger\*innen und gefühlsbezogenen Phänomenen im Kontext der Chor-Praxis neu zu denken. Die Sänger\*innen werden dabei erstens als *versiert* im Umgang mit Affektivität angesehen, die in der Praxis als Mittel der Probenarbeit vorkommt (4.1). Sie sind zweitens in einem metaphorischen Sinne *tangiert*, insofern sie sich im Chorkontext selbst affizieren lassen und sich musikbezogen identifizieren (4.2). Zuletzt sind sie in einem körperlich-räumlichen Sinne beim Singen *zentrierte* Subjekte. Dies ruft auf den eigenen Körper bezogene Gefühle als potentiell bedeutsame sowie gleichermaßen herausfordernde Phänomene auf die Bildfläche (4.3).<sup>1</sup>

## 2. Theoretischer Hintergrund und praxeologische Affektivität

Bevor ich zunächst kurz auf Verbindungslinien von Praxistheorie, Singen und Gefühlen (2.1) in der deutschsprachigen Musikpädagogik und danach (2.2) auf einige, meine Überlegungen leitende Begriffe eingehe, ist zum Umgang mit Gefühl/Emotion/Affekt zu erläutern: Vom ‚Gefühl‘ spreche ich nur im Sinne eines alltagsprachlichen Verständnisses des Gegenstandes. Im Rahmen meiner eigenen Analysen verwende ich dagegen ausschließlich das Begriffsfeld des Affektiven und lasse ‚das Gefühl‘ und ‚die Emotion‘ außen vor – nicht zuletzt, weil auf diese Weise leichter über Vorstellungen in sich geschlossener, statischer emotionaler Zustände bzw. Konzepte von angeborenen Basisemotionen hinausgedacht werden kann. Die Begriffe *Affektivität* bzw. *Affektstrukturen* stehen hingegen für die Gesamtheit affektiver Geschehnisse in einer Praxis, hier der Pop-Chor-Praxis. *Affektpraktiken* oder *affektive Zuschreibungen* wiederum fassen als Analyseeinheiten spezifischere Phänomene (dazu 2.2).

---

1 Die Darstellung basiert auf einer Zusammenschau diverser Ergebnisse der Dissertationsstudie. In letzterer fokussiert die Diskussion – abweichend von diesem Beitrag – auf „Selbst-Bezüge[] [...], die potentielle Ausgangspunkte einer spezifischen Dimension von Subjektivierungsprozessen sein könnten“ (Rizzi, i. E.).

## 2.1 Praxistheorie, Singen und Gefühle

Soziologische Praxistheorien treiben die deutschsprachige Musikpädagogik in den letzten Jahren verschiedentlich um. So beschäftigen sich diverse Arbeiten auf theoretischer Ebene mit den Möglichkeiten und Grenzen praxeologischer Ansätze (Eusterbrock & Rolle, 2020; Hepp, 2021; Klose, 2021). Andere wiederum beziehen sich auf die Praxeologie (auch) im Kontext empirischer Daten (Blanchard, 2019; Campos, 2019; Wallbaum & Rolle, 2018). Erst jüngst haben Anne Niessen und Jens Knigge (2022) an Datenmaterial eines videographierten Musikvermittlungsworkshops mit Oberstufenschüler\*innen Potentiale eines praxeologischen Verständnisses von Lernprozessen ausgelotet.

Überlegungen, die das Singen betreffen, finden sich unter den genannten Publikationen aus theoretischer Perspektive in Peter Kloses (2021) Ausführungen zu den Folgen eines praxistheoretischen Verständnisses von Musik für didaktische Fragen. Er entwirft gedankliche Skizzen von Singpraxen und unterscheidet dabei das gemeinsame Singen im Musikunterricht, die Schulchor-AG und die Chorklasse. An Feldforschung angebundene Untersuchungen sind neben den Ausführungen Rolles und Wallbaums zu Vokalpraktiken in einer von ihnen analysierten Musikunterrichtsstunde meiner Kenntnis nach nur bei Blanchard (2019) zu finden. Dieser untersucht in seiner Dissertation die Kultur von bzw. hegemoniale Strukturen im deutschschweizerischen Musikunterricht an Sekundarschulen und arbeitet in diesem Rahmen auch eine Sonderstellung des Singens im Musikunterricht heraus:

„Wie auf bildungspolitischer Ebene oder in der fachdidaktischen Diskussion ist Singen im Musikunterricht nicht bereits Musizieren, sondern eben Singen. Auch dies begründet sich nicht durch das Singen selbst, sondern ist eine kulturelle Setzung mit Konsequenzen bedeutender Tragweite. Es postuliert implizit eine Wichtigkeit des Singens und stellt dieses als eine Art ‚Urform‘ des gemeinsamen Musizierens dar.“ (S. 308)

Erst kürzlich hat Anne Günster (2023) in ihrer diskursanalytischen Untersuchung gezeigt, dass auch in musikdidaktischen Zeitschriftenartikeln Ontologisierungen und Naturalisierungen des Singens zu finden sind. Ob diese Feststellungen gar einen Erklärungsansatz für das große Interesse an positiven Gefühlen im Kontext des Chorsingens bieten könnten, bleibt an anderer Stelle zu erörtern.

Praxeologische Forschung, die neben dem (Chor-)Singen auch Gefühle fokussiert, ist mir im deutschsprachigen Raum bislang nicht bekannt. Einzig bei Herzfeld-Schild (2020) wird Singen als „emotionale Praktik des Erinnerns“ konzipiert, allerdings weder in Anschluss an empirische Daten noch in musikpädagogischer Ausrichtung. Das wiederum ist nicht sonderlich verwunderlich. Denn glaubt man Jürgen Vogt (2012), so tut sich die Disziplin mit den Gefühlen nicht ganz leicht. Ihr „problematische[s] Verhältnis[]“ (S. 17) zum Gegenstand

bringt letztlich, so Vogt, eine „akademische[] Gefühlsabstinenz“ (S. 19) hervor. Ein Blick auf die entsprechenden wissenschaftlichen Publikationen stützt diese These: Mit dem bereits vor über zehn Jahren erschienenen Sammelband ‚Musik und Gefühl‘ (Krause-Benz & Oberhaus, 2012) und der philosophischen ‚Trilogie‘ zu starken Gefühlen von Vogt selbst (2007, 2008, 2011) ist das Gros der entsprechenden Auseinandersetzungen bereits genannt.

## 2.2 Zur praxistheoretischen Konzeption des Affektiven

Die Studie zu Affektstrukturen im Pop-Chor versteht sich als Forschung am Schnittpunkt von Musikpädagogik und Soziologie, insofern eine Praxis, die als musikpädagogische Praxis gelesen werden kann, mit einem praxeologischen Ansatz untersucht wurde. Ein Begriffsrepertoire und -verständnis, um in diesem Rahmen Affektivität möglichst vielschichtig erfassen und zugleich greifbar machen zu können, wurde der methodologischen Ausrichtung folgend im Anschluss an sozialpsychologische und praxeologische Perspektiven (Reckwitz, 2016a; Scheer, 2016; Wetherell, 2012) entwickelt. Dem Subjektverständnis dieser Ansätze entsprechend bedeutet dies zunächst, von der Vorstellung individueller Gefühlszustände Abstand zu nehmen: Das dezentrierte Subjekt, welches erst im Moment des Anschlusses an kulturell gegebene Ordnungen Subjektstatus erhält (Reckwitz, 2008/2021), ist nicht Eigentümer\*in seiner Gefühle. Diese sind vielmehr „Teil des Bündels an Praktiken, das ein Individuum ausführt“ (Scheer, 2019, S. 357): Aufregung beim Konzertauftritt oder auch Scham über einen falsch gesungenen Ton in einer Chorprobe (sowie auch das, was überhaupt als ‚falsch‘ gilt) sind aus dieser Sicht beispielsweise nicht den einzelnen Betroffenen individuell zuzusprechen. Es handelt sich vielmehr um zum Kontext ‚Auftritt‘ bzw. ‚Chorprobe‘ ganz selbstverständlich zugehörige *Affektpraktiken*, die im Regelfall auch nicht für Irritationen sorgen, wenn sie sich ereignen – ganz anders, als wenn etwa ein falsch gesungener Ton Stolz oder Schadenfreude statt Scham hervorriefe. Dabei vollziehen sich Affektpraktiken allerdings durchaus in und mit den Teilnehmer\*innen der entsprechenden Praxis. Denn die Praktiken werden von ihnen auf Basis impliziter bzw. praktischer Wissensbestände körperlich vollzogen. So sind es interpretative Bedeutungszuschreibungen (Reckwitz, 2003, S. 292), die der Sängerin, die sich ‚versungen‘ hat, überhaupt erst ermöglichen, Scham als der Situation angemessen zu erachten – etwa, da es als unangemessen gälte, sich durch klangliches Herausstechen vor der Chorgruppe die Blöße zu geben. Ebenfalls implizit ‚gewusst‘ sind in einem solchen Verständnis die Spielräume, in denen die jeweilige Affektpraktik sich zeigen kann: Das Gesicht errötet, vielleicht wird verlegen gelächelt, der Augenkontakt zur Leitung vermieden, hektisch eine Note auf dem Papier umkringelt oder ganz unauffällig weitergesungen. Mit ebendiesen ‚doings‘ (Schatzki, 1996), welche zusammen mit den praktischen Wissensbeständen die Affektpraktik bilden, wird das Ma-

terialitätsparadigma der praxistheoretischen Perspektive evident: die Scham ist kein passiv empfundener, individueller und innerlicher Zustand, sondern wird als konkretes ‚Tun‘ fassbar.

Der Perspektivwechsel, mit dem auf diese Weise Subjekte als Teilnehmer\*innen von Affektpraktiken greifbar werden, ist dabei allerdings nur die eine Seite einer solchen, veränderten Sicht auf Gefühle. Denn in meiner Studie zeigte sich, dass es eines noch weiteren Verständnisses bedurfte, um einzelne doings wie etwa ein Lächeln, eine Schunkelbewegung oder Ansagen der Chorleitung<sup>2</sup>, die affektive Begriffe enthielten, erfassen zu können. Die intuitiv durchaus naheliegende Perspektive, etwas sei affektiv, wenn Praxisteilnehmer\*innen im Sinne einer Empfindung etwas fühlten/erlebten, hätte die letztgenannten Beispiele nicht bzw. nur unter der Bedingung, ein dazugehöriges affektives Erleben läge vor, fassen können. Im Sinne eines heuristischen Minimalkonsenses wurde deshalb vorausgesetzt, Phänomene gälten dann als affektiv, „wenn damit *konventionell* eine valente Erlebnisqualität *assoziiert* [würde]“ (ausführlicher s. Rizzi, i. E.). Ansagen der Chorleitung mit Begriffen wie ‚Spaß‘ oder ‚Genießen‘ oder auch das gemeinsame Schunkeln zur Musik – also Phänomene, die Assoziationen an bestimmte Erlebensdimensionen mit sich bringen – konnten damit als affektiv beschrieben werden, ohne, dass danach gefragt werden musste, wer im gegebenen Kontext was genau erlebte oder empfand. Eben solche Phänomene wurden und werden im Folgenden als *musikbezogene affektive Zuschreibungen* bezeichnet. Mit affektiven Zuschreibungen meine ich

„die von Praxisteilnehmer\*innen in einer Praxis in situ hergestellten Beziehungen zwischen bestimmten, konventionell affektiv aufgeladenen doings einerseits und Personen/Artefakten/Entitäten andererseits. Da in meiner Untersuchung Relationen zur Musik im Vordergrund [standen], geht es dabei vor allem um musikbezogene affektive Zuschreibungen.“ (Rizzi, i. E.)

Mit diesem Verständnis reichen affektive Zuschreibungen also recht weit: vom Schunkeln oder Lächeln zur Musik bis hin zu musikbezogenen verbalen Ansagen mit affektivem semantischem Gehalt („genießt diese Reibung“ (Rizzi, i. E.)).

Auch Affektpraktiken – wie oben erläutert verstanden als Ansammlungen verschiedener affektiver doings – werden mit dem beschriebenen Minimalconsens breiter fassbar, insofern beispielsweise ‚gespielte‘ und ‚echte‘ Gefühle (dazu Scheer, 2019, S. 356) damit gleichermaßen und gleichwertig als Teile der Affektstruktur einer Praxis gelten können.<sup>3</sup>

2 Der Begriff ‚Ansagen‘ meint hier immer sprachliche Äußerungen, die in der Proben-situation (zumeist durch die Chorleitung) an die Singenden gerichtet wurden.

3 Die als kulturelle Klassifikation anzusehende Unterscheidung von ‚echten‘ oder ‚gespielten‘ Gefühlen (Scheer, 2019, S. 356) wird gern an der Frage entschieden, ob die betroffene Person ein entsprechendes Gefühl tatsächlich erlebt oder eben nicht. Eine solche kulturell gewachsene Dichotomie muss durch eine praxeologische Kon-

### 3. Methodisches Vorgehen

Über einen Zeitraum von sieben Monaten wurden die wöchentlichen Proben eines stimmungsmischten Laien-Pop-Chors (SATB mit teils geteilten Stimmen) teilnehmend beobachtet. Darüber hinaus begleitete ich zwei Probenstage, den Großteil eines Chorwochenendes, zwei Auftritte und zwei Konzerte. Die Teilnahme gestaltete sich vorrangig schwach (Breidenstein et al., 2013, S. 66–67) – mit dem Ziel, das Tun der ganzen Gruppe zu sehen und zu hören und sich auf diese Eindrücke konzentrieren zu können. In insgesamt 17 Proben sowie teils auch an den genannten Sonderterminen wurden Ton und Videoaufnahmen angefertigt. Im Hinblick auf die Beobachtungsprotokolle hatten sie eine unterstützende Funktion – so konnten unter anderem potenziell relevante Situationen, die mir während der Feldaufenthalte entgangen waren, in die Protokolle mitaufgenommen werden.

Nach einigen Monaten im Feld führte ich außerdem dreizehn Kurzinterviews mit Chorsänger\*innen. In Anlehnung an Stimulated-Recall-Interviews (Dempsey, 2010) wurden dabei Liedausschnitte, welche aus dem Repertoire des Chores stammten, und die ich im Feld vorab aufgenommen hatte, gemeinsam angehört. Die entsprechenden Passagen waren von den Sänger\*innen vorab auf die Bitte hin, Ausschnitte zu nennen, die sie in den Chorproben gern sangen, ausgesucht und mir über Liedtitel/Taktzahlen o. Ä. mitgeteilt worden. Sie sollten die Beantwortung der Frage nach dem jeweiligen Erleben ebendieser Ausschnitte im Chorkontext unterstützen.

In der Auswertungsphase fungierten die Beobachtungsprotokolle vorrangig als Einstieg zur (Weiter-)Entwicklung und Ausdifferenzierung von Analysefoki. Auf Grund der Fülle an sicht- und hörbaren Details in den audio(-visuellen) Datenmaterialien wurde dann jedoch stärker auf die Video- und Audioausschnitte zurückgegriffen. Diese ermöglichten u. a. Detailanalysen diverser Phänomene der Chorpraxis (Gestik; Sprachanalyse von Ansagen), welche im Rahmen des

---

zeption von Gefühlen erfasst werden können, ohne dass sie die Dichotomie jedoch ontologisiert (S. 356). Dies kann gelingen, sobald das tatsächliche Erleben als mögliche, nicht aber notwendige Komponente der Affektpraktik angesehen (s. o.: *Association* mit valenter Erlebnisqualität) und darüber hinaus nicht mit einer Wertigkeit (echt = besser) belegt wird.

Zu beachten bleibt: Auch wenn von ‚valentem Erleben‘ gesprochen wird, geht damit nicht einher, dass dieses Erleben – verstanden als ein Sich-auf-bestimmte-Weise-Anfühlen – als individuell, subjektiv und ohne einen Praktikenkontext zu denken wäre. Um beim obigen Beispiel zu bleiben: Wie sich Auftrittsangst für eine Person anfühlt, ist Teil der entsprechenden Praktik. Zwar mag es ein wenig gewöhnungsbedürftig anmuten, wenn das Erleben damit gewissermaßen zum doing (Tun) wird. Andererseits scheint dies im Sinne eines weiteren Tätigkeitsverständnisses, in dessen Rahmen sogar Gedanken und Imaginationen zu doings zählen können (Schatzki, 2012, S. 15) durchaus vertretbar.

Analyseprozesses wiederum vor dem Hintergrund abstrakterer Ebenen (z. B. affektive Zuschreibungen als Mittel der Probenarbeit) untersucht wurden.

Die Interviews wurden angesichts des mit der praxeologischen Perspektive einhergehenden „Primat[s] der teilnehmenden Beobachtung“ (Reckwitz, 2016b, S. 56) mit Umsicht behandelt. Sie dienten vornehmlich zur Erörterung von nicht öffentlichen – im Sinne von in der Probe nicht beobachtbaren – Bezügen zwischen Sänger\*innen und musikbezogener Affektivität. Der Anspruch einer Deckung von Praxis und Interviews (Reckwitz, 2016b) war hier also nicht gegeben. Allerdings fokussierte die Auswertung der Gespräche auch nicht auf die Inhaltsebene (etwa verschiedene berichtete Affektqualitäten o. Ä.). Stattdessen ging es darum, über Erzählweisen der Sänger\*innen Praktiken wie das Beurteilen oder das Sich-Identifizieren als im Kontext der Praxis übliche Umgangsweisen mit musikbezogener Affektivität herauszuarbeiten.

Mit Hillebrandt (2014) wird „von den am Praxisbegriff orientierten Soziologien nicht weniger gefordert, als eine neue Form der Theorie zu entwickeln, die sich in ihren Begriffen und Schlussfolgerungen an der Praxis orientiert und dadurch der empirischen Praxisforschung die Richtung weist“ (S. 9). Diese Perspektive trifft auf den beschriebenen Forschungsprozess insofern zu, als dass zum einen die Praxis des Pop-Chors ausgehend von theoretischen Konstrukten wie Praktiken oder doings her erschlossen wurde. Zugleich wurden affektive Zuschreibungen – die zentrale Analysekategorie der Studie – über die Feldforschung erst greifbar und davon ausgehend als theoretisches Konstrukt entwickelt.

#### 4. Subjekte – versiert, tangiert, zentriert

Im Folgenden beziehe ich mich auf Ergebnisse der beschriebenen Studie mit dem Ziel, herauszuarbeiten, wie die Sänger\*innen in die komplexen Affektstrukturen ihrer eigenen Praxis verstrickt sind. Dies geschieht vor dem Hintergrund der zu Beginn dargelegten Perspektive, dass Gefühle im Kontext der Chor-Praxis erstens selten in situ betrachtet werden, und dass zweitens häufig positive Gefühle im Sinne von Effekten des Singens im Fokus stehen.

Die Überlegungen zum Versiertsein (4.1) fokussieren vorrangig affektive Zuschreibungen in ihrer Funktion als Mittel der Probenarbeit und entsprechende Fähigkeiten, die die Sänger\*innen in diesem Kontext mitbringen. Diese erweisen sich im Umgang mit den Zuschreibungen als versierte Subjekte. In den Ausführungen zu tangierten Sänger\*innen (4.2) geht es um Situationen bzw. Äußerungen, in denen das affektive Erleben, Empfinden oder Fühlen der Sänger\*innen eine wichtige Rolle spielt. Es ist also die Rede von einem metaphorischen, nämlich affektiven, Tangiertsein. Die dort thematisierten Phänomene zeigen gewissermaßen die größte Nähe zu einem konventionelleren Gefühlsverständnis auf, bei dem das tatsächliche Fühlen oder Empfinden als unabdinglich angesehen

wird. Zentriertsein (4.3) ist zuletzt in einem konkret räumlichen Sinne zu verstehen. Mit Bezug auf Fragen zum Körpergefühl wird über die Stimme bzw. den Körper als Instrument reflektiert.

#### 4.1 Versiertsein

Die Sänger\*innen der Chor-Praxis sind im Umgang mit musikbezogenen affektiven Zuschreibungen, die als Mittel der Probenarbeit eingesetzt werden, versiert. Der Einsatz der Zuschreibungen wird im Folgenden nicht vor dem Hintergrund der Frage nach individuellen Zielen oder didaktischen Entscheidungen der Chorleitung betrachtet. Es geht im Sinne einer praxeologischen Ausrichtung vielmehr um die Feststellung, dass die affektiven Zuschreibungen in der Praxis routinehaft funktionalisiert werden sowie vor allem darum, was dieser Einsatz über die praktischen Fähigkeiten der Sänger\*innen im Umgang mit den Ansagen zu vermuten erlaubt.

Der Großteil der in der Studie analysierten affektiven Zuschreibungen ist in verbale Ansagen der Chorleitung eingebunden. Die folgenden Beispiele veranschaulichen dies exemplarisch. Sie unterscheiden sich bereits wesentlich darin, wie das Affektive in sie eingebunden ist:

„(etwas) cooler noch in den Männern;“

„sehr schön) (.) da brauche (ich einen) sehr schönen, (.) da brauche ich (dann) einen einen etwas selbstbewussteren Tenoreinstieg [...]“

„(ja/meh:::r) schwelgen dürft ihr“

(TK\_EC\_P\_21\_1\_2, TK\_EC\_21\_1\_2, TK\_EC\_Schwelgen in Rizzi, i. E.)<sup>4</sup>

Gelegentlich, etwa im Kontext eines besonderen Probenformats während des Chorwochenendes, äußern neben der Chorleitung auch Sänger\*innen selbst Empfehlungen, die affektive Zuschreibungen beinhalten – im Folgenden etwa in Form eines Vorschlags, ein Lächeln im Dienste von Hoffnung bzw. im Dienste eines „ganz [anderen]“ Klangs einzusetzen:

„S: und ähm:: ab und zu könnte ein Lächeln,(.) helfen (1,5) um (.) diese posit- diese Hoffnung (1,5) ähm rauszukitzeln; weil ab und zu hat das jemand gemacht, (.) (und dann) wenn man (dann/denn)(.) die Person angeguckt hat dann klang das direkt

4 Zitate aus dem Datenmaterial, deren Quellen mit „TK“ (Transkript) bzw. „BP“ (Beobachtungsprotokoll) gekennzeichnet sind, entstammen der Praxis selbst. Interviewausschnitte aus den Kurzinterviews sind an dem Kürzel „EC“ (Erhebungschor) und der Nummerierung „I1; I2; I3“ usf. erkennbar.



ganz anders (.) also ( ) wenn das ( ) alle machen dann wirkt das glaube ich (.) also es muss ja nicht“ (TK\_EC\_CW\_12\_1 in Rizzi, i. E.)

Auch einige wenige, konventionell negativ konnotierte semantische Gehalte affektiv geladener Ansagen, in denen etwa „Panik“ oder etwas „Anklagendes“ (TK\_EC\_div\_7, TK\_EC\_div\_5 in Rizzi, i. E.) zur Sprache kommen, wurden analysiert.

Die Versiertheit der Sänger\*innen im Umgang mit Ansagen, die affektive Zuschreibungen enthalten, ist nun zum einen stellenweise direkt anhand der akustischen Ebene festzumachen – etwa, wenn im Einsingen ein „liebevolleres“, ‚a‘ hörbar anders klingt als der gleiche Vokal in einer unmittelbar zuvor geforderten „freudige[n]“ (TK\_EC\_PC\_28\_1 in Rizzi, i. E.) Variante.

Darüber hinaus erlaubt jedoch bereits die Tatsache, dass (und wie) affektive Begriffe in den obigen Beispielen routinemäßig in die Ansagen eingebaut werden, einige Vermutungen über das praktische Wissen, das die Sänger\*innen mitbringen müssen, wenn sie mit entsprechenden Ansagen umgehen: So sind Abstrakta wie das Schwelgen oder die Coolness (s. o.) kaum zu verstehen, wenn damit jeweils assoziierte Qualitäten des Erlebens nicht zumindest bekannt und im Sinne eines erlebnisbezogenen, praktischen Wissens in den Subjektkörpern verankert sind.

Darüber hinaus bedarf die Komplexität und Vielschichtigkeit, mit der das Affektive in der Chor-Praxis in Ansagen eingeflochten wird, auch eines versierten – im Sinne von *flexiblen* – Umgangs mit ihnen seitens der Sänger\*innen. Einen konkreten Hinweis auf eine diesbezügliche, potentielle Herausforderung gibt etwa die ironische Reaktion eines Chormitglieds auf die oben zitierte Empfehlung eines Sängers, zu lächeln:

„[...]“

U: <sup>↓</sup>(aber) das Publikum hat auch nicht zurückgelächelt also  
mind. 2 Pers: @(.)@

S:(wie bitte,)

U: das Publikum hat auch nicht zurückgelächelt

S: <sup>↓</sup>klar ich habe die ganze Zeit (gelächelt)<sup>↓</sup>

U: da fällt das Lächeln schwer

S: (ja) das muss ja auch nicht stark (sein) das muss nur so (.) ( ) angedeutet sein; ne, also (.)“

(TK\_EC\_CW\_12\_1 in Rizzi, i. E.)

U verweist mit der ironischen Kritik am fehlenden Zurücklächeln hier auf eine Schwierigkeit, der die Teilnehmer\*innen der Chor-Praxis im musikbezogenen Umgang mit dem Affektiven vermutlich häufiger begegnen müssen: Es liegt eine Abweichung von einem konventionellen semantischen Kontext des Lächelns vor, der mit Gegenseitigkeit oder Interaktion zu tun hat. Gelegentlich werden in der Probenpraxis die semantischen Kontexte des Affektiven auch gar nicht sprachlich verbalisiert; etwa, wenn über die singende Chorgruppe „schwelgen

dürft ihr“ (TK\_EC\_Schwelgen, Rizzi, i. E.) gesprochen wird, ohne, dass ein dem Schwelgen vorausgehender Anlass verbal expliziert würde. Andere Kontextualisierungen des Affektiven wiederum verweisen explizit auf die Liedebene und damit auf einen in der Klang- und/oder Textinterpretation verankerten, gewissermaßen fiktiven Anlass der Affektivität. So etwa diese Ansage:

„CL: [...] und wenn dann (.) müssen wir (.) so ein bisschen (2) finde ich daran ziehen dass (es) wirklich ein bisschen (.) aggressiv (.) ( was heißt/ ist) aggressiv (.) sehr sehr selbstbewusst (.) es ist natürlich (so) ein bisschen fake selbstbewusst ( ) (.) oder die Story so ein bisschen zu dem Lied äh ähm hat (.) aber aber sie sagt ( Annie Lennox ist) ja so ‚ok; jetzt (.) (mach ich es) auch wirklich ich stehe jetzt dazu(‘) und (bums)(‘) ja, (.) und äh genau; (und) dass wir das auch machen; dass wir (so auch) wollen; dass wir wollen dass der Song rockt, und es ist ja auch so (ein bisschen) so ein Discoding; ja, dass wir da dran bleiben (.) dran bleiben“ (TK\_EC\_1\_7\_2019, Rizzi, i. E.)

Wieder andere Äußerungen referieren dagegen auf einen tatsächlich gegebenen Anlass wie etwa die Aufforderung „genießt diese Reibung“<sup>5</sup> (TK\_EC\_Genießen, Rizzi, i. E.).

Über solch unterschiedliche semantische Kontextualisierungen affektiver Zuschreibungen hinaus sind es auch feine Nuancen auf der sprachlichen Ebene, die den Ansagen Heterogenität verleihen und nahelegen, die adäquaten Reaktionen der Teilnehmer\*innen auf sie entsprechend zu würdigen. So stechen im Dickicht der Ansagenvielfalt solche besonders hervor, die verbal direkt zum Tun einer Affektpraktik auffordern („[...] schwelgen dürft ihr“, „genießt diese Reibung“ usw.) und sich damit sprachlich beispielsweise von Ansagen unterscheiden, die sich auf den Klang beziehen („es klingt nicht so selbstbewusst“ (TK\_EC\_div\_3 in Rizzi, i. E.)). Ausgehend von dieser Beobachtung habe ich in meiner Studie bereits die These formuliert, dass diese Ansagen auf besonders direkte Weise an die Erlebnisqualitäten anknüpfen könnten, die in den Affektrepertoiren der Teilnehmer\*innen gespeichert sind. Sie werfen die Frage auf, ob und inwieweit das tatsächliche Erleben von Schwelge-, Genuss- oder Spaßmomenten<sup>6</sup> hier gar zum versierten Proben dazugehört.

Zuletzt bleibt die nonverbale Ebene zu erwähnen, auf der die Ansagen begleitet werden können, wenn Ausschnitte der semantischen Gehalte affektiver Zuschreibungen demonstriert werden. Zu nennen wäre hier etwa eine aufs Schwelgen bezogene Ansage, die durch eine Interjektion („ah“) und eine passende Körperhaltung begleitet wird, oder etwa die verbale Forderung nach mehr „Summer-80s-Party“ (TK\_EC\_Schwelgen, TK\_EC\_div\_3 in Rizzi, i. E.), die die Chorleitung mit einer Entspannung und Gelassenheit implizierenden

5 Gesprochen wird diese Ansage über den Chorgesang, in dem eine Sekundreibung vorkommt, welche sich kurz darauf auflöst.

6 Genießen, Schwelgen und Spaß kamen jeweils mehrfach in den Ansagen der Chorleitung vor (s. Rizzi, i. E.).

Schrittfolge demonstriert. Die Sänger\*innen haben in diesen Fällen gar mehrere Ebenen der verbalen wie nonverbalen doings in ihrem Zusammenspiel zu lesen, wenn sie mit den Ansagen musikbezogen umgehen wollen.

Die hier ausschnittartig vorgestellten, unterschiedlichen und nicht zuletzt gerade durch ihre Heterogenität voraussetzungsvollen Ansagen zeugen davon, dass affektive Zuschreibungen als hoch komplexes und vielschichtiges Mittel der Probenarbeit anzusehen sind. Mit ihnen adäquat umzugehen, bedarf im praktischen Sinne versierter, gewissermaßen „mitspielfähiger“ (Alkemeyer & Michaeler, 2013, S. 213) Chor-Körper.

## 4.2 Tangiertsein

Die Sänger\*innen der Pop-Chor-Praxis zeigen sich in verschiedener Weise musikbezogen tangiert – sie lassen sich *affizieren*. Damit ist nicht allein eine entsprechend der obigen Definition als Minimalkonsens formulierte, konventionell gegebene Assoziation mit einer valenten Erlebnisqualität gemeint. Diese läge wie schon erläutert bereits dann vor, wenn etwa eine affektbezogene Ansage in der Praxis geäußert würde – unabhängig davon, wer sich dabei wie fühlte.

Es geht hier nun vielmehr um ein valentes Erleben, das tatsächlich empfunden wird.

Zuvorderst sei ein Fall geschildert, der der Vorstellung, beim Chorsingen sei man glücklich, erfüllt und zufrieden, eine Gegenfolie bietet: Während des Chorwochenendes soll zu einem Stück getanzt werden. Der Kontext erlaubt anzunehmen, dass die Chorleitung – wenn überhaupt, dann nicht ausschließlich – bezweckt, dass aus Spaß getanzt wird, sondern etwa Rhythmus- und Timing-Verbesserungen anstrebt. Eine Sängerin übt nun wie folgt Kritik:

„[...] ‚Das ist n megatrauriges Lied und nur in diesen (...Zeiten/Teilen?) hat man Bock zu tanzen und sonst bin ich deprimiert‘ sagt eine Sängerin. [...]“<sup>7</sup>

Die Chorleitung wiederum führt es auf mangelnde Rhythmik zurück, die Sängerin widerspricht

‚Das ist nicht tanzbar, da will man auch nicht tanzen!‘ [...] (BP\_CW\_S\_5\_6 in Rizzi, i. E.)

Zunächst wird deutlich, dass ein Zusammenhang zwischen der von der Sängerin getätigten affektiven Zuschreibung („megatrauriges Lied“) und ihrem Erleben („deprimiert“) gegeben ist.

Darüber hinaus jedoch zeigt sich noch etwas: Affektive Zuschreibungen, die konfliktieren, können Schwierigkeiten mit sich bringen. So scheint der Protest

<sup>7</sup> Dass die Äußerung der Sängerin als ein von der Chorleitung zuvor erbetenes/erfragtes Feedback zu verstehen ist, erscheint möglich, bleibt aber letztlich offen (BP\_CW\_S\_5\_6, Rizzi, i. E.).

hier nicht an einem Bewegungsunwillen oder Vergleichbarem zu liegen. Er ist einem Kontrast geschuldet. Dieser liegt auf affektiver Ebene zwischen einerseits der Zuschreibung zum Stück – es ist traurig – und/oder dem damit verbundenen Deprimiertsein. Dem gegenüber steht andererseits das Tanzen, welches gemeinhin eher mit Freude, Leichtigkeit oder Ausgelassenheit assoziiert wird. In meiner Studie komme ich zu dem Schluss, dass

„der von der Sängerin empfundene Widerspruch auf der Ebene konfligierender Lesarten nicht akzeptiert und/oder im Rahmen des geforderten körperlichen Tuns von ihr nicht ignoriert werden [kann]. Für sie ist damit die Option, das Tanzen während des Singens von *MS1* ausführen zu wollen oder gar zu können, nicht gegeben. Die Ambiguitätstoleranz im Umgang mit kontrastierenden affektiven Zuschreibungen scheint hier begrenzt.“ (Rizzi, i. E.)

Tangierte Subjekte gestalten die Chor-Praxis, darauf verweist dieser Fall, mit. Das affektive Erleben der Sänger\*innen findet nicht zwingend getrennt oder abgeschottet von der Probenarbeit statt, sondern kann aktiv in sie hineinwirken. Dafür sprechen auch herausfordernde Affektpraktiken, die den Sänger\*innen seitens der Chorleitung zugesprochen werden. So wird in der folgenden Ansage gefordert, ein affektives Erleben oder dessen Auswirkungen zugunsten der geproben Musik umzugestalten:

„CL: [...] ich finde wenn (dann wollen wir) das auch irgendwie rocken; dann (wollen wir) das/dass ( ) irgendwie dass es gut ist und dass es Energie hat (.) (jetzt) gerade hat es keine Energie, ich weiß, ihr habt das auch schon vielleicht teilweise ein bisschen satt oder sowas, (.) (aber da) müsst ihr drüber stehen wenn (wir ein) Konzert singen (und auch eigentlich) auch in den Proben [ähm (.) und (.) es ( ) schläft (jetzt) gerade so ein bisschen ein; [...]]“ (TK\_EC\_1\_7\_2019 in Rizzi, i. E.)<sup>8</sup>

Affizierungen als eine Form des Tangiertseins lassen sich neben den vorgestellten Fällen auch in Äußerungen der Sänger\*innen wiederfinden. So spricht etwa ein Praxisteilnehmer in der Probe von Stress, der mit von ihm wahrgenommenen Disharmonien zu tun hat (TK\_EC\_PC\_28\_1 in Rizzi, i. E.). Eine andere Sängerin wiederum schildert Unlust gegenüber einem Song und begründet dies mit der Entwicklung der Band, aus deren Feder das Stück stammt – sie sei „kommerziell Pop“ (EC\_I2\_N in Rizzi, i. E.). In ihrem Falle verändert sich das Affektive jedoch – wie es scheint, durch das Singen selbst sowie durch das Arrangement des Stückes. So wird über eine Spaß bereitende Stelle berichtet: „Aber es wirkt halt so, es fühlt sich so an, wie eine Einheit, (in dem Moment)“ (EC\_I2\_N in Rizzi, i. E.). Hier ist es möglicherweise die Situativität des gemeinsamen Singens, die für den Spaß verantwortlich zeichnet. Allerdings ist zu bedenken, dass eine Verifizierung dieses Tuns von Spaß in der Praxis selbst ausblieb. Damit kann hier

8 Es ist an dieser Stelle allerdings einzuräumen, dass das Tangiertsein der Sänger\*innen hier von der Chorleitung und nicht von den Sänger\*innen selbst behauptet wird.

letztlich nur festgehalten werden, dass im Kontext der beforschten Chor-Praxis unterschiedliche musikbezogene Anlässe (Entstehungskontext, situatives Erleben) und mit ihnen verbunden auch verschiedene Weisen des Tangiertseins als legitim zu gelten scheinen.

Das Tangiertsein muss sich, darauf deuten die vorigen Beispiele hin, mitnichten im linearen affektiven Übernehmen eines Stückcharakters erschöpfen, wie es etwa das oben beschriebene traurige Stück und ein dementsprechendes deprimiertes Erleben der Sängerin nahelegen könnten. Es ist anzunehmen, dass vielmehr unterschiedliche musikbezogene Anlässe für Momente des Tangiertseins verantwortlich zeichnen können.

Eine weitere bedeutsame Form des Tangiertseins stellt in der Pop-Chor-Praxis neben dem Sich-Affizieren-Lassen das *Sich-Identifizieren* dar. So scheinen musikbezogene affektive Zuschreibungen als Identifikationsangebote zu fungieren, wie die folgende Interviewpassage verdeutlicht, in der eine Sängerin beschreibt:

„E: und; ja, (das ist) auch so einer der Texte, den wir analysiert haben, und, (deshalb/das hat) dadurch auch noch mal eine andere Bedeutung für mich bekommen, das Lied; weil ich wusste nicht so wirklich um was es geht; aber es geht ja darum, ja, das Leben mehr zu genießen, und nicht sich ständig mit Kleinigkeiten aufzuhalten, und/ ja, ich glaube das ist so eine Sache, die, die für mich auch wichtig ist, also, dass ich mir das öfter mal bewusst mache

[...]

E: @(.)@; und deswegen, ja, finde ich das immer schön, wenn dann das mit voller Power vom Tenor gesungen wird.“ (EC\_I8\_E in Rizzi, i. E.)

Mit dem Lebensgenuss spricht E hier einen Aspekt an, der letztlich unabhängig von der Chor-Praxis explizit für sie bzw. für ihren außerchorischen Lebensvollzug relevant ist. Diese Art des Tangiertseins lädt wiederum dazu ein, im Rahmen weiterer Forschungsvorhaben zur Chor-Praxis in den Blick zu nehmen, ob und inwieweit verschiedene Identifizierungspraktiken existieren, die möglicherweise gar mit einem spezifischen Chor-Repertoire zusammenhängen könnten (etwa Unterschiede zwischen historischer bzw. zeitgenössischer oder weltlicher bzw. geistlicher Literatur). Darüber hinaus verweisen die Erläuterungen zum Tangiertsein auch darauf, dass Forschung über Gefühle im Chor von einem Fokus profitieren kann, der unangenehme, unerwünschte oder herausfordernde Affektivität stärker ins Zentrum stellt (s. o. Deprimiertsein; Stress; etwas satthaben), um die komplexen affektiven Mechanismen der Praxis besser zu verstehen. Hier wiederum setzten auch die Überlegungen zum Zentriertsein an.

### 4.3 Zentriertsein

Zum Singen benötigen die Subjekte der Chor-Praxis ausschließlich ihre Körper. Darüber hinaus brauchen die Sänger\*innen auf materialer Ebene streng genommen nichts. Die Körper fungieren *als* Instrumente; beides fällt räumlich in eins. Auf diese Weise ergibt sich im Unterschied zu musikbezogenen Praxen, in denen eine direkte körperliche Interaktion mit außerhalb des Körpers liegenden Artefakten zur Klangerzeugung stattfindet, eine (räumliche) Zentrierung auf den Körper. Zudem stellt sich nun die Frage, ob mit ebendiesem Phänomen der Chor-Praxis noch eine zweite Form der Zentrierung einhergeht, die die Aufmerksamkeit betrifft, welche die Subjekte dem eigenen Körper/Instrument beim Chor-Singen zukommen lassen. Für die Untersuchung von Affektivität wäre eine solche körperbezogene Aufmerksamkeitszentrierung deshalb relevant, da sich an sie unweigerlich Fragen nach der Bedeutung der affektiven Beziehung der Sänger\*innen zu ihren eigenen Körpern anschließen. Weil eine solche Aufmerksamkeitszentrierung in meiner Studie zu Affektstrukturen nicht im Fokus stand, sind die folgenden Überlegungen zunächst vorläufig, als Ausblick zu verstehen, und wären in zukünftigen Forschungsvorhaben genauer zu prüfen. Sie erscheinen im Hinblick auf die bereits angedeutete Perspektive, es gebe zu wenig Forschungsinteresse an unangenehmen oder konventionalisiert ‚negativen‘ Gefühlen im Chor, allerdings durchaus erwähnenswert.

In einer reflektierenden Feldnotiz der Studie hatte ich angenommen, dass „wie man sich in seinem Körper fühl[e]“ (BP\_EC\_21\_01\_2 in Rizzi, i. E.) für den Spaß an Einsingübungen bedeutsam sei. Zwar war damit nicht explizit ein affektiv geladenes Gefühl gegenüber dem eigenen Körper angesprochen. Dennoch wäre eine Lesart denkbar, mit der es dabei um ein Sich-Wohl-Fühlen oder Sich-Unwohl-Fühlen mit dem eigenen Körper ginge. Nun sind allerdings affektive Beziehungen zum eigenen Körper angesichts der Relevanz, die Körperlichkeit für Subjekte der Spätmoderne grundsätzlich innehat (Bublitz, 2006), alles andere als trivial. Sollte der Körper in der Chor-Praxis tatsächlich durch die oben genannten Zentrierungen Fokussierungen erfahren *müssen*, dann wären sich daran anschließende Fragen zu klären: Inwieweit werden Sänger\*innen beim Singen zwangsläufig mit ihrer eigenen Körperlichkeit und entsprechenden Affektpraktiken konfrontiert? Was geschieht auf der Ebene des Körpergefühls, wenn die Aufmerksamkeit auf dem Körper in der Chor-Arbeit wirklich unvermeidbar ist? Und wie gehen dann insbesondere Sänger\*innen, die sich in ihrem Körper nicht wohl fühlen, damit um?

## 5. Schluss

Im Hinblick auf die erfolgte Darstellung von Subjekten der Pop-Chor-Praxis als versierte, tangierte und zentrierte Praxisteilnehmer\*innen möchte ich abschließend insbesondere drei Aspekte noch einmal hervorheben:

Erstens wird deutlich, dass sich Affektivität im Kontext der Chor-Praxis als ein höchst komplexes und vielschichtiges Phänomen zeigt, dem etwa die Frage danach, ob Chorsingen positive Gefühle hervorruft, nur zu einem Bruchteil gerecht werden kann. Die exemplarisch herangezogenen Ergebnisse der Studie zu Affektstrukturen zeigen vielmehr, dass das Erfassen einer musikpädagogischen Praxis aus der Perspektive der ihr eigenen Affektstrukturen die Beschreibung dieser Praxis um aussagekräftige Perspektiven erweitern kann. Sie kommen nicht zuletzt dadurch zustande, dass mit einem weiten Affektverständnis Phänomene in den Blick geraten können, die sich nicht auf das affektive Erleben der Teilnehmer\*innen reduzieren. Dazu gehören insbesondere Ansagen, die auch für zukünftige Forschungsvorhaben zu Lehr- bzw. Lernpraktiken im Chor aufschlussreich sein dürften.

Der affektive Fokus auf soziale Praxen ist dabei selbstredend nicht auf musikbezogene Kontexte beschränkt, insofern aus praxeologischer Perspektive Affektivität ganz grundsätzlich als „konstitutiver Bestandteil des Sozialen“ (Reckwitz, 2016a, S. 104) angesehen wird. Für ein musikpädagogisches Forschungsinteresse ergibt sich jedoch eine spezifische Ausgangslage: Einerseits fungiert Musik als „Affekt-Artefakt par excellence“ (Reckwitz, 2016a, S. 113), was wissenschaftliche Zugänge über Affektivität besonders nahelegt. Zugleich ist jedoch gerade die Erforschung des Gefühls – wie oben mit Vogt erläutert – für die wissenschaftliche Musikpädagogik nicht ohne Herausforderungen. So geht es zweitens darum, die Möglichkeiten eines praxeologischen Theoriehintergrundes mit seinem entsprechend nüchternen und zugleich der Materialität der Praxis verbundenen Affektverständnis greifbar zu machen.

Zuletzt hinterfragt der hier gewählte Fokus auf die Subjekte der Chor-Praxis die Idee von Sänger\*innen als Lai\*innen: Denn die Teilnehmer\*innen der Praxis sind im Umgang mit musikbezogener Affektivität zugleich fähige und praktisch wissende Subjekte, die die Regeln der Chor-Praxis in ihrer Komplexität beherrschen und mit entsprechenden Herausforderungen höchst kompetent umgehen.

## Literatur

- Alkemeyer, T. & Michaeler, M. (2013). Die Ausformung mitspielfähiger Vollzugskörper: Praxistheoretisch-empirische Überlegungen am Beispiel des Volleyballspiels. *Sport und Gesellschaft*, 10(3), 213–239.
- Bayerischer Rundfunk (2022). ‚Vom Glück zu singen‘. <https://www.br.de/mediathek/video/br-klassik-doku-vom-glueck-zu-singen-av:6226055c778ac400080c23f9> (zuletzt abgerufen am 31.12.2022).
- Blanchard, O. (2019). *Hegemonie im Musikunterricht. Die Befremdung der eigenen Kultur als Bedingung für den verständigen Umgang mit kultureller Diversität*. Waxmann.
- Breidenstein, G., Hirschauer, S., Kalthoff, H. & Nieswand, B. (2013). *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. UVK-Verl.- Ges; UVK/Lucius.
- Bublitz, H. (2006). Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers. In R. Gugutzer (Hrsg.), *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports* (S. 341–361). transcript.
- Bullack, A., Gass, C., Nater, U. M. & 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*, 12, 223. <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00223>
- Campos, S. (2019). *Praktiken und Subjektivierung im Musikunterricht*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-24740-9>
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. & Stewart, D. (2010). Choral Singing and Psychological Wellbeing: Quantitative and Qualitative Findings From English Choirs in a Cross-National Survey. *Journal of Applied Arts & Health*, 1(1), 19–34. <https://doi.org/10.1386/jaah.1.1.19/1>
- Dempsey, N. P. (2010). Stimulated Recall Interviews in Ethnography. *Journal of Qualitative Sociology*, 33(3), 249–367.
- Dingle, G. A., Clift, S., Finn, S., Gilbert, R., Groarke, J. M., Irons, J. Y., Bartoli, A. J., Lamont, A., Launay, J., Martin, E. S., Moss, H., Sanfilippo, K. R., Shipton, M., Stewart, L., Talbot, S., Tarrant, M., Tip, L. & Williams, E. J. (2019). An Agenda for Best Practice Research on Group Singing, Health, and Well-Being. *Music & Science*, 2, 1–15. <https://doi.org/10.1177/2059204319861719>
- Eusterbrock, L. & Rolle, C. (2020). Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien. Überlegungen zum Subjekt musikalischer Praxis aus musikpädagogischer Perspektive. In F. Heß, L. Oberhaus & C. Rolle (Hrsg.), *Subjekte musikalischer Bildung im Wandel. Sitzungsbericht 2019 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik* (S. 82–103). Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik.
- Garnett, L. (2017). Choral Pedagogy and the Construction of Identity. In F. Abrahams & P. D. Head (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Choral Pedagogy* (S. 129–148). Oxford University Press.
- Günster, A. (2023). *Singende Subjekte produzieren. Eine diskursanalytische Studie zu Wissensordnungen und Regierungspraktiken in musikdidaktischen Zeitschriftenartikeln über das Singen im Musikunterricht*. Waxmann.
- Hepp, R. (2021). *Entsubjektivierung. Zur praxistheoretischen Relevanz ästhetischer Erfahrung im Musikunterricht*. Waxmann.



- Herzfeld-Schild, M. L. (2020). Singen als emotionale Praktik des Erinnerns. In M. L. Herzfeld-Schild (Hrsg.), *Studien zu Musik und Gender. Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven* (S. 103–126). J. B. Metzler.
- Hillebrandt, F. (2014). *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Springer VS.
- Klose, P. (2021). Musikunterricht, vom Menschen und vom Tun her gedacht: Musikdidaktische Implikationen des Praxisbegriffs am Beispiel von Schulchor-AG, Chorklasse und gemeinsamem Singen im Musikunterricht. *Diskussion Musikpädagogik*, 9, 4–10.
- Krause-Benz, M. & Oberhaus, L. (Hrsg.). (2012). *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*. Olms.
- MDR (2022). „Leise, Laut – Gänsehaut!“. <https://www.ardmediathek.de/video/mdr-dok/leise-laut-gaensehaut/mdr-fernsehen/Y3JpZDovL2lkcj5kZS9iZW10cmFnL2Ntcy8yY2U2NmIwNS00MmQxLTQ3NzgtYjZiYy05YzliM2UwZDhYVWU> (zuletzt abgerufen am 31. 12.2022).
- Niessen, A. & Knigge, J. (2022). Musikpädagogische Perspektiven auf Lernen in Praktiken: Eine videographische Studie zu einem Workshop im Opernhaus. *Zeitschrift für interpretative Schul- und Unterrichtsforschung*, 11, 157–171.
- Reckwitz, A. (2003). Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. *Zeitschrift für Soziologie*, 32(4), 282–301.
- Reckwitz, A. (2008/2021). *Subjekt* (4. aktualisierte und ergänzte Aufl.). transcript/UTB.
- Reckwitz, A. (2016a). Praktiken und ihre Affekte. In A. Reckwitz (Hrsg.), *Kreativität und soziale Praxis* (S. 97–114). transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839433454-005>
- Reckwitz, A. (2016b). Praktiken und Diskurse. In A. Reckwitz (Hrsg.), *Kreativität und soziale Praxis* (S. 49–66). transcript.
- Rizzi, A. (i.E.). „Schwelgen dürft ihr“. *Musikbezogene Affektstrukturen im Laien-Pop-Chor*. Springer VS.
- Schatzki, T. R. (1996). *Social Practices*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527470>
- Schatzki, T. R. (2012). A Primer on Practices: Theory and Research. In J. Higgs, R. Barnett, S. Billett, M. Hutchings & F. Tredre (Hrsg.), *Practice-Based Education. Perspectives and Strategies* (S. 13–26). Sense Publishers.
- Scheer, M. (2016). Emotionspraktiken. Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt. In M. Beitzl & I. Schneider (Hrsg.), *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten* (S. 15–36). Selbstverlag des Vereins für Volkskunde.
- Scheer, M. (2019). Emotion als kulturelle Praxis. In H. Kappelhoff, J.-H. Bakels, H. Lehmann & C. Schmitt (Hrsg.), *Emotionen* (S. 352–362). J. B. Metzler. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05353-4\\_50](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05353-4_50)
- Vogt, J. (2007). Starke Gefühle – Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 1: Kants Ekel. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 54–71.
- Vogt, J. (2008). Starke Gefühle – Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 2: Adornos Idiosynkrasie. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 6–21.
- Vogt, J. (2011). Starke Gefühle – Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 3: Nietzsches Ressentiment. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 1–17.
- Vogt, J. (2012). Musikpädagogik und Gefühl. Zu Geschichte und Gegenwart eines problematischen Verhältnisses. In M. Krause-Benz & L. Oberhaus (Hrsg.), *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*. Olms.

- Wallbaum, C. & Rolle, C. (2018). Konstellationen von Praktiken in der Praxis des Musikunterrichts. Eine praxistheoretische Annäherung. In F. Heß, L. Oberhaus & C. Rolle (Hrsg.), *Zwischen Praxis und Performanz. Zur Theorie musikalischen Handelns in musikpädagogischer Perspektive* (S. 75–97). LIT.
- Wetherell, M. (2012). *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446250945>

Anna Rizzi  
Universität zu Köln  
Department Kunst und Musik  
Gronewaldstr. 2  
50931 Köln  
arizzi1@uni-koeln.de