

A-cappella-Ensembles in Bayern

**Eine explorativ-quantitative Untersuchung zu Besetzung, Repertoire und
Motivationsaspekten**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophisch-
Sozialwissenschaftlichen
Fakultät der
Universität Augsburg

vorgelegt von
Barbara Schmidt
Augsburg
2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Martin D. Loritz
Zweitgutachter: Prof. Dr. Johannes Hoyer
Tag der mündlichen Prüfung: 17.12.2015

Vorwort

Ich möchte mich sehr herzlich bedanken bei all den zahlreichen Menschen, die mich auf der Reise „Promotion“ begleitet, gefördert und wertvolle Impulse gegeben haben. Mein besonderer Dank für ihre Unterstützung geht an meinen Mann, an meine gesamte Familie und meine beiden Erstleser. Last but not least danke ich Prof. Lortz und meinem Zweitgutachter Prof. Hoyer von der Universität Augsburg für ihre Betreuung.

Barbara Schmidt

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1 Einleitung	8
1.1 Aufbau der Arbeit.....	9
1.2 Forschungsfragen, Methode und Begründung der Untersuchung.....	10
1.3 Vorannahmen.....	11
2 Untersuchungsgegenstand	14
2.1 Quellenlage	14
2.2 Entwicklung und Verwendung des Begriffs a cappella.....	16
2.3 Musikalisches Lernen im Ensemblesmusizieren.....	18
2.4 A-cappella-Ensemble	20
2.4.1 Besetzung: chorisches vs. solistisch.....	21
2.4.2 Stimmlagen	23
2.4.3 Vocal Percussion	23
2.4.4 Ensembleklang.....	24
2.4.5 Technik	25
2.4.6 Leitung	25
2.4.7 Konzerte und Auftritte.....	26
2.4.8 A-cappella-Szene und freie Musikszene.....	26
2.4.9 Repertoire: ‚klassische Musik‘ und Populäre Musik	28
2.4.10 Eigenkomposition – Arrangement – Coverversion	30
2.5 Motivation.....	33
2.6 Amateur – Laie – Profi	35
3 Forschungsstand.....	38
3.1 Statistiken	38
3.2 Laienmusizieren und Ensemble aus musikpädagogischer Sicht	42
3.3 Chorforschung	44
3.4 Studien aus musikgeschichtlicher Perspektive.....	50
3.5 Studien aus musiksoziologischer Sicht	56
3.6 Populärmusikforschung.....	60
4 Geschichte der A-cappella-Ensembles	64
4.1 Entwicklungen der populären Gesangskultur im amerikanischen Raum.....	66
4.1.1 Barbershop	67
4.1.2 Religiöser Einfluss durch Spiritual und Gospel	69
4.1.3 Einfluss des Jazz: Vocal Jazz Ensembles.....	70

4.1.4	Doo-Wop	72
4.2	Die <i>Comedian Harmonists</i> als Pioniere der A-cappella-Musik in Deutschland	74
4.2.1	Aufstieg, Erfolg und Trennung der <i>Comedian Harmonists</i>	75
4.2.2	Die Revelers und das Repertoire der <i>Comedian Harmonists</i>	77
4.2.3	Gründe für den Erfolg der <i>Comedian Harmonists</i>	78
4.2.4	Rezeption und Auswirkungen der <i>Comedian Harmonists</i> bis heute....	80
4.2.4.1	Eberhard Fechner	80
4.2.4.2	Czada und Große.....	81
4.2.4.3	Vilsmaier-Film	81
4.3	A-cappella-Charthits in den 1980er Jahren.....	83
4.4	Gegenwärtige A-cappella-Gruppen	84
4.4.1	<i>King's Singers</i>	86
4.4.2	<i>The Real Group</i>	88
4.4.3	<i>TAKE 6</i>	89
4.4.4	<i>6-Zylinder</i>	91
4.4.5	<i>Wise Guys</i>	92
4.4.6	<i>MAYBEBOP</i>	94
4.4.7	<i>Singer Pur</i>	95
4.5	Organisationen der A-cappella-Ensembles und Chöre in Deutschland.....	96
4.6	Wettbewerbe und Festivals	98
5	Die empirische Untersuchung	100
5.1	Methodik.....	100
5.1.1	Begründung der Methodenwahl	100
5.1.2	Fragebogen als Onlineumfrage	101
5.2	Die Stichprobe	102
5.3	Durchführung der Umfrage.....	104
5.3.1	Einladungsmail und Einleitung der Onlineumfrage	104
5.3.2	Inhalt des Fragebogens	105
5.3.3	Pretest	107
5.3.4	Zugang zur Umfrage: Sicherheit und Datenschutz.....	108
5.3.5	Feedback der Befragten.....	108
5.4	Rücklauf	109
5.5	Erhebungszeitraum	109
5.6	Datenanalyse	109
5.6.1	Soziodemografische und persönliche Angaben.....	110
5.6.1.1	Alter, Geschlecht	110
5.6.1.2	Wohnort.....	112

5.6.1.3	Ausbildung und Beruf.....	113
5.6.1.4	Musikalische Vorbildung	115
5.6.1.5	Zusammenfassung	118
5.6.2	Besetzung der A-cappella-Ensembles	119
5.6.2.1	Anzahl der Sänger und Art der A-cappella-Ensembles.....	119
5.6.2.2	Stimmlagen in den A-cappella-Ensembles	124
5.6.2.3	Altersdurchschnitt.....	126
5.6.2.4	Beatbox.....	127
5.6.2.5	Instrumente.....	128
5.6.2.6	Konstante Besetzung.....	129
5.6.2.7	Zusammenfassung	130
5.6.3	Professionalisierungsaspekte.....	130
5.6.3.1	Selbsteinschätzung Profi/Semiprofi/Laie.....	130
5.6.3.2	Fortbildung	131
5.6.3.3	Wettbewerbe.....	132
5.6.3.4	Management.....	133
5.6.3.5	Medien / CD-Aufnahme	134
5.6.3.6	Zusammenfassung	136
5.6.4	Zentrale Gruppenmerkmale der A-cappella-Ensembles	137
5.6.4.1	Musikalische Leitung	137
5.6.4.2	Gründung.....	138
5.6.4.3	Repertoire.....	141
5.6.4.4	Proben	145
5.6.4.5	Auftritte	148
5.6.4.6	Zusammenfassung	153
5.6.5	Bekanntheitsgrad von Profi-A-cappella-Gruppen und Vorbilder .	154
5.6.6	Meinung über a cappella.....	159
5.6.7	Ziele und Motivation (Faktorenanalyse)	162
6	Zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse	172
6.1	Umfang der Stichprobe.....	172
6.2	A-cappella-Ensembles und Chorsänger	172
6.3	Ziele und Motivationen.....	173
6.4	Profi oder Laie.....	174
6.5	A-cappella-Begriff.....	174
6.6	Vielfalt: Repertoire und Genre	175
6.7	Weiterführende Thesen und abschließendes Fazit	175
7	Literaturverzeichnis	178
7.1	Quellen	178

7.2 Sekundärliteratur.....	178
7.3 Websites	192
8 Verzeichnisse	197
8.1 Abbildungsverzeichnis	197
8.2 Tabellenverzeichnis	198

Anhang

1 Einleitung

„Chorsingen als Kult – dies scheint im 21. Jahrhundert wieder denkbar zu werden.“¹

Singen allgemein erfährt in den letzten Jahren eine verstärkte Resonanz in der Gesellschaft und in den Medien. Die Neue Musikzeitung (nmz) bezeichnet diesen Trend als „neue Singbewegung“² in einem Artikel von April 2011 und begründete gleichzeitig eine neue Themenseite, auf der sich alles um die Chorszene in Deutschland dreht.

Gleichzeitig geht damit ein Wandel in der Vokalmusik einher. Traditionelle Strukturen werden von anderen Formen abgelöst. Hinsichtlich des Repertoires setzen Chöre und Vokalensembles neue Akzente, wie Carsten Gerlitz³ beschreibt:

„Seit mehreren Jahren werden die traditionellen ‚weiten Täler und Höhen‘ eingetauscht gegen *dm-dm*-singende Bässe, bunte Tücher, *du-wap*, Fingerschnipser und Pop. Im rasanten Tempo wachsen groovige Show-Chöre, gründen sich heute Ensembles und wechseln bestehende Gesangsgruppen ihr Repertoire aus. A-cappella-Pop ist salon- und konzertfähig geworden [...]“⁴

Henning Scherf, Präsident des Deutschen Chorverbandes, umschreibt diese neue Entwicklung im Chorgesang:

„In Sparten wie den traditionellen Männerchören – ich meine nur jene, die nicht mehr die Kraft haben, sich zu verjüngen, viele steuern ja der Übe Chorralterung mit neuen Ideen entgegen – wird es weiter einen Rückgang geben. Doch das gleichen wir immer stärker aus durch neue, junge Chöre im Jazz-Pop- und Klassik-Bereich, aus der Gospel-, der Barbershop- und A-cappella-Szene, mit denen wir immer stärker zusammenarbeiten. Bei den Jungs dieser neuen Vokalensembles spüre ich, dass wir eine neue Zustimmung finden.“⁵

Die vorliegenden Ausführungen widmen sich diesen „neuen Vokalensembles“, den A-cappella-Gruppen, ihren Besetzungen, Repertoire, ihrer Motivation und Vorbildern.

¹ Reimers, Astrid: Laienmusizieren. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/themenportale/laienmusizieren> (2012), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

² Göstl 2011, S. 10.

³ Chorleiter, Musiker, Komponist, Arrangeur und Autor.

⁴ Gerlitz 2012, S. 5.

1.1 Aufbau der Arbeit

Im folgenden zweiten Kapitel wird das Thema zunächst inhaltlich näher aufgeschlüsselt und abgegrenzt sowie seine Relevanz untersucht. Das dritte Kapitel gibt Aufschluss über den aktuellen Stand der Forschung mit vorhandenen Studien über Laienmusizieren und Vokalmusik allgemein sowie über die Quellenlage und zentralen Begrifflichkeiten zum vorliegenden Thema.

Das ‚theoretical framework‘ im vierten Kapitel beinhaltet neben einem kurzen geschichtlichen Abriss zu den wichtigsten Auslösern des A-cappella-Trends und Pioniergruppen auch eine Beschreibung der gegenwärtigen A-cappella-Szene in Deutschland.

Im empirischen Teil im Kapitel 5 wird zunächst der forschungsmethodische Ansatz erläutert, u. a. in Bezug auf die Grundgesamtheit, die Auswahl der Stichprobe, die Fragebogenkonstruktion sowie die Durchführung der Befragung. Anhand von ausgewählten Merkmalen werden dann die Befragungsergebnisse dargestellt und diskutiert. Schließlich fasst das Kapitel 6 zentrale Erkenntnisse bezogen auf die Forschungsfragen zusammen. Im letzten Abschnitt werden als Ausblick weiterführende Thesen entwickelt und es wird ein abschließendes Fazit gezogen.

⁵ *Neue Chorzeit* (=NCZ) 7-8/2011, S. 14–16. Später wurde die Zeitschrift des Deutschen Chorverbandes umbenannt in *Chorzeit*.

1.2 Forschungsfragen, Methode und Begründung der Untersuchung

Die folgenden Leitgedanken prägen als zentrale Aufgaben- und Forschungsfragestellungen den Untersuchungsgegenstand:

A-cappella-Ensembles

- Auffinden möglichst vieler A-cappella-Ensembles (vier bis 12 Mitglieder) in Bayern
- Soziodemografische Aspekte wie z. B. die Herkunft, Sozialisation und musikalische Erfahrung
- Deskriptive Aussagen über die vorherrschenden Stimmzusammensetzungen und Männer-Frauen-Zahlenverhältnisse
- Repertoire der A-cappella-Ensembles: Genres bzw. Stilrichtungen sowie Herkunft der Werke
- Motivationsaspekte und Ziele der Sänger⁶ in A-cappella-Ensembles: aus welchen Gründen singen Sänger in A-cappella-Ensembles?
- A-cappella-Begriff in der Vokalpraxis: Was verstehen Sänger unter a cappella heute?

Das angestrebte Ziel besteht zunächst im Erkenntniszuwachs über A-cappella-Ensembles als bisher aus wissenschaftlicher Sicht weitgehend unbekanntes Größe in der Musiklandschaft Deutschlands. Die vorliegende Untersuchung, die als quantitative Online-Befragung realisiert wurde, ist somit als explorativ zu beschreiben.⁷ Aufgrund fehlender Theorien sind mit der Befragung eher deskriptive Aussagen intendiert, die als Basis und Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dienen können.

⁶ Immer wenn Sänger, Musiker oder andere Personengruppen in den folgenden Ausführungen erwähnt werden, sind selbstverständlich männliche wie weibliche Vertreter gemeint. Wie heute weitestgehend üblich, wird zu Gunsten der flüssigeren Lesbarkeit auf eine Doppelnennung („Sängerinnen und Sänger“) oder Binnen-I-Lösung („MusikerInnen“) verzichtet.

⁷ Näheres zur Methodik s. Kapitel 5.1.

Neben der Absicht, eine vorhandene Lücke in der Forschung über Laienmusizieren in Deutschland zu schließen, möchte die vorliegende Studie aber auch Impulse geben für eine weiterführende wissenschaftliche Beschäftigung mit A-cappella-Ensembles. Bisher existieren keine größeren wissenschaftlichen Untersuchungen über deutsche A-cappella-Gruppen. Doch können einige Studien aus verwandten Bereichen als Ausgangsbasis für die Erforschung herangezogen werden. Näheres wird im Kapitel 3 Forschungsstand erläutert.

1.3 Vorannahmen

Zusammenfassen lassen sich die wichtigsten Grundannahmen, unter der die vorliegende Studie entstanden ist, folgendermaßen:

- *A-cappella-Ensembles unterscheiden sich hinsichtlich zentraler Merkmale gravierend von Chören.*

Das Phänomen, dass sich einige Sänger z. B. von den gemeinsamen Chorproben kennen und ein eigenes Ensemble (oder Vokalensembles, A-cappella-Bands usw.⁸) gründen, ist seit einigen Jahren recht verbreitet.⁹ Das Verhältnis vom Chormusikbereich zu dem der solistischen Vokalensembles, d. h. der A-cappella-Szene, ist demzufolge einerseits von starken Verknüpfungen geprägt, was z. B. die Entstehung eines Ensembles oder teilweise auch das Repertoire angeht. Auf der anderen Seite bestehen gravierende Unterschiede, z. B. hinsichtlich der Organisationsstruktur.¹⁰ Die genaue Definition und damit verbundene Beschränkung der zu untersuchenden Gruppen findet sich in 2.4 A-cappella-Ensemble.

Weitere vermutete Unterschiede sollen in der Befragung konkretisiert werden. Sie beziehen sich auf mehrere Ebenen, z. B. das Repertoire, die Auftrittshäufigkeit, die Probenarbeit, den Musikgeschmack, die Vorerfahrung, den soziokulturellen Hin-

⁸ Zur Begrifflichkeit s. Kapitel 2.4 A-cappella-Ensemble.

⁹ Sohn 2011, S. 5.

¹⁰ Nähere Ausführungen darüber folgen unter 4.5 Organisationen der A-cappella-Ensembles und Chöre in Deutschland.

tergrund, den Anspruch der Sänger, die Stimmenzusammensetzung, Professionalisierungsaspekte oder die gesellschaftliche Wahrnehmung.

- *Die meisten A-cappella-Ensembles sind nicht institutionell organisiert.*

Wie bei den Statistiken zum vokalen Laienmusizieren und den Merkmalen von A-cappella-Gruppen noch eingehender erläutert wird, ist davon auszugehen, dass die meisten dieser Ensembles nicht als Verein oder z. B. in einem Chorverband organisiert sind. Sie gehören somit zu den so genannten informellen Gruppierungen:¹¹

„Ensembles im Sinne informeller Gruppierungen sind danach definiert, daß sich ihre Ziele zwar am gemeinsamen Musizieren ausrichten, Rollen und Normen jedoch nur aus den Interaktionsprozessen der Gruppenmitglieder entstehen und nicht per se durch die Organisationsform den Gruppenmitgliedern aufoktroziert werden. Auch ist innerhalb der Gruppierung eine Kontinuität des Bestehens der Rollenbesetzung über mehrere Jahre hinweg nicht zwingend. Informelle Gruppen sind weiterhin dadurch charakterisiert, daß sie keinen institutionellen Organisationen verpflichtet sind, sondern mehr personen- und sachgebunden orientiert sind [...].“¹²

Somit entzieht sich die genaue Anzahl von A-cappella-Ensembles in Deutschland bislang jeder Statistik oder Schätzung. In einem Radiofeature über A-cappella-Ensembles von Georg Waßmuth aus dem Jahr 2008 hieß es (allerdings ohne jegliche Angabe zur Basis dieser Zahl):

„Kenner schätzen, dass es zur Zeit rund 1.200 A-cappella-Ensembles in Deutschland gibt; Tendenz: weiter steigend.“¹³

- *Die Mehrheit der A-cappella-Ensembles möchte öffentlich¹⁴ auftreten und ist somit nicht der privaten Musikpflege zugehörig.*

¹¹ Vgl. Pickert 1998, S. 131.

¹² Pickert 1998, S. 133.

¹³ Waßmuth 2008.

¹⁴ Zur Unterscheidung von Öffentlichkeit und Teil-Öffentlichkeit im Zusammenhang mit Amateuren und Profimusikern, sowie der Zusammenhang zum urbanen bzw. ländlichen Umfeld s. auch Pickert 1998, S. 142–146.

Ohne diese Grundannahme wäre der Misserfolg beim Auffinden der entsprechenden Gruppen vorprogrammiert, da dies nur über Medien und Quellen wie z. B. Online-netzwerke und -Plattformen, Presseberichte usw. möglich ist. A-cappella-Ensembles, die nicht öffentlich auftreten möchten, sondern sich auf das Singen im privaten Raum beschränken, bleiben für die vorliegende Erhebung deshalb außen vor.

2 Untersuchungsgegenstand

Das Ziel dieser Arbeit ist es nicht nur, die unter 1.2 genannten Forschungsfragen anhand einer empirischen Untersuchung unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes zu beantworten. Im theoretischen Teil werden zudem interdisziplinär Erkenntnisse rund um das Thema A-cappella-Ensembles systematisch aufgearbeitet, um ein differenziertes Bild entstehen zu lassen.

Um Näheres über A-cappella-Ensembles zu erfahren, sind Blickwinkel aus verschiedenen (Teil-)Fachdisziplinen sinnvoll, ähnlich wie dies Ursula Geisler¹⁵ für die Chorforschung beschreibt.¹⁶ Wie im Kapitel 3 zum Forschungsstand benannt, wurde Hintergrundwissen über A-cappella-Ensembles aus musikgeschichtlichen, pädagogischen und soziologischen Untersuchungen zusammengetragen.

2.1 Quellenlage

Die vorliegende Arbeit schöpft aus unterschiedlichen Quellen. Zum einen lieferte Pressematerial, das von den Gruppen selbst verfasst wurde, wertvolle Hinweise u. a. auf das Selbstbild, die Besetzung und die Wahl des gesungenen Repertoires.

Zum anderen spielen das Internet und vor allem social-media-Aktivitäten mittlerweile eine zentrale Rolle im Kulturleben.¹⁷ Hier entsteht in Spezial-Foren, Blogs, Shops und sozialen Netzwerken ein Marktplatz, der nicht nur kostengünstig und laufend aktuell Werbung für Auftritte zulässt, sondern die Bündelung aller Aktivitäten, Vernetzung auf nationaler und internationaler Ebene und aktive Teilhabe Anderer im Sinne des web 2.0¹⁸ ermöglicht. Bei der Verwendung dieser Informationen ist

¹⁵ Ursula Geisler forscht und lehrt am Körcentrum Syd (Schweden). Zusammen mit Karin Johansson initiierte sie 2009 das Netzwerk „choir in focus“ (s. Abschnitt zum Forschungsstand 3.2 Laienmusizieren und Ensemble aus musikpädagogischer Sicht).

¹⁶ Geisler, Ursula: Körforskning. En bibliografi. Online verfügbar unter http://www.korcentrumsyd.se/wp-content/uploads/Geisler-2010_Choral-Research_A-Global-Bibliography.pdf (2010), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁷ Es existieren mehrere relativ neue Studien über den Einsatz von Social Media im Kulturmanagement, s. Das Orchester 2/2011, S. 32–36; Kaul 2010; Janner, Holst et al. 2011.

¹⁸ Nicht eindeutig definierter Begriff, der Elemente des Internets, die den User aktiv partizipieren lassen, umschreibt wie z. B. Wikis, Blogs oder soziale Netzwerke, vgl. Stober 2012, S. 15–21.

allerdings kritisches Hinterfragen in besonderem Maße notwendig, da in vielen Fällen Daten zur Veröffentlichung und Urheberschaft fehlen. Aufgrund dessen ist eine Beurteilung hinsichtlich der Aktualität und der Glaubwürdigkeit nicht immer einfach. Zudem ist bei allen Internetquellen die Nachhaltigkeit fraglich, also wie lange die Informationen zur Verfügung stehen werden bzw. einer Überprüfung standhalten können. Vor allem für das Auffinden der zu untersuchenden A-cappella-Gruppen bedeutsam ist das Bandverzeichnis auf www.acappella-online.de, laut Betreiber Volker Bauer eine „sehr gut frequentierte, wahrscheinlich die bestbesuchte Seite zu A-cappella-Musik im deutschsprachigen Raum.“¹⁹ Er gibt bei den Media-Daten an, dass die Website 560 aktive User und 450 Newsletter-Abonnenten hat. Die Nutzung liegt bei ca. 1200 Besuchern und 11.300 Seitenaufrufen pro Tag.²⁰ Vor allem für den Überblick der gegenwärtigen A-cappella-Szene mit den bedeutenden Profivertretern, Festivals und Wettbewerben sind Informationen aus diesen Internetquellen sehr hilfreich.

Von besonderer Bedeutung sind außerdem Aussagen von zentralen Persönlichkeiten der A-cappella-Szene. Diese sind beispielsweise Mitglieder von einflussreichen Ensembles, Gründer von A-cappella-Festivals, -Blogs oder Agenturen. Der erste Schritt in Richtung Untersuchung von A-cappella-Gruppen erfolgte in Form einer Befragung von zentralen Persönlichkeiten der A-cappella-Szene.²¹

Konzertberichte und CD-Rezensionen sowie andere Veröffentlichungen in Printmedien oder Beiträge in Radio und TV geben weiteren Aufschluss über Ensembles.²² Zudem liefern diese Quellen Informationen über live gesungenes Reper-

¹⁹ Bauer, Volker: Über A-cappella.de. Online verfügbar unter <http://www.acappella-online.de/de/taxonomy/term/5>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁰ Vgl. Bauer, Volker: Über A-cappella.de. Online verfügbar unter <http://www.acappella-online.de/de/taxonomy/term/5>, Stand lt. Website: Februar 2011, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²¹ Es handelt sich allerdings nicht um ‚Experten-Interviews‘ im engeren Sinne einer qualitativen Methodik, sondern um rein informative Fragen bzw. Statements, um das Thema näher einzugrenzen. Die Befragten waren: Erik Sohn (*Wise-Guys-Coach*), Romy Schmidt (Festival-Gründerin vokal total München), Harald Kirsch (Pantheon Bonn), Oliver Gies (*maybeop*, Arrangeur), Peter Martin Jacob (A-cappella-Agenturgründer) sowie Thomas Michaelis (*6-Zylinder*); siehe Anhang C.

²² Dass die Medien nicht immer freundlich mit dem vokalen Laienmusizieren umgehen, zeigt die Analyse einiger TV-Berichte über Chöre in Bastian & Fischer 2006, S. 179–185.

toire und die Bühnenperformance; Rückschlüsse auf die Publikumswirksamkeit von A-cappella-Gruppen könnten interessant sein.

Auf die Analyse von Audioaufnahmen bzw. Notenmaterial von A-cappella-Ensembles wurde bewusst verzichtet, da weder eine Einsicht und Auswertung des gesamten Audio- bzw. Notenmaterials sämtlicher Gruppen realisierbar schien²³, noch eine Stichprobe der Fragestellung wirklich zweckdienlich sein könnte. Dies setzt einen qualitativen Forschungsansatz voraus, der für diese Studie nicht gewählt wurde.

2.2 Entwicklung und Verwendung des Begriffs a cappella

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht der Begriff a cappella. Hinter der scheinbar eindeutigen Bezeichnung verbergen sich verschiedene Aspekte und Deutungen. Die Schreibweise war keineswegs immer festgelegt, es wurde auch die Form „a capella“ oder „alla cap(p)ella“ verwendet.²⁴ Die Autorin folgt mit der Schreibweise „a cappella“ bzw. in zusammengesetzten Formen wie z. B. „A-cappella-Gruppe“ dem Duden²⁵ und der heute gängigen Konvention.

Wenn im Folgenden von (moderner) A-cappella-Musik die Rede ist, ist damit in Abgrenzung zur Chormusik diese Singpraxis von zeitgenössischen A-cappella-Ensembles gemeint in ihrer ganzen Vielfalt an unterschiedlichen Vokaltechniken, Stilen, Besetzungen und Genres.

Wörtlich übersetzt aus dem Italienischen heißt a cappella ‚nach Art der Kapelle‘, womit neben dem Kirchenraum auch ein (Instrumental-)Ensemble gemeint sein kann. Das entscheidende Kriterium für den Begriff ist heute dem allgemeinen Verständnis nach in der klassischen Musik²⁶ das Fehlen der Instrumente, der *unbegleitete Gesang*. Sabine Ehrmann-Herfort folgt in ihrem Aufsatz zum Bedeutungswandel des A-cappella-Begriffs der Auffassung von Bernhard Janz im MGG-Artikel²⁷ zu „a cappella“. Sie fasst wie die Begriffskomponenten wie folgt zusammen:

²³ Es ist davon auszugehen, dass einige Gruppen mit Vorbehalten auf die Bitte reagiert hätten, z. B. eigene, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Aufnahmen für Analysen herauszugeben.

²⁴ Vgl. MGG2/Janz, Sp. 24.

²⁵ Vgl. Scholze-Stubenrecht & Osterwinter 2004, S. 136.

²⁶ Siehe Abschnitt 2.4.9 Repertoire: klassische Musik und Populäre Musik.

²⁷ Vgl. MGG2/Janz.

- Stil bzw. Kompositionsart
- Besetzung bzw. Aufführungspraxis
- Zeitmaß²⁸

Ehrmann-Herfort beschreibt den historischen Wandel in der Terminologie.²⁹ Als Vortragsbezeichnung für „vollstimmig“ seit Anfang des 17. Jahrhunderts als Stilbegriff nachgewiesen³⁰, schloss *a cappella* (auch *da cappella*, *alla cappella*) eine instrumentale Begleitung lange Zeit keineswegs aus. Erst mit der Romantik, ausgehend vor allem von der deutschen Literatur, z. B. bei E.T.A. Hoffmann, setzte sich in der Alte-Musik-Renaissance und der Idealisierung der *A-cappella*-Chormusik³¹ während des Caecilianismus und der Singbewegung das Verständnis ‚ohne Instrumente‘ durch.³² Insgesamt fand ein Bedeutungswandel von *a cappella* statt, von ‚ohne obligate Instrumente‘ hin zu ‚nur menschliche Stimmen‘.³³

Bei zahlreichen zeitgenössischen *A-cappella*-Ensembles, die eher von der Populären Musik geprägt sind, spielt die täuschend echte Instrumentenimitation (auch mittels technischer Hilfsmittel), wie z. B. das Schlagzeug durch Beat-Boxing³⁴ eine wichtige Rolle. Christopher Jay von den *Swingle Singers*³⁵ drückt diese Weiterentwicklung des Begriffs wie folgt aus:

„The great irony is that *a cappella* singing has developed and with the use of microphones, vocal techniques such as beat boxing and instrumental imitation have become so advanced that many *a cappella* groups now make it a central feature of their performance to create sound effects that convince their au-

²⁸ Vgl. Ehrmann-Herfort 2004, S. 384.

²⁹ Für eine ausführlichere Darstellung s. Ehrmann-Herfort 2004 sowie Vigl 1980, S. 395–402.

³⁰ Vgl. Hücke 1974, S. 67–68.

³¹ Zum *A-cappella*-Ideal und dem Palestrina-Stil s. u. a. Milz 1976, Lüttig 1994 sowie Kirsch 1989.

³² In Hugo Riemanns „Musiklexikon“ 1882 vgl. Riemann 1882, S. 5b. Auch in jüngerer und jüngster Vergangenheit gab und gibt es Ensembles, auf die die Bezeichnung *a cappella* angewendet wird, auch wenn z. B. ein Klavier oder andere Begleitinstrumente zum Einsatz kommen, der vokale Anteil ist jedoch immer klar im Vordergrund. Ein wichtiges Beispiel dafür wird im Abschnitt 4.2 über die *Comedian Harmonists* vorgestellt.

³³ Vgl. Dahlhaus & Riemann 2004, S. 85, Michels 2001, S. 65.

³⁴ Mundschlagzeug, nähere Erklärung im Abschnitt 2.4.5.

³⁵ Die Besetzung wechselte seit der Gründung durch Ward Swingle 1962 in Paris mehrmals, Näheres s. Abschnitt 4.1.3.

dience there must be a backing band accompanying the group hidden behind the curtain!“³⁶

Im Sinne des obigen Zitats ist mit a cappella im Kontext der Populären Musik eher ein Genre als eine Besetzungsangabe gemeint. Im englischen Sprachraum hat sich dafür der Begriff der „contemporary vocal music“ oder „contemporary a cappella“ eingebürgert. Die *CASA* (Contemporary A Cappella Society of America) definiert diese Musik wie folgt:

„ ‚contemporary a cappella‘, it’s a moniker used to describe the idiom of popular a cappella (voices only – no instruments) that arose during the mid-late 1980s, and now spans a wide variety of styles including rock, pop, r&b, hip-hop, country, jazz, etc. [...] Although any type of music may be performed a cappella – and every type has been! –, thanks to the popularity of contemporary a cappella, the term is often used to mean voices-only performance of modern genres of music from the 20th and 21st centuries, including barbershop, doo-wop, hip-hop, jazz, pop, R&B, and rock and its derivatives.“³⁷

2.3 Musikalisches Lernen im Ensemblemusizieren

Wolfgang Rüdiger definiert Ensemblemusizieren folgendermaßen:

„Ensemblemusizieren umfasst alle Formen gemeinsamen musikalischen Handelns, in denen die Freude am Zusammenspiel und die Lust an musikalischer Gestaltung im Vordergrund stehen.“³⁸

Er beschreibt die zwei grundlegenden Kräfte, die jedes Ensemble, ob instrumental oder vokal, prägen.³⁹ Auf der einen Seite das geschlossene Miteinander, die Tendenz zur vollkommenen Unterordnung des Musizierens zugunsten der Gruppe, die spätestens seit den Zeiten der Jugendmusikbewegung und ihrer im Nationalsozialismus gefährlich gewucherten Gemeinschaftsideologie als problematisch erkannt wurde.⁴⁰ Das andere Extrem ist der pure Egoismus und das reine Solistentum. Zwischen die-

³⁶ Jay, Christopher (2009): „Akerpellur“... and you thought singing it was hard (Vocal Blog | all about vocal and A cappella music). Online verfügbar unter <http://vocalblog.acappellazone.com/2009/10/%E2%80%9Cakerpellur%E2%80%9D-and-you-thought-singing-it-was-hard/> zuletzt aktualisiert am 09.10.2009, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

³⁷ The Contemporary A Cappella Society. Online verfügbar unter <http://www.casa.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

³⁸ Rüdiger 2001, S. 59.

³⁹ Vgl. Rüdiger 2001, S. 62.

sen beiden Polen bewegt sich die musikalische Arbeit im Ensemble. Als „Grundregeln des Ensemblesmusizierens“ nennt Rüdiger:

- „Jeder kann jedem in die Augen schauen (im doppelten Wortsinn der Redewendung)
- Alle arbeiten gemeinsam am Ensembleklang (in Wechselwirkung von Eigen- und Gesamtklang)
- Gemeinsam etabliert das Ensemble bei metrisch gebundener Musik einen einheitlichen Grundschlag (z. B. mit Hilfe gemeinsamen Atmens oder Vorzählens)
- Alle hören aufeinander und agieren/reagieren mit Hilfe vielfältiger musikalischer Gesten (je nach Ausdruck und Charakter der Musik)
- Alle Mitspieler kennen das Ganze, die Funktion ihrer Stimme und die Stimmen der anderen (alle sind jederzeit, auch wenn sie pausieren, mit vollster Intensität und Konzentration dabei)
- Alle wirken mit bei der Erstellung einer stimmigen Form und Interpretation des Ganzen
- Jeder ahnt das Ganze voraus und fühlt sich stets in die anderen ein“⁴¹

Diese Merkmale sind idealtypisch formuliert, deren Erfüllung sicher nicht immer gleichermaßen gut gelingt, aber so allgemein gehalten, dass eine Übertragung auf die spezielle Situation des A-cappella-Ensembles als angemessen gelten kann.

Zum großen Teil übertragbar auf die außerschulische Situation musizierender Erwachsener sind die folgenden von Loritz zusammengefassten *allgemeinen Lernziele* beim Ensemblesmusizieren:

„Spielpraxis, Auftrittserfahrung, das Sammeln von Erfahrungen im Zusammenspiel, das Hören und flexible Reagieren auf die Mitspieler, Anpassungsvermögen, [...] Genauigkeit im Zusammenspiel, eine rhythmische Schulung, Intonationssicherheit durch Schulung des Gehörs, Temposicherheit, harmonisches und melodisches Empfinden und Entwickeln von Ausdruckskraft, [...]“⁴²

Daneben werden auch *außermusikalische Lernziele* verfolgt,

„Konzentration, Selbstdisziplin, Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit, Fähigkeit zur Zusammenarbeit über einen längeren Zeitraum, Förderung der Sozialkompetenz, gemeinsames Tun und Gestalten, Verantwortung des Einzelnen gegen-

⁴⁰ Vgl. Phleps 2000.

⁴¹ Rüdiger 2001, S. 63.

⁴² Loritz 2001, S. 36.

über einem Ganzen, Kameradschaft bzw. Freundschaft, Kommunikation von Schülern unterschiedlichen Alters, Geschlechts und sozialer Herkunft.“⁴³

Alle diese pädagogischen Aspekte spielen direkt oder indirekt beim A-cappella-Ensemble (wie es im Folgenden genauer beleuchtet wird) eine Rolle, auch wenn diese Form der musikalischen Ausübung nicht im Unterrichtszusammenhang praktiziert wird.⁴⁴ Beim Singen und Musizieren Erwachsener im Ensemble laufen bewusst oder unbewusst Lernprozesse ab, wobei musikbezogene Erfahrungen in der Wechselbeziehung der Ensemblemitglieder untereinander eine große Rolle spielen.⁴⁵ Wie u. a. Gembris feststellt, ist die musikalische Entwicklung eines Menschen ein lebenslanger Prozess, d. h. auch im Erwachsenenalter können sich Fähigkeiten und Präferenzen verändern.⁴⁶ Die *musikalischen Sozialisation* als Teil der allgemeinen menschlichen Sozialisation ist die Entwicklung einer Persönlichkeit im Kontext der Umwelt (Familie und Freunde, Gesellschaft usw.). Sie beinhaltet „z. B. Musikverständnis, musikbezogene Verhaltensweisen, Werturteile und Präferenzen“⁴⁷. Zur musikalischen Sozialisation gehört daneben auch die außerschulische Musikpraxis, wie z. B. das vokale Laienmusizieren in Chören und Ensembles.

Für eine ausführliche Darstellung der unterschiedlichen Theoriekonzepte zum Begriff des musikalischen Lernens in der Lebensspanne sei an dieser Stelle auf die Studie von Eibach 2003 verwiesen.⁴⁸

2.4 A-cappella-Ensemble

Im Folgenden werden Charakteristika aufgezeigt, die A-cappella-Ensembles im Gegensatz zu anderen vokalen Musizierformen kennzeichnen.

In der Literatur gehen die Bezeichnungen sehr durcheinander, so spricht bspw. Ehrmann-Herfort in ihrem Aufsatz über den A-cappella-Begriff von „a cappella

⁴³ Loritz 2001, S. 36.

⁴⁴ Vgl. Rüdiger 1994.

⁴⁵ Vgl. Eibach 2003, S. 70.

⁴⁶ Die Veränderung kann sowohl Gewinne als auch Verluste bedeuten, auch wenn im Jugendalter eher Gewinne überwiegen, z. B. an Spielfertigkeiten, vgl. Gembris 2008, S. 99.

⁴⁷ Rösing 1994, S. 257.

⁴⁸ Vgl. Eibach 2003, S. 56–76.

groups“⁴⁹, während in Robert Göstls „Chorleitfaden“ von „Vokalensembles“ die Rede ist:

„Im Unterschied zum Kammerchor besteht ein Vokalensemble aus noch weniger Sängern pro Stimme [...]. Was beim Kammerchor schon beschrieben wurde, kommt hier noch stärker zum Tragen: Besonders die Werke, die ursprünglich für kleine und oft auch professionelle Ensembles komponiert wurden, sind für diese Chorform besonders geeignet. Chormusik der Renaissance oder auch spätere höfische Musik sind treffliche Beispiele. Auf der anderen Seite widmen sich kleine Vokalensembles zunehmend chorischer ‚Unterhaltungsmusik‘. Vorbilder wie die Comedian Harmonists oder heute die vielen Ehemaligen-Ensembles von Knabenchören stehen für diese Stilrichtung Pate.“⁵⁰

Ist in der vorliegenden Arbeit von A-cappella-Ensembles oder A-cappella-Gruppen die Rede, sind die in diesem Abschnitt beschriebenen Kriterien gemeint. Geht es um andere Formen des vokalen Musizierens, werden diese als Chöre bezeichnet.

Ensemblegesang wird auch als „Königsdisziplin“⁵¹ bezeichnet, da die Verantwortung für das Gesungene gleichberechtigt auf die Sänger verteilt ist im Sinne eines ‚Vokal-Solisten-Ensembles‘. Im Gegensatz zum Berufschor oder dem Opernbetrieb ist eine wesentlich flexiblere Stimme, die sich stilgerecht anpassen und in den Gesamtklang einfügen kann, notwendig. Selbstverständlich gehören daneben auch Sicherheit in Rhythmus und Intonation ebenso wie soziale Fähigkeiten zum guten Ensemblegesang.⁵²

2.4.1 Besetzung: chorisch vs. solistisch

Im „New Grove Dictionary of music and musicians“ wird a cappella auf das chorische Singen (= mehr als ein Sänger pro Stimme) bezogen.⁵³ Auch im entsprechenden Artikel der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ ist dies Bestandteil der Definition:

⁴⁹ Ehrmann-Herfort 2004, S. 383.

⁵⁰ Göstl 2008, S. 29.

⁵¹ Schmidt-Timmermann 2009, S. 40.

⁵² Vgl. Schmidt-Timmermann 2009, S. 40–41.

⁵³ Vgl. NGroveD/Holmes 2001, S. 46 (NGroveD = New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Aufl. 2001, s. Literaturverzeichnis).

„Im heutigen Sprachgebrauch wird der Ausdruck meist als Bezeichnung für die chorische Besetzung eines mehrstimmigen Vokalstücks ohne instrumentale Bezeichnung verwendet.“⁵⁴

Dieser Definition folgend, ist die chorische (als Gegenstück zur solistischen) Besetzung ein weiterer Bestandteil des A-cappella-Begriffs. Im Zusammenhang mit Ensembles verwendet, muss diese Definition demzufolge erweitert werden, da dort auch solistische Besetzung oft vorherrscht, zumindest nicht auszuschließen ist.⁵⁵ Wenn die in einem Werk enthaltene Stimmenanzahl genau der Sängeranzahl entspricht, wird diese solistische Besetzung auch „one-to-a-part“⁵⁶ genannt.

Die genaue Besetzung, d. h. die Anzahl der singenden Mitglieder ist weder in den genannten Nachschlagewerken noch in anderer Literatur näher eingegrenzt. Als eine Bezugsgröße lässt sich die Definition der Ensemble-Kategorie (Vokalensembles) des Deutschen Chorwettbewerbs heranziehen, die seit 2009 (auf Landesebene) *Gruppen von vier bis zwölf Mitwirkenden* zulässt.⁵⁷ Diese Begrenzung soll in den folgenden Ausführungen für den Begriff des A-cappella-Ensembles (und ihre Befragung) gelten, auch wenn der Fokus bisweilen ausgeweitet werden muss, da Einflussgrößen außerhalb dieser Begrenzung existieren, z. B. im Solo- oder Chorbereich.

Auch Becker liefert in diesem Zusammenhang eine (indirekte) Größendefinition, wenn er in seiner Dissertation „Chormusik im Jazz“⁵⁸ darauf hinweist, dass in der englischsprachigen Literatur Begriffe wie „choral jazz group“, „vocal jazz ensemble“, „show choir“, „vocal jazz group“, „vocal trio/quartet/quintet“ oder „vocal jazz choir“ oft undifferenziert verwendet werden. Üblich sei laut Becker eine Abgrenzung für Chöre ab ca. zwölf Sängern als „choral“.⁵⁹ Zegree unterscheidet dagegen in seiner

⁵⁴ MGG2/Janz, Sp. 24.

⁵⁵ Vgl. MGG2/Janz, Sp. 24–28.

⁵⁶ Gefunden in den Teilnahmebedingungen des Leipziger A-cappella-Wettbewerbs, s. Verein zur Förderung der Vokalmusik - a cappella e. V.: Internationaler A cappella Wettbewerb Leipzig. Online verfügbar unter <http://www.a-cappella-wettbewerb.de/index.php/bewerbung>, zuletzt geprüft am 17.02.2015, bzw. als „one-on-a-part“ in Rutherford 2008, S. 11.

⁵⁷ Vgl. Bayerischer Musikrat: Bayerischer Chorwettbewerb - Ausschreibung. Online verfügbar unter <http://www.musikinbayern.de/Ablauf-und-Ausschreibung-c749/Ausschreibung-e37641.php>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁵⁸ Becker 1992.

⁵⁹ Becker 1992, S. 20.

vocal-jazz-Definition „vocal combo“ (vier bis neun Mitglieder), „vocal jazz ensemble“ (10 bis 24 Sänger) und „jazz choir“ (ab 26 Sänger).⁶⁰

2.4.2 Stimmlagen

Die Stimmlagen sind nicht immer klar zu unterscheiden. Zum einen sind die Besetzungen bei den A-cappella-Ensembles oft nicht starr, d. h. je nach Anforderung der Werke werden Stimmen flexibel eingesetzt. Dank technischer Unterstützung, ist es z. B. möglich, einen Sänger mit eher Bariton-Lage im Bass einzusetzen.⁶¹ Eine weitere Besonderheit liegt darin, dass im A-cappella-Ensemble-Bereich sowohl klassische Gesangsbildung wie auch Pop/Jazz-Gesang mit vollkommen unterschiedlichen Stimmidealen anzutreffen sind.

In der vorliegenden Studie wurden folgende Stimmlagen bezeichnet:

S = Sopran
M= Mezzosopran
A= Alt
C= Countertenor/Altus⁶²
T= Tenor
Bar= Bariton
B= Bass

Diese Einteilung ist aus den oben genannten Gründen nicht ideal. Aber aus Mangel an sinnvollen Alternativen und der zentralen Bedeutung der Frage nach der Besetzung der A-cappella-Ensembles konnte darauf im Fragebogen nicht verzichtet werden.

2.4.3 Vocal Percussion

Wie bereits erwähnt, überwiegt beim A-cappella-Ensemble immer der vokale Charakter. Aber gerade im Bereich der Populären Musik ist es üblich, den Gesang rhythmisch zu unterstützen. Es gibt dafür mehrere Begriffe, die mehr oder weniger

⁶⁰ Vgl. Zegree 2002, S. 2.

⁶¹ Durch entsprechende Mikrofonierung gelingt bspw. eine Verstärkung der tiefen Frequenzen oder sogar das Hinzufügen einer Oktave nach unten („Octaver“).

synonym verwendet werden, „human rhythm“/ „vocal percussion“/ „beatboxing“/ „mouth percussion“⁶³. Der Ursprung der Beatbox liegt im Hip-Hop in den 1980er und 1990er Jahren.⁶⁴ In der vorliegenden Arbeit wird vocal percussion bzw. beatboxing/Beatboxer synonym verwendet für jede Art mit dem Mund erzeugter rhythmische Unterstützung, Instrumentenimitation bzw. sog. ‚Mundschlagzeug‘.

2.4.4 Ensembleklang

Die Abgrenzung zur Chormusik hängt nicht nur von der Größe der Besetzung ab, sondern betrifft auch die unterschiedliche Klanglichkeit. Auch hier gilt, dass die Grenzen fließend sind. Man kann zwar von der allgemeinen Tendenz sprechen, dass es im A-cappella-Ensemble eher darauf ankommt, interessante (d. h. charakteristische, sich deutlich voneinander unterscheidende) Solostimmen zu einem neuen ‚Sound‘ zu kombinieren, während beim Chorgesang die Homogenität der Stimmgruppen stärker im Vordergrund steht. Erik Sohn beschreibt dies in seinem „a cappella coaching“:

„*Ensembles mit heterogenen Einzelstimmen*: Die Sänger haben unterschiedlich klingende, charakteristische Solostimmen. [...] Das Ergebnis ist ein sehr ausdrucksstarker Klang mit vielen Farbfacetten.“⁶⁵

Aber es lassen sich ebenso zahlreiche Gegenbeispiele (beispielsweise wie im Abschnitt zu den *King’s Singers* beschrieben) aufzählen, die auf einen homogenen Ensembleklang setzen. Erik Sohn nennt diese als weitere Kategorie:

„*Ensembles mit homogenen Einzelstimmen*: Die Sänger haben sehr ähnlich klingende Einzelstimmen und achten darauf, den Ton möglichst konform zu erzeugen: Sound, Luftanteil, Stimmvolumen, Vibrato sind gleich.“⁶⁶

⁶² Damit wurde intendiert, die männliche Besetzung von hohen Lagen von Frauenstimmen abzugrenzen, gleich ob der Countertenor in der Praxis nun eher in Alt- oder Sopranlage singt. Zum Begriff ‚Countertenor‘ vgl. Herr, Wessel et al. 2012.

⁶³ Vgl. Pachner 2005, S. 262; andere Autoren plädieren für eine Trennung der Begrifflichkeiten vgl. McDonald 2012, S. 80–81.

⁶⁴ Vgl. Kuch & Tedjasukmana 2013, S. 4.

⁶⁵ Sohn 2011, S. 8. Erik Sohn coacht u. a. die *Wise Guys* und hat 2008 an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln das Festival „voc.cologne“ gegründet, s. 4.5 Organisationen der A-cappella-Ensembles und Chöre in Deutschland.

⁶⁶ Sohn 2011, S. 8.

2.4.5 Technik⁶⁷

a cappella ist nicht gleich zu setzen mit ‚unplugged‘, d. h. unverstärkt. Technische Verstärkung wird, nicht nur für die erwähnte Beatbox, in der populären Musik oft zum Einsatz gebracht. Dadurch haben die Sänger auch die Möglichkeit, die Balance der Stimmen zu regeln. Die Mehrstimmigkeit wird bisweilen durch so genannte Loop-Maschinen erzeugt⁶⁸. Dabei wird z. B. ein wiederkehrendes Ostinato zuerst live eingesungen, das von der Maschine sofort wiedergegeben wird. Auf diese Weise lassen sich theoretisch unbegrenzt viele Stimmen übereinander legen.

Auch wenn sich die technischen Möglichkeiten verändert haben, ist diese Grundidee nicht neu. Bereits *Singers Unlimited* mit Gene Puerling setzten in den späten 1960er Jahren Multi-Track-Aufnahmeverfahren erfolgreich ein.⁶⁹

Weitere technische Möglichkeiten sind z. B. der Einsatz eines Octaver (lässt die Stimme eine Oktave tiefer klingen) oder von Delay-Effekten.⁷⁰

2.4.6 Leitung

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal eines A-cappella-Ensembles zu einem Kammerchor ist z. B. für die folgenden Ausführungen das Fehlen eines Chorleiters, zumindest im Sinne eines Dirigenten, der Aufführungen sichtbar von vorne leitet. Ob es in vielen Fällen nicht doch einen musikalischen Leiter gibt, der die Einstudierung übernimmt oder auch z. B. Arrangements schreibt, wird Teil der Befragung sein. Im Sinne der informellen Ensembles nach Pickert sind Rollen grundsätzlich nicht festgeschrieben, sondern werden in den Gruppen individuell organisiert.⁷¹

⁶⁷ Vgl. McDonald 2012, S. 130–142; 147–154.

⁶⁸ Looping wird u. a. erklärt in Barthel 2006, S. 10–11.

⁶⁹ Vgl. Becker 1992, S. 186–206; singers.com: Gene Puerling. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/arrangers/genepuerling.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁷⁰ Vgl. Gerlitz 2012, S. 8.

⁷¹ Vgl. Pickert 1998, S. 133.

2.4.7 Konzerte und Auftritte

Wie bereits einleitend bei den Grundannahmen beschrieben, geht die Autorin davon aus, dass die große Mehrheit der A-cappella-Ensembles immer mit dem Ziel probt, um öffentliche oder teilöffentliche (z. B. Firmenfeiern) Auftritte zu absolvieren oder z. B. eine eigene CD aufzunehmen. Die Grenze zwischen dem organisierten Kulturbetrieb mit seinen professionellen Ensembles und der Amateurszene verschwimmt dabei zunehmend.⁷²

2.4.8 A-cappella-Szene und freie Musikszene

An verschiedenen Stellen ist in den vorliegenden Ausführungen von der ‚A-cappella-Szene‘ die Rede. Grundsätzlich meint dieser Begriff in Bezug auf die Themenstellung die Gesamtheit der Aktivitäten von A-cappella-Gruppen (Profis und Nicht-Profis in Deutschland⁷³, so weit nicht anders beschrieben), inklusive der zentralen Schauplätze wie Wettbewerbe und Festivals, ihrer Medien und Fangemeinde sowie die beteiligte Musikwirtschaft.

In den Sozialwissenschaften werden seit einiger Zeit Szenen v. a. im Zusammenhang mit Jugendkulturen eingehender untersucht. Ronald Hitzler definiert Szenen allgemein als

„eine Form von lockerem Netzwerk; einem Netzwerk, in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften.“⁷⁴

Er sieht den Trend zur Individualisierung als Grund für die gestiegene Bedeutung von Szenen bei Jugendlichen, die die Funktionen konventioneller Gemeinschaftsformen wie z. B. Familie, Vereine, Kirche usw. zunehmend übernehmen.⁷⁵ Die Szene ist in Abgrenzung zum aus der Jugendsoziologie stammenden Begriff der peer group zu verstehen, da aufgrund der gestiegenen räumlichen Mobilität und dem Einsatz

⁷² Vgl. Pickert 1998, S. 143.

⁷³ Eine Trennung in Laien- und Profiszene ist m. E. sehr schwierig, da der Übergang fließend ist und auch Laien- bzw. Profi-Gruppen untereinander vernetzt sein können (s. Abschnitt 2.6). Die Untersuchung (größtenteils nicht-professionellen) A-cappella-Gruppen in Bayern stellt somit einen Ausschnitt aus dieser Szene dar.

⁷⁴ Hitzler & Niederbacher 2010, S. 15.

⁷⁵ Vgl. Hitzler & Niederbacher 2010, S. 11–12.

neuer Medien Ränder verschwimmen und für eine Szene keine formalen Mitgliedschaften notwendig sind.⁷⁶ Eine besondere Kultur (inklusive Verhaltensweisen, Äußerlichkeiten, Wissen, Rituale oder Codes) prägt jede Szene. Als „Gesinnungsgemeinschaften“ und „thematisch fokussierte soziale Netzwerke“⁷⁷ dienen Szenen der Selbstpräsentation und haben meist eigene Szenetreffpunkte.

Für die Musiksoziologie stellt Stober die Entwicklung des Begriffs *Musikszene* ausführlich dar.⁷⁸ Er fasst als Definition zusammen:

„Musikszene sind kulturelle Netzwerke, in denen Beziehungsgefüge aus Produzenten, Musikern und Fans gemeinschaftlich einen gemeinsamen Musikgeschmack verfolgen und sich von anderen Gruppierungen abgrenzen. Die Mitglieder der Szene verfolgen soziale, kulturelle oder ökonomische Interessen. Die Räume, in denen Szenegänger die Szene aushandeln, können im ursprünglichen Sinne geografisch (real existent), aber aufgrund technologischer Mittel auch virtuell sein.“⁷⁹

Der amerikanische Musiksoziologe Richard Peterson teilt Musikszene in drei Klassen ein: *lokale*, *translokale* und *virtuelle Szenen*.⁸⁰ Erstere sind in einem begrenzten geografischen Raum zu finden, während zweite auch über den persönlichen Kontakt der Fans untereinander hinaus bestehen. Die dritte Kategorie, die virtuelle Musikszene, entsteht durch die ortsunabhängige Kommunikation über das Internet. Übertragen auf die A-cappella-Szene spielt sich die lokale Szene z. B. in einer größeren Stadt ab, wo sich die Fans auf A-cappella-Konzerten begegnen. Die translokale Szene umfasst z. B. die Teilnehmer an einem überregionalen Festival, die virtuelle Szene u. a. in einschlägigen A-cappella-Blogs.

A-cappella-Ensembles sind als Teil der *freien Musikszene*⁸¹ zu sehen, da sie weitgehend von staatlicher Musikförderung ausgeschlossen sind.⁸² Der Begriff der ‚Freien Szene‘, v. a. aus der Bildenden Kunst hervorgegangen und im Theaterbereich

⁷⁶ Vgl. Hitzler & Niederbacher 2010, S. 15–17.

⁷⁷ Hitzler & Niederbacher 2010, S. 16.

⁷⁸ Vgl. Stober 2012, S. 7–10.

⁷⁹ Stober 2012, S. 8.

⁸⁰ Vgl. Peterson & Bennett 2004, auch beschrieben bei Stober 2012, S. 9–10.

⁸¹ Vgl. Soltau 2010.

⁸² Staatliche Musikförderung: im Rahmen von Kulturinstitutionen wie u. a. Theater oder Rundfunk bzw. über Verbände.

häufig anzutreffen, wird in Deutschland gerne im Zusammenhang mit ‚E-Musik‘ meist auf spezialisierte professionelle Alte-Musik-Ensembles bzw. Ensembles für Neue Musik angewendet.⁸³

Musikszenen sind als Teil der Musikindustrie einem ständigen Wandel unterworfen, der durch technologische, ökonomische und soziokulturelle Prozesse vorangetrieben wird⁸⁴.

Auch wenn einige Studien aus der Musiksoziologie v. a. aus dem Bereich der Populärmusik, z. B. über Jazz- oder Rockszenen vorliegen,⁸⁵ fehlt der soziologische Szene-Ansatz beim Laienmusizieren im ‚klassischen‘ Bereich bisher weitgehend.

2.4.9 Repertoire: klassische Musik und Populäre Musik

Das von den A-cappella-Ensembles gesungene Repertoire könnte unterschiedlicher nicht sein. Von mittelalterlichen Gesängen über mehrstimmiger Literatur aller Epochen bis hin zu Arrangements von ursprünglich anderweitig besetzten Stücken, z. B. Schlager, Pop, Rock, Jazz, Musical, Techno, ist alles vertreten.⁸⁶ Bei Live-Auftritten sind Showelemente zu beobachten. Im Repertoire der A-cappella-Gruppen können Original-Werke, Arrangements oder Covers z. B. von Popsongs oder Eigenkompositionen sein.⁸⁷ Beispielsweise haben z. B. die seit 30 Jahren erfolgreichen *Singphoniker* zahlreiche Tonträger u. a. mit Werken von Schubert, Grieg, Strauss, Reger aber auch Aufnahmen von *Simon & Garfunkel* - Arrangements veröffentlicht.

„Pop, Jazz, etc.“ hieß beim Deutschen Chorwettbewerb bis 2010 eine Kategorie, in der Vokalensembles mit und ohne instrumentale Begleitung antreten können. Dadurch wird ein Trend offensichtlich, der in der gesamten Musikwelt auszumachen ist. Wie u. a. von Andreas Felber für die Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 2006 postuliert⁸⁸, verschwimmen die Grenzen und werden durchlässiger. Er nennt

⁸³ Zum Forschungsstand zum Thema Freie Musikszene s. Soltau 2010, S. 13–16.

⁸⁴ Vgl. zur gewandelten Musikindustrie Stober 2012, S. 11–57.

⁸⁵ Wie beim Unterkapitel 3 zum Forschungsstand beschrieben.

⁸⁶ Eine klare Zuordnung der Gruppen zu einem bestimmten Stil ist oft nicht mehr möglich. Zum Begriff der Popmusik bzw. Populärmusik/Populäre Musik s. Abschnitt 2.4.9.

⁸⁷ Siehe 2.4.10 Eigenkomposition – Arrangement – Coverversion.

⁸⁸ Vgl. Felber 2006.

Beispiele der Annäherung von Pop und Jazz aus den Chart-Erfolgen seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, wie z. B. das Swing-Album von Robbie Williams von 2001 oder erfolgreiche jazzig angehauchte Solokünstler wie Norah Jones, Jamie Cullum oder Silje Nergaard.⁸⁹ Im wissenschaftlichen Kontext ist zwar als „erste grobe Verständigungsmarke“⁹⁰ der Begriff ‚Populäre Musik‘ gebräuchlich geworden, der auch hier im Folgenden zur Anwendung kommt. Nach Helmut Rösing synonym mit ‚Populärmusik‘ verwendet⁹¹, entstand die Bezeichnung durch die Übersetzung aus dem Englischen von ‚Popular music‘.⁹²

Im „Lexikon der Musikpädagogik“ wird Populäre Musik durch die folgenden Aspekte charakterisiert:⁹³

- bestimmte Strukturen der Komposition wie z. B. Song-Form;
- Produktion mit spezieller Aufnahmetechnik inklusive Bearbeitung, Verfremdung usw.;
- Bedeutung der Tonträger und allgemein der Medien bei Verbreitung und Absatz;
- jugendkulturelle Funktion.

Ohne die Diskussion um die verschiedenen Definitionsansätze und Bedeutungsnuancen im Einzelnen neu aufzurollen, sei mit Populärer Musik im vorliegenden Kontext, der so genannten Negativ-Definition folgend⁹⁴, alle Stilrichtungen (Pop, Rock, Jazz, auch „unpopuläre populäre Musik“⁹⁵, z. B. von Independent-Bands) gemeint, die nicht der ‚ernsten‘ Kunstmusik zugerechnet werden können. Die Genre-einteilungen innerhalb der Populären Musik sind ein schwieriges Unterfangen, wobei in Kauf genommen werden muss, dass eine klare und eindeutige Abgrenzung in vie-

⁸⁹ Vgl. Felber 2006.

⁹⁰ Rösing 2002a, S. 7.

⁹¹ Dagegen spricht sich Terhag vehement gegen die Verwendung von ‚Populärmusik‘ aus, eine Bezeichnung, die er „stigmatisierend“ und „terminologisches Feigenblatt“ nennt, vgl. Terhag 2004, S. 6–9.

⁹² Begriffsbestimmung vgl. Rösing 1996.

⁹³ Vgl. Hofmann 2005, S. 206; zum Popmusikbegriff s. u. a. MGG2/Wicke, MGG2/Wicke a, Gruber 1995, S. 45–48. Zur Populären Musik außerdem: s. Wicke 1992, Dahlhaus 1984, Jost 1984, Terhag 2004, S. 6–9.

⁹⁴ Vgl. Wicke 1992.

⁹⁵ Gruber 1995, S. 45.

len Fällen nicht möglich sein wird. Wenn die befragten A-cappella-Ensembles zu ihrem Repertoire Auskunft geben sollen, sind im Rahmen dieser quantitativen Untersuchung nur grobe Unterteilungen möglich.⁹⁶

Die fragwürdige, da wertende Unterteilung in E(rnste)- und U(unterhaltungs)-Musik hängt mit der Verteilungspraxis der Verwertungsgesellschaften mit der GEMA zusammen.⁹⁷ Auch der Begriff der (europäischen) Kunstmusik ist weder eindeutig noch neutral.⁹⁸ Die Bezeichnung der „traditionellen Musikausübung“ wie er bei Hemming⁹⁹ Verwendung findet, ist m. E. nicht gut geeignet, die Vielfalt der damit gemeinten Musik, darzustellen, da diese auch durchaus modern sein kann. Mit Rösing und Bruhn, die feststellen, dass der unbefangene Hörer in der Regel kaum Schwierigkeiten mit der Zuordnung moderner Musik und klassischer Musik habe,¹⁰⁰ wird in der vorliegenden Arbeit von ‚klassischer Musik‘¹⁰¹ gesprochen, im Bewusstsein, dass dies eine Verkürzung darstellt.

2.4.10 Eigenkomposition – Arrangement – Coverversion¹⁰²

In der Populären Musik spielt der Bearbeitungsgrad, d. h. der Umgang mit einer musikalischen Vorlage, eine entscheidende Rolle. Während in der klassischen Musik Begriffe wie Transposition, Transkription, Paraphrase oder Variation relativ eindeutig abzugrenzen sind,¹⁰³ fällt dies in der Populären Musik deutlich schwerer.

Die Definition von Eigenkomposition ist am einfachsten: Ein Mitglied eines A-cappella-Ensembles schreibt einen neuen Titel komplett selbst. Komplizierter wird es bei Begriffen, die eine mehr oder weniger freie Bearbeitung einer Vorlage be-

⁹⁶ Näheres zur Forschungsmethodik unter 5.1.

⁹⁷ Kritik am Begriffskonstrukt der E-/U-Musik äußerte u. a. bereits Dahlhaus 1984; vgl. Rollmann 2008. Zur klassischen Musik und Einstellungen vgl. Gaiser 2008.

⁹⁸ Vgl. Bruhn & Rösing 1998, S. 11–12.

⁹⁹ Vgl. Hemming 2002, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. Bruhn & Rösing 1998, S. 11–12.

¹⁰¹ Vgl. Klassik 2012.

¹⁰² Zur Praxis der Verwendung und Erstellung von A-cappella-Arrangements s. Lüdde 2014; bei *collegiate a cappella* s. Duchan 2007, S. 477–506. Betrachtungen zum Begriff der Komposition im Bereich der populären Musik vgl. Rosenbrock 2006, S. 16–20, zu Coverversionen vgl. Pendzich 2004, Plasketes 2010. Das Phänomen, dass Popmusik-Titel oft rein über den Interpreten, nicht über den Komponisten, wahrgenommen werden, beleuchtet u. a. Blom 2006, S. 159–167.

¹⁰³ Vgl. MGG2/Schröder.

schreiben. Bearbeitungen für A-cappella-Ensembles werden meistens als „Arrangements“ oder „Covers“ (bzw. „Coverversionen“) bezeichnet. Im Kontext mit dem Urheber einer Coverversion bzw. eines Arrangements scheint im A-cappella-Bereich die Bezeichnung „Arrangeur“ bzw. engl. „arranger“ am üblichsten.¹⁰⁴

Laut der Definition nach „Grove Music Online“ meint „cover“ bzw. „cover version“:

„a recording of a particular song by performers other than those responsible for the original recorded version“¹⁰⁵

In der Dissertation zum Thema „Von der Coverversion zum Hit-Recycling“ definiert der Musikwissenschaftler Marc Pendzich diese Bezeichnung genauer:

„Als Coverversion (engl. cover = Hülle, Decke; to cover = verdecken, ersetzen; lat. Version = Variante, Fassung, Ausführung) wird eine neue Fassung eines zuvor auf Tonträger veröffentlichten Musikwerks bezeichnet, das i. d. R. von anderen Interpreten neu eingespielt und/oder live dargeboten wird. Obwohl der Grad der Veränderung dabei recht unterschiedlich ausfallen kann, bleibt das Originalwerk in seinen wesentlichen Zügen erhalten. Die Songtexte der Coverversionen sind oft Modifikationen unterworfen [...]“¹⁰⁶

„Arrangement“ steht als englischer Ausdruck allgemein für Bearbeitung. Die Definitionen sind je nach Quelle, räumlicher Geltungsbereich und Musikgenre leicht verschieden. Die Bedeutung von Arrangement im Deutschen¹⁰⁷ nach dem „Brockhaus-Riemann-Musiklexikon“:

¹⁰⁴ Eine Übersicht zu wichtigen A-cappella-Arrangeuren findet sich z. B. bei [singers.com](http://www.singers.com/arrangers/): Primarily A Cappella: Arrangers. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/arrangers/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015. Im Kontext wird engl. auch von „scoring“ gesprochen (= Vertonung), s. Joyce 1990.

¹⁰⁵ Witmer & Marks 2012. Neben „Coverversion“ bzw. „Cover Version“ ist oft auch als Verb „covern“ zu finden. Als Substantiv wird hier die erstere Schreibweise verwendet, auch als Unterscheidung zum Cover als Frontseite eines Tonträgers, vgl. dazu Pendzich 2004, S. 3.

¹⁰⁶ Pendzich 2004, S. 2.

¹⁰⁷ Vgl. MGG2/Schröder: dort wird vom Stichwort „Arrangement“ auf den Artikel zu „Bearbeitung“ verwiesen. Zu „Arrangement“ heißt es (mit dem Begriff der Reduktion zusammengefasst als Abschnitt unter der Überschrift „Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung“): „Beim Arrangement, oft gleichbedeutend mit Reduktion gebraucht, außerhalb des Deutschen aber auch gleichbedeutend mit Bearbeitung und in Werkverzeichnissen dem originalen Werk eines Komponisten gegenübergestellt, wird die Besetzung der Vorlage nicht in jedem Fall verkleinert.“ (MGG2/Schröder, Sp. 1329.) Des Weiteren wird zwar auf die Herstellung von vokalen Fassungen aus instrumentalen Vorlagen (und das umgekehrte Verfahren) eingegangen, Bearbeitungen Populärer Musik kommen nicht zur Sprache.

„Einrichtung eines Musikstücks für eine andere Besetzung als die urspr. (z. B. Klavierauszug). [...] In der Unterhaltungsmusik ist das A[rrangement] häufig mit der Ausarbeitung einer Komposition identisch, die oft nur in skizzierter Form (Melodie und Akkordsymbole) vorliegt.“¹⁰⁸

Auch die englische Definition zielt in dieselbe Richtung.¹⁰⁹ Im Jazz, so Schuller („New Grove Dictionary of Jazz“), enthält die Bedeutung von Arrangement noch die zusätzliche Komponente der schriftlich fixierten, evtl. veröffentlichten, Notenausgabe (z. B. eines Jazz-Standards) im Gegensatz zur spontanen Improvisation.¹¹⁰ Daneben kann mit Arrangement im Jazz-Kontext auch die Orchestrierung bzw. allgemein die Besetzung gemeint sein.¹¹¹ Im „Handbuch der populären Musik“ stellen Wicke et al. fest, dass „[d]as Arrangement [...] eine für die populäre Musik typische kreative Erscheinung [ist].“¹¹² Bezogen auf den Unterschied von Arrangement zu Coverversion heißt es dort weiter:

„Die Einheit von Komponist und Arrangeur besteht jedoch auch heute oft noch dort, wo der Titel nur für den eigenen Bedarf [...] benötigt wird. Aber mit wachsendem Popularitätsgrad werden sich unzählige Arrangeure dieses Titels annehmen und ihm eine vielleicht erheblich vom Original abweichende Gestalt verleihen und aus dem musikalischen Grundbestand etwas Neues, durchaus Eigenständiges, womöglich sogar Stilbildendes (→ Cover Version).“¹¹³

Coverversion und Arrangement werden im Chor- bzw. A-cappella-Kontext häufig synonym verwendet. In einigen Lehrwerken über Arrangieren wird auch der (Pop-)Chorsatz behandelt, z. B. in „Arrangieren und Orchestrieren“¹¹⁴ von Ulrich Kaiser oder „Arrangieren“ von Andreas Kissenbeck.¹¹⁵

Zum Thema A-cappella-Arrangieren existiert nicht viel Literatur.¹¹⁶ Anna Callahan, Autorin eines „Arranging manual“ für collegiate a cappella nennt drei Typen

¹⁰⁸ Dahlhaus & Riemann 2004, S. 498.

¹⁰⁹ Schuller 2002, S. 75.

¹¹⁰ Vgl. Schuller 2002.

¹¹¹ Vgl. Arrangement 2012.

¹¹² Arrangement 2007, S. 42.

¹¹³ Arrangement 2007, S. 42.

¹¹⁴ Vgl. Kaiser & Gerlitz 2005, S. 140–146.

¹¹⁵ Vgl. Kissenbeck 2011, S. 137.

¹¹⁶ Zwei (englischsprachige) Handbücher, die zwar das Arrangieren für Chor behandeln, aber dabei nicht näher auf den A-cappella-Satz eingehen s. Joyce 1990, Ostrander & Wilson 1986. Ein Aufsatz zum Thema A-cappella-Arrangieren stammt von Cathleen Lüdde, s. Lüdde 2014.

bzw. Phasen: „Transcribing“ ist für Callahan das genaue Abhören eines Songs; „Transanging“ meint das Umschreiben eines Titels, der original mit instrumentaler Begleitung war, in eine A-cappella-Version, ohne wesentliche Veränderung des Stils oder der Harmonik. „True arranging“ dagegen erlaubt größere Freiheiten, auch weitreichende Änderungen des Originals in die A-cappella-Version einzubauen.¹¹⁷ 2012 erschien ein Handbuch von Deke Sharon und Dylan Bell mit dem Titel „A Cappella Arranging“.¹¹⁸ Die Autoren verwenden die Begriffe „Transcription“, „Adaption“, „Translation“, „Transformation“, verschiedene Arrangement-Stile (mit steigendem Grad der Freiheit im Umgang mit der musikalischen Vorlage), die wie Farben eines Spektrums gemischt werden dürfen.¹¹⁹

Alle diese Begriffe für Bearbeitungen von Vorlagen in Bezug auf A-cappella-Ensembles sind schwer abzugrenzen. In wie weit eine Bearbeitung sich vom Original bzw. der Vorlage löst, könnte nur die musikalische Analyse im Einzelfall zeigen. Im Fragebogen wurden die A-cappella-Ensemble-Vertreter darum gebeten, anzugeben, aus welcher Art von Werken das Repertoire hauptsächlich besteht. Dabei standen die folgenden Antwortmöglichkeiten zur Verfügung:

- Original-A-cappella-Werke (auch Kompositionen anderer A-cappella-Ensembles),
- Eigen-Arrangements von vorhandenen Nicht-A-cappella-Vorlagen,
- ‚fremde‘ A-cappella-Arrangements von Nicht-A-cappella-Vorlagen (z. B. von anderen Ensembles),
- Selbst komponierte Songs¹²⁰ (eigene Melodie und Arrangement/Stimmensatz).

2.5 Motivation¹²¹

Mit dem Begriff der Motivation sind allgemein „Beweggründe, die menschliches Handeln bestimmen“¹²² gemeint. Hier sind es speziell die Gründe und Ziele der Sänger, in einem Chor oder Ensemble mitzusingen.

¹¹⁷ Vgl. Callahan 2001, zusammengefasst nach Duchan 2007, S. 477–506.

¹¹⁸ Bell & Sharon 2012.

¹¹⁹ Vgl. Bell & Sharon 2012, S. 19.

¹²⁰ Unter dem Begriff „Song“ wird hier allgemein „Lied, Gesang“ verstanden, vgl. Song 2007.

¹²¹ Den aktuellsten Überblick zum Forschungsstand, auch aus der Psychologie, auch zum Flow-Erlebnis etc., liefert Roth 2012.

Motivation ist intrinsisch, d. h. „aus der inneren Überzeugung, aus der Sache selbst“¹²³, oder extrinsisch, d. h. in äußeren Einflüssen begründet.¹²⁴ Mit Behne/Farell¹²⁵ und Meseck¹²⁶ lassen sich die Motive von Chorsängern weiter in folgende Unterasspekte aufteilen:

- psycho-soziale Ziele (Gemeinschaftserlebnis, Wohlbefinden, sinnvolle Freizeitgestaltung, etc.),
- religiöse Motivation,
- musikalische Ziele (sängerische Leistungsfähigkeit, musikalisches Erlebnis, Repertoirekenntnis),
- kommunikative Ziele, Öffentlichkeit (das Publikum erreichen),
- Status, Prestige (in einem qualitativ hochwertigen Ensemble singen),
- Kulturbewusstsein (Tradition weiter tragen, Kulturgut wahren etc.),
- Leistungsorientierung (auch Professionalisierungsaspekte).

Die Kategorien überschneiden sich teilweise, z. B. Leistungsorientierung mit musikalischen Zielen oder Status-Überlegungen. In Untersuchungen an Chören¹²⁷ bzw. Amateurmusikern¹²⁸ wurden die oben genannten Motive bestätigt.

Reimers¹²⁹ fragte Kölner Instrumentalensembles und Chöre u. a. auch nach Motivationen. Das durchschnittlich am höchsten bewertete Item hieß „Freude daran zu haben, sich musikalisch auszudrücken“¹³⁰. Auch Bastian und Fischer weisen darauf hin, dass die sozial-integrative Funktion bei Chören, die früher von größter Wichtigkeit war, eher an Bedeutung verliert, sie postulieren, dass hingegen gerade

¹²² Erwe 2005, S. 158.

¹²³ Petrat 2001, S. 180

¹²⁴ Grundlagen der Motivation im Instrumentalunterricht vgl. Petrat 2001, S. 180–192.

¹²⁵ Vgl. Behne 2003, S. 28.

¹²⁶ Vgl. Meseck 2006, S. 16.

¹²⁷ Vgl. Lothwesen 2014; Brünger und Kreutz haben in ihrer Chorstudie auch nach Einstellungen zum Singen gefragt, mehr dazu s. 3.3 Chorforschung.

¹²⁸ Vgl. Pape & Pickert 1999, S. 228.

¹²⁹ Mehr über diese Studie s. 3.1 Statistiken.

¹³⁰ Reimers 1996, S. 38.

„für Jüngere [...] das Singen primäres Aktivierungs- und Beitrittsmotiv [...], und zwar ein leistungsorientiertes“¹³¹ sei.

2.6 Amateur – Laie – Profi¹³²

In der Literatur¹³³ ist ein wilder Begriffsdschungel (Amateur, Laie, Semiprofi, Musikliebhaber, Dilettant, Hobbymusiker usw.) anzutreffen, wenn die Bedeutung und Abgrenzung von freizeitorientierter gegenüber beruflicher Musikausübung gemeint ist. Einige dieser Bezeichnungen, wie z. B. Amateur, Dilettant, klingen im Alltagsgebrauch leicht abschätzig, auch wenn dies bei der eigentlichen Wortbedeutung nicht intendiert ist.¹³⁴ Ein Musiker kann z. B. phasenweise als Profi gelten, während er zu anderen Zeiten beabsichtigt oder gezwungenermaßen eine andere Tätigkeit hauptberuflich ausübt. Oder gilt beispielsweise ein Sänger in einem Berufschor, der ‚nur‘ eine private Gesangsausbildung vorweisen kann, nicht auch als Profi? Überspitzt formuliert, ab welcher Anzahl Konzerte im Jahr sind die Mitglieder eine A-cappella-Gruppe keine Laien mehr?

Im wissenschaftlichen Kontext liest man am häufigsten vom „Laienmusizieren“¹³⁵, in musikpsychologischen und -soziologischen Texten ist daneben auch oft vom „Amateurmusiker“¹³⁶ die Rede. Die verschiedenen Begriffe und Definitionen lassen sich auf drei ‚harte‘ Hauptkriterien reduzieren.¹³⁷

- den Grad der Ausbildung (im Zusammenhang mit dem schwierigen Unterscheidungsmerkmal des künstlerischen Niveaus),
- die zeitliche Komponente (Verhältnis von Arbeits- zu Freizeit) sowie

¹³¹ Bastian & Fischer 2006, S. 99.

¹³² Vgl. über diese Begrifflichkeiten Reimers 1996, S. 32–44, Pape 2007, Eibach 2003, S. 76–79.

¹³³ Bspw. Clemens 1983, Reimers 1996, Pape 2007, Eibach 2003.

¹³⁴ Zu den historischen Hintergründen und Begriffsherleitung von Dilettant und Amateur (Kenner, Liebhaber) s. Clemens 1983, S. 108, Kleinen 1989, S. 134–135. Zu den versuchten Umbenennungen in der Literatur von „Laien“ zu „Amateuren“ bzw. „Dilettanten“ s. Reimers 1996, S. 32 und Pape 2007, S. 250.

¹³⁵ Vgl. bspw. Allen 2003, Reimers 1996.

¹³⁶ Oft z. B. bei Clemens 1983, Pape & Pickert 1999.

¹³⁷ Reimers beleuchtet noch weitere Aspekte: Motivationen, Repertoire, Publikum, Organisation, Heterogenität, des Weiteren unterscheidet sie „musikalische Bildung“ von „musikalischer Leistung, musikalischer Anspruch“, vgl. Reimers 1996, S. 34–44.

- das ökonomische Kriterium, die Art des Hauptbroterwerbs.

Als ‚weiches‘ Kriterium ist daneben nicht zu vergessen die subjektive Bedeutsamkeit des Musizierens für den Einzelnen (affektives Kriterium¹³⁸). Ein weiterer Aspekt bei diesem Themenfeld, der in der vorliegenden Arbeit nicht näher beleuchtet werden kann, ist die Einteilung in kommerziell bzw. nicht kommerziell arbeitende Musiker, d. h. in welcher Art und Weise sie sich künstlerischen Forderungen stellen.¹³⁹

„Laienverhalten zeichnet sich [...] dadurch aus, dass es sich nicht gesellschaftlich-funktional orientiert, sondern in der Subjektivität des eigenen Sinnhorizonts aufgehoben ist.“¹⁴⁰

Es ist leicht nachzuvollziehen, dass in der Realität der Musizierpraxis zahlreiche fließende Übergänge und Überschneidungen existieren. Gerade auch im Chorbereich wird die Unterteilung in Laien- und Profichor, wenn die Kategorie der musikalischen Leistung mitgedacht wird, immer schwieriger, wie auch Reimers feststellt.¹⁴¹

Um dieser Tatsache angemessen Rechnung zu tragen, werden Musiker, die sich in einem (zeitlich) vor-professionellen oder einem Zwischenstadium befinden, häufig als „Semi-Profis“ bezeichnet:

„Zwischen Amateur- und Profimusikern rangieren Musiker, die in den Status des professionellen Musikers überwechseln wollen, diesen Weg aber infolge zu geringer Verdienstmöglichkeiten noch nicht gehen können. Zu solchen Musikern zählen vornehmlich Jazz- und Pop-/Rockmusiker. Sie sind als semiprofessionelle Musiker einzustufen. [...] In der Forschungspraxis ist zur Erfassung des professionellen oder amateurbezogenen Status die Selbsteinschätzung der Musiker in den Kategorien Amateur, Semiprofi und Profi üblich geworden.“¹⁴²

Stober definiert bei seiner Untersuchung von Internetaktivitäten von Bands sein Auswahlkriterium „semiprofessionell“ wie folgt:

- „Formierung zu einer Gruppe und regelmäßige Probenarbeit (Abgrenzung zu Netzmusikern),
- Schreiben eigener Songs (Abgrenzung zu Coverbands),

¹³⁸ Vgl. Eibach 2003, S. 78.

¹³⁹ Vgl. Wicke 2007, S. 236.

¹⁴⁰ Eibach 2003, S. 79.

¹⁴¹ Reimers 1996, S. 36.

¹⁴² Pape 2007, S. 249–250.

- Produktionen von Songs mit Orientierung an professionellen Standards (Abgrenzung von Amateurmusikern),
- Präsentation im Internet mit Orientierung an professionellen Standards, z. B. Erreichbarkeit über das Internet, Hörproben eigener Songs (Abgrenzung zu Amateurmusikern),
- Bandaktivität nicht als alleinige Einkommensquelle ausreichend (Abgrenzung zu Profi-Musikschaffenden).¹⁴³

Das zweite bei Stober aufgezählte Kriterium (keine Cover-Bands) wird in Bezug auf A-cappella-Gruppen absichtlich nicht zur Anwendung gebracht. Wie bereits beschrieben ist bei a cappella der Übergang von Cover-Versionen zu eigenständigen Arrangements fließend (s. 2.4.10). Diese spielen beim Repertoire von A-cappella-Ensembles eine große Rolle.

Für die weiteren Ausführungen sind unter dem Begriff Laie, in Abgrenzung zum Berufsmusiker, alle gemeint, die nicht hauptberuflich (in zeitlicher Hinsicht und als Haupteinkommensquelle) musizieren. Davon unberührt ist die Frage nach der musikalischen Qualifikation. Trotzdem bleiben Grenzfälle bestehen, wie z. B. Musikhochschul-Absolventen, die sich in einem ‚vor-professionellen‘ Stadium befinden, oder Musiker, die durch Auftritte in der Freizeit einen Nebenerwerb haben.

¹⁴³ Stober 2012, S. 5–6.

3 Forschungsstand

Im Folgenden werden Studien, die für die Forschungsfragen (s. 1.2 Forschungsfragen) relevant sind, vorgestellt. Die vorliegende Themenstellung berührt mehrere Bereiche (Laienmusizieren, Erwachsene, Vokalensembles/Chorwesen, Ensemblesmusizieren, Populärmusik), die im Folgenden nach der jeweiligen Fachperspektive sortiert genannt werden, um das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse möglichst vielfältig darzustellen. Zunächst werden die rein deskriptiven Untersuchungen zu Zahlen und Fakten über vokales Laienmusizieren in Deutschland beleuchtet.

3.1 Statistiken¹⁴⁴

In den genannten Untersuchungen werden nur Chöre erfasst, daher kann momentan kaum Aussagen darüber getroffen, wie viele A-cappella-Gruppen in Deutschland existieren.¹⁴⁵

Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände (ADC) stellte Heribert Allen statistisches Material zum Chorsingen in Deutschland zusammen, das 1995 veröffentlicht wurde.¹⁴⁶ Betrachtet werden u. a. die Entwicklung der Mitgliederzahlen der Chorverbände seit den 1960er Jahren,¹⁴⁷ das Verhältnis der Geschlechter, regionale Unterschiede sowie die Differenzierung bei den einzelnen Chorarten (Kammerchor, Konzertchor, Kinder- und Jugendchor, Frauen-/Männerchor). Er geht daneben auf die Begrifflichkeiten Vokales Laienmusizieren und Chorwesen ein, im Gegensatz zum Laienmusizieren umfasst letzteres laut Allen auch professionelle

¹⁴⁴ Prozentzahlen werden immer gerundet angegeben.

¹⁴⁵ Der einzige Anhaltspunkt könnte das Portal www.acappella-online.de liefern, dort sind zurzeit (Stand: Juni 2014) ca. 650 Ensembles verzeichnet. Darunter sind aber nach einigen Stichproben zur urteilen auch Vokalensembles, die nicht im engeren Sinne der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Definition A-cappella-Ensembles sind (s. a. Abschnitt 2.4 A-cappella-Ensemble) bzw. nicht mehr aktive Ensembles usw. Auf relevante Internet-Plattformen wird im Kapitel 2.1 zur Quellenlage näher eingegangen. Ein Mitglied der *King's Singers* schätzte in einem Interview die Zahl der professionellen (hauptberuflichen) A-cappella-Ensembles weltweit auf ca. 20 Gruppen (ohne genauere Angabe, auf welcher Grundlage diese Schätzung beruht), vgl. Lührs-Kaiser 2011, S. 22.

¹⁴⁶ Vgl. Allen 1995.

¹⁴⁷ Der Vergleich ist allerdings aufgrund der fehlenden Zahlen der neuen Bundesländer nur eingeschränkt möglich.

musikalische Aktivität und meint „die Gesamtheit der Chöre und der Chormusik“ (inklusive Verbandsstrukturen, Zusammenhänge zur Kulturwirtschaft, die Aus- und Fortbildung usw.).¹⁴⁸ Ähnlich wie später Astrid Reimers gibt Allen zu bedenken, dass sich ein großer Teil des Chorwesens außerhalb der Verbände abspielt, z. B. an Schulen, in Volkshochschulen, Kursen, sowie in Chören, die nicht vereinsmäßig organisiert sind. Heribert Allen geht es darum, eine Argumentation in der widersprüchlich gesehenen Frage nach der Zukunft des Chorwesens in Deutschland durch Zahlen und Fakten zu untermauern. Der Vergleich der Verbandszahlen seit den 1960er Jahren zeigt eine stetige Steigerung. Allgemein stellt Allen fest, ist aktives Musizieren und Singen als Freizeitbeschäftigung fest in der Gesellschaft verankert, auch wenn das Singen in den traditionellen Bereichen Schule und Elternhaus zurückgeht.

Das Deutsche Musikinformationszentrum¹⁴⁹ (miz) des Deutschen Musikrats sammelt Daten und Fakten rund um das Musikleben in Deutschland. Insgesamt waren 2013/2014 über 60.000 Chöre bzw. Vokalensembles in Deutschland institutionell organisiert.¹⁵⁰

6,3% der Deutschen (über 14 Jahre) singen laut der Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse 2005 in einem Chor (oder -verein).¹⁵¹

Der Anteil der Frauen liegt jeweils höher als der der Männer. Je höher die Schulbildung und das Einkommen, desto höher liegt auch der Anteil an Personen, die in einem Chor singen. Nach Altersgruppen differenziert, singen die 60 bis

¹⁴⁸ Vgl. Allen 1995, S. 33.

¹⁴⁹ <http://www.miz.org>.

¹⁵⁰ Vgl. Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): Chöre und Mitglieder in den Chorverbänden des Laienmusizierens (7/2014). Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik41.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015. Zu berücksichtigen ist allerdings die generelle schwierige Datenlage bei der Erhebung der Zahlen, da sich die Zählungsweise durch die Verbände, die Verbandzugehörigkeiten und viele andere Parameter immer wieder ändern. Auch die Darstellung durch das miz wechselt, z. B. hinsichtlich der Hinzuzählung der Musikschulchöre.

¹⁵¹ Vgl. Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (2006): Instrumentales und vokales Musizieren 2005 und 2000. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik40.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015. Zum Vergleich: 2014 ergab eine Analyse, dass ca. 13% der Deutschen ab 14 Jahren ein Instrument spielen (Deutsche über 14 Jahre, Untersuchung durch Verbrauchs- und Medienanalyse 2014). Es gibt keine Angaben zu Anteilen von Laien bzw. Profimusikern. Vgl. Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.) (2014): Laienmusizieren in Zahlen – Ergebnisse bundesweiter Studien und Bevölkerungsum-

69-Jährigen am häufigsten im Chor (11%), während die Jugendlichen und jungen Erwachsenen von 14–19 Jahren noch bei 7% liegen, sind es nur 4% der 20- bis 29-Jährigen sowie der 30- bis 39-Jährigen.¹⁵²

Eine Auswertung der Mitgliederverzeichnisse des Deutschen Chorverbandes (DCV) in Form einer Landkarte Deutschlands zeigt, dass vor allem im Südwesten Deutschlands (Regionen Karlsruhe, Koblenz, Mainz und Heidelberg liegen vorne) und in Teilen Nordbayerns überdurchschnittlich viel im (weltlichen, im DCV organisierten) Laienchor gesungen wird.¹⁵³

Bei der Anzahl der Chöre und aktiver Sänger in Deutschland ist eine Verzerrung durch Mehrfachmitgliedschaften¹⁵⁴ zu berücksichtigen, außerdem basiert diese Angabe nur auf den Zahlen der *organisierten* Chöre. Allerdings singen, wie im Bericht des miz über Laienmusizieren von Astrid Reimers vorgerechnet, laut einer Untersuchung des Instituts für Demoskopie Allensbach (2005) ca. 4,5 Mio. Menschen über 14 Jahren in einem Chor oder einem Ensemble.¹⁵⁵ Bei einer angenommenen durchschnittlichen Chorstärke von 26 Mitgliedern¹⁵⁶ kommt man auf eine Zahl von ca. 115.000 Ensembles, die nicht Mitglied eines Verbandes sind und über die somit keine statistischen Aussagen möglich sind.¹⁵⁷ Reimers erwähnt auch explizit die A-cappella-Ensembles, die auch unter diese ‚Dunkelziffer‘ fallen werden, da diese meist nicht institutionell angebunden sind:

„Neben den solistisch besetzten A-cappella-Formationen, deren Vorbilder bei den ‚Prinzen‘ und den ‚Wise Guys‘ zu suchen sind, gründeten sich zahlreiche größere Chöre. Die Showchoirs – Chöre, die Popmusik, Elemente des Musicals und andere Vokalmusik kombinieren und mit Tanz und Bühnenchoreographie

fragen. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik130.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁵² Vgl. Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (2006): Instrumentales und vokales Musizieren 2005 und 2000. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik40.pdf>, zuletzt aktualisiert am 27.01.2006, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁵³ Vgl. Elmer 2009, S. 23.

¹⁵⁴ Laut Brünger ist ein steigender Trend zum Zweit- oder Drittchor, der dann oft ein Projektchor sein kann, zu beobachten, vgl. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184; zum Phänomen der Mehrfachmitgliedschaften s. auch die Untersuchung von Pape & Pickert 1999, die im Abschnitt 3.5 Studien aus musiksoziologischer Sicht näher betrachtet wird.

¹⁵⁵ Vgl. Reimers 2011, S. 99.

¹⁵⁶ Annahme siehe Reimers 2011.

¹⁵⁷ Vgl. Reimers 2011, S. 99.

aufführen – haben zwar noch nicht die Verbreitung wie in den USA erreicht, bilden aber auch hierzulande eine neue Tendenz chorischen Singens.“¹⁵⁸

Als weiteren zentralen Aspekt stellt Reimers eine zunehmende *Ausdifferenzierung* der Chorlandschaft in ihrem Bericht über das Laienmusizieren fest. Die Chor-Statistik belegt einen Anstieg der Verbandschöre von 2000 bis 2006, nach einer Stabilisierung um 2008 einen erneuten leichten Anstieg bis 2013/2014, die durchschnittliche Mitgliederzahl jedoch sinkt.¹⁵⁹

„Es mehren sich die auf bestimmte Stilrichtungen und Repertoires oder das Alter oder ein soziales Umfeld ‚spezialisierten‘ Chöre. [...] Jazzchöre singen Jazz-, Pop- und Schlagerarrangements in der Regel ohne Improvisationsanteile und stehen stilistisch in der Nachfolge der Comedian Harmonists.“¹⁶⁰

Sie stellt des Weiteren die These auf, dass das reichhaltige Angebot von unterschiedlich ausgerichteten Chören und Ensembles vor allem in Städten anzutreffen sei, als Beispiel dafür gibt sie die Mitglieder des deutschen Barbershop-Vereins BinG! an, die vornehmlich in größeren Städten beheimatet sind.

Beides, der Trend zur Ausdifferenzierung der Chorlandschaft sowie die Annahme, dass dies eher ein urbanes Phänomen darstellt, wurde in der Chorstudie (n=3124) von Brünger & Kreutz 2012¹⁶¹ größtenteils bestätigt.

¹⁵⁸ Reimers 2006, S. 42.

¹⁵⁹ Vgl. Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): Chöre und Mitglieder in den Chorverbänden des Laienmusizierens (7/2014). Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik41.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; sowie Reimers, Astrid: Laienmusizieren. Online verfügbar unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf (2014), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁶⁰ Reimers 2006, S. 42. Zu den *Comedian Harmonists* s. 4.2 Die *Comedian Harmonists* als Pioniere der A-cappella-Musik in Deutschland.

¹⁶¹ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184. Näheres zu dieser Studie unter 3.3 Chorforschung.

3.2 Laienmusizieren und Ensemble aus musikpädagogischer Sicht¹⁶²

Reimers stellte 1996 die Musiklandschaft Kölns, die Aktivitäten in der organisierten und freien Musikszene dar und befragte 535 Kölner Laienmusiker.¹⁶³ Sie fand durch die Faktorenanalyse von 16 Items zu Beweggründen für die Teilnahme an Ensembles schließlich folgende sechs Faktoren: intrinsische musikalische Motivation („musikalische Leistung und Bildung“), „Geselligkeit“ (soziale Kontakte, Gemeinschaft), „Auftritt“, „soziale Aufgaben“ (z. B. religiöse Funktion von Kirchenchören), „Freizeit“ (Musizieren als sinnvolle Lebensgestaltung) sowie finanzieller Anreiz.¹⁶⁴ Große Bedeutung kommt ihrer Studie vor allem durch die genreübergreifende und umfassende Zusammenstellung der Musikensembles zu, die die Dimensionen des Laienmusizierens in das Bewusstsein der Forschung rücken ließ.

Für den Bereich des musikalischen Lernens erwachsener Laien wurde der Forschungsstand von Martin Eibach 2003 fundiert aufgearbeitet¹⁶⁵, so folgt im Weiteren nur eine kurze Zusammenfassung.¹⁶⁶ Wie auch Eibach feststellt, liegen aus dem musikpsychologischen und musikpädagogischen Bereich vor allem Erkenntnisse zum (Einzel-) Instrumentalunterricht von Erwachsenen vor, für das Ensemblesmusizieren speziell gültige Aussagen fehlten bis dahin.

Eibach untersuchte instrumentale Laien-Kammerensembles anhand von leitfadengestützten qualitativen Interviews. Zusammenfassend leitet Eibach, bezogen auf Instrumentalensembles, die folgenden Einsichten aus seinen Studien ab:¹⁶⁷

- Ensemblesmusizieren stellt für Erwachsene einen Raum des musikalischen Lernens dar, in dem durch kontinuierliches Proben neue Musikerfahrungen gewonnen werden. Dies geschieht auf unterschiedlichen Ebenen: Praxiserfahrung im Ensemblesmusizieren ist die primäre Ebene. Auf der sekundären Ebene finden

¹⁶² Einen Kurzüberblick zu aktuellen Studien über Singen (hauptsächlich im schulischen Kontext) enthält Brünger 2013.

¹⁶³ Vgl. Reimers 1996.

¹⁶⁴ Vgl. Reimers 1996.

¹⁶⁵ Eibach 2003, S. 28–38.

¹⁶⁶ Eine Übersicht von Forschungsergebnissen über das musikalische Lernen von Erwachsenen in entwicklungspsychologischer Sicht lieferte Heiner Gembris 1998/2002, vgl. Gembris 2002.

¹⁶⁷ Vgl. Eibach 2003, S. 206–209.

emotionale Erfahrungen bzw. die Sensibilisierung für Musik statt. In der tertiären Ebene geschehen über das Musizieren hinausgehende Lernprozesse z. B. in Bezug auf Gruppenzusammengehörigkeit und Erleben der eigenen Weiterentwicklung.

- Die Probenarbeit trägt als „strukturgebendes Lebensmoment“¹⁶⁸ zur sinnstiftenden Beschäftigung und zu sozialer Kommunikation von Erwachsenen bei, auch wenn diese Funktion sehr unterschiedlich ausgeprägt ist.
- Ensemblesmusizieren wird als Teil des lebenslangen Lernens prozesshaft wahrgenommen. Rückschläge und Umwege sind eher die Regel als die Ausnahme.
- Der Einstieg bzw. Neuaufnahme des Ensemblespiels im Erwachsenenalter ist unterschiedlich motiviert, aber frühere Erfahrungen, z. B. im Schulorchester, spielen oft eine große Rolle ebenso wie persönliche Auslöser (z. B. Empfehlung des Instrumentallehrers).
- Ensemblearbeit mit erwachsenen Laien geschieht nicht nur in der wöchentlichen Probe. Oft löst das regelmäßige Musizieren den Wunsch nach weiterer musikalischer Beschäftigung z. B. in Musikfreizeiten aus.

Kai Lothwesen untersuchte jüngst (2014) explorativ-quantitativ Motivationsdimensionen von vokal und instrumental musizierenden Laien (n=381) aus dem Großraum Rhein-Main und Stuttgart.¹⁶⁹ Er fand durch eine Hauptkomponentenanalyse vier Hauptfaktoren für das Musizieren in Ensembles: die subjektive Bedeutsamkeit des Musizierens, Ansprüche an das Musizieren, soziale Hintergründe und musikalische Kompetenzen in Verbindung mit Auftritten und Publikum. Dabei konnte er altersabhängige Unterschiede nachweisen, sowie differenzierte Motivationsfaktoren je nach Ensembleart feststellen.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Eibach 2003, S. 207.

¹⁶⁹ Lothwesen 2014.

¹⁷⁰ Lothwesen 2014, S. 25–27.

3.3 Chorforschung¹⁷¹

Neben diesen allgemeinen Erkenntnissen zum Lernen im (instrumentalen) Laienmusizieren stellt sich somit die Frage, inwiefern weitere spezifische Aspekte der *vokalen Ensemblearbeit* existieren, beispielsweise im Bereich Vorerfahrung bzw. Anfangssituation des Singens. Bisher liegen hauptsächlich Erkenntnisse vor aus Studien an Chören, d. h. zahlenmäßig eher großen Ensembles. Der Vergleich von A-cappella-Ensembles mit dem Chorwesen bzw. dem vokalen Laienmusizieren bietet interessante Ansatzpunkte. Eine umfangreiche und thematisch sortierte Bibliografie zur *Chorforschung* (inklusive relevanter Studienabschlussarbeiten) stammt von Ursula Geisler¹⁷² sowie (etwas älter) von Avery T. Sharp¹⁷³. Des Weiteren ist der Forschungsstand v. a. im Bereich von Studien zu physischen und psychologischen Effekten des Chorsingens aktuell von Brünger und Kreutz¹⁷⁴ aufgearbeitet worden. Aktuelle Erkenntnisse zum Thema Musik und Gesundheit, darunter auch die Zusammenfassung von aktuellen Studien über positive gesundheitliche Aspekte von Chorsingen¹⁷⁵, finden sich bei MacDonald, Kreutz et al. 2012. Susanne Maas untersuchte jüngst Bildungsprozesse beim Chorsingen, reflektiert in Spielfilmen mit und über Chöre.¹⁷⁶

Das im Folgenden beschriebene Kooperationsprojekt von Brünger & Kreutz stellt eine zentrale Untersuchung für das Forschungsfeld des vokalen Laienmusizierens im musikpädagogischen Kontext dar.¹⁷⁷ Bei der Studie über Einstellungen zum Singen und lange Zugehörigkeiten im Chor wurden im Jahre 2008 3145 Chorsänger aus ganz Deutschland schriftlich befragt.¹⁷⁸ Ausgehend vom sozialwissenschaftlichen

¹⁷¹ Zu Studien über Singen in der Schule s. Brünger 2013. Der aktuellste Überblick zum Forschungsstand in Bezug auf Chorsingen mit historischen, soziologischen und bildungstheoretischen Aspekten stammt von Susanne Maas 2014.

¹⁷² Geisler, Ursula: *Körforskning. En bibliografi*. Online verfügbar unter http://www.korcentrumsyd.se/wp-content/uploads/Geisler-2010_Choral-Research_A-Global-Bibliography.pdf (2010), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁷³ Sharp & Floyd 2002.

¹⁷⁴ Vgl. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184 sowie Kreutz 2004.

¹⁷⁵ Vgl. Clift 2012.

¹⁷⁶ Maas 2014.

¹⁷⁷ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

¹⁷⁸ Der Zugang der Chorsänger zum Fragebogen erfolgte online über Mailinglisten der Landeschorverbände (d. h. die dort nicht organisierten Chöre wurden nicht berücksichtigt) sowie schriftlich über persönliche Kontakte aus dem Umfeld der Forscher; s. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

Ansatz wurden Chöre als kohärente soziale Gruppen anhand von Sozialisationsfaktoren und demografischen Hintergründen betrachtet.

Die Ergebnisse betrafen u. a. folgende Aspekte:

- *Chorarten:* Am häufigsten wurden gemischte (Erwachsenen-)Chöre (76%) genannt. Weitere Nennungen (mit Mehrfachnennungen): reine Männer- bzw. Frauenchöre (5%/8%), Jugendchöre (5%), Mädchen- bzw. Knabenchöre (zusammen ca. 1%), Gospelchöre (11%), Pop- und Jazzchöre (11%), Projektchöre (20%) und weitere Chorarten, beispielsweise schwul-lesbische Chöre oder Shantychöre.
- *Geschlecht und Alter:* Der Frauenanteil in Chören ist hoch, die Studie erfasst 68% weibliche und 32% männliche Befragte. Der Altersdurchschnitt liegt bei 43 Jahren, die Altersspanne zwischen 8 und 84 Jahren. 6% der Sänger sind unter 20 Jahre alt. Die Autoren appellieren darum an die Chorverbände, die Bemühungen um den Nachwuchs zu intensivieren.
- *Bildung:* Mehr als die Hälfte der Chorsänger der Stichprobe hat ein Studium absolviert. Insgesamt ist das Bildungsniveau bei Chorsängern überdurchschnittlich hoch, sie stammen häufig aus der gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht. Auch hier besteht nach Ansicht der Autoren Potenzial, weitere gesellschaftliche Gruppen für das Singen im Chor zu gewinnen.
- *Chorerfahrung:* Mehr als die Hälfte der Befragten gaben den Schulchor als den Ort der ersten Chorerfahrung an, über 60% haben vor dem 12. Lebensjahr mit dem Singen begonnen, die Chorsänger haben durchschnittlich 19,5 Jahre Chorerfahrung. Bei den Befragten handelt es sich nach Brünger und Kreutz um „nicht [...] eine Kohorte im mittleren Lebensalter, sondern vielmehr um eine in das mittlere Lebensalter hinein gealterte Kohorte von sehr erfahrenen Choristen.“¹⁷⁹
Die Autoren sehen darin die Bestätigung der großen Bedeutung von musikalischer Förderung Kinder und Jugendlicher in der Schule, Kinderchören oder Musikschulen.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

¹⁸⁰ Vgl. NCZ 1/2010, S. 10–11 (Interview mit Brünger und Kreutz zur Studie).

- *Projektchöre*: Die bereits von Reimers erwähnte Ausdifferenzierung der Chorlandschaft, d. h. die zunehmende Bandbreite von unterschiedlich ausgerichteten Chören, vom Popchor über schwul-lesbische Chöre bis hin zum Shanty-Chor, wird durch die Umfrage bestätigt. Die Sparte „gemischter Chor“ dominiert jedoch mit 76%, der Projektchor wird mit über 20% am zweithäufigsten genannt (Mehrfachantworten waren möglich). Die Sänger in den Projektchören sind oft gleichzeitig in mehreren Chören aktiv. Es verwundert nicht, dass diese engagierten Sänger gleichzeitig besonders gut musikalisch ausgebildet sind. Mehr als 58% der Projektchor-Sänger hat oder hatte Gesangsunterricht, gegenüber 43% der Sänger in gemischten Chören. Ebenso wenig erstaunlich ist das Ergebnis, dass auch die Notenlese-Fähigkeit in Projektchören stärker ausgeprägt ist als in anderen Chorarten, gehört es doch in den meisten Projektchören zu den Teilnahmevoraussetzungen, sich selbstständig auf das Programm vorzubereiten.
- *Persönliche Bedeutung des Chorsingens*: Hohe Zustimmung finden neben musikbezogenen Gründen (u. a. Repertoireerweiterung, Stimmbildung) auch soziale (z. B. Gemeinschaftsgefühl, Geselligkeit, soziale Lebensqualität) und religiöse Motivationen. Negative Erfahrungen haben 25% aller Befragten bereits erlebt, am häufigsten betreffen diese die anderen Chorsänger (unangenehmes Verhalten, mangelnde Musikalität), die Chorleitung (Musikalität, Persönlichkeit) oder die allgemeinen Anforderungen (zu hohe Ansprüche).

Zusammenfassend schließen die Autoren u. a. aus den Ergebnissen,

„dass Chorsängerinnen und -sänger hinsichtlich zentraler soziographischer Merkmale untypisch sind für den Bevölkerungsdurchschnitt, wenngleich sie heterogenen Herkunftsregionen entspringen [...]. Asymmetrische Geschlechterverteilungen, überdurchschnittliche Bildung und Erwerbstätigkeit legen nahe, dass soziokulturelle Einflüsse Mitgliedschaften in Chören stark beeinflussen.“¹⁸¹

Brünger und Kreutz sprechen das Problem an, dass bisher nur wenige Erkenntnisse vorliegen aus dem Bereich der deutschen Chorlandschaft der nicht zum Deutschen

¹⁸¹ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

Chorverband angehörigen Vokalensembles.¹⁸² Diesem Desiderat versucht die vorliegende Untersuchung wenigstens teilweise zu begegnen.

Aus einer Studie an einem Chor von obdachlosen Männern (Einzel-Interviews) von Jane W. Davidson und Betty A. Bailey¹⁸³ (2002) ging ein Modell von Effekten des Gruppen-Singens hervor, das von Kreutz übersetzt wurde (vgl. Abbildung 1: Modell zu Effekten von Gruppen-Singen).

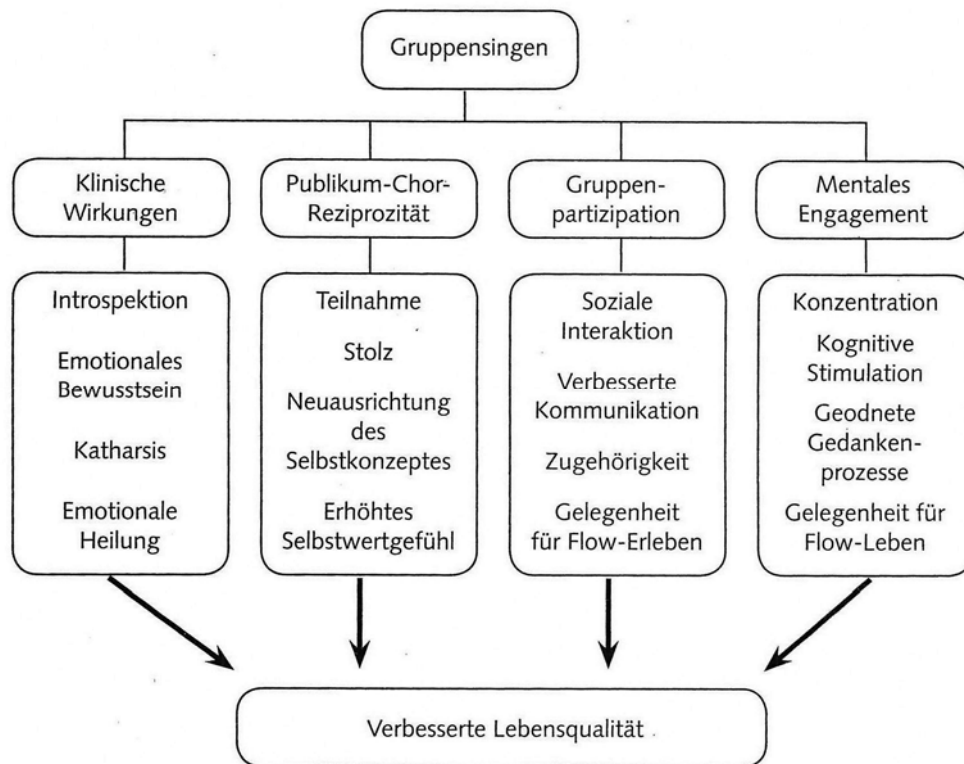


Abbildung 1: Modell zu Effekten von Gruppen-Singen

Quelle: Bailey & Davidson 2002, S. 247 (übersetzt in Bastian & Fischer 2006, S. 57).

(Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz)

Die daraus ersichtlichen Wirkungen des Gruppen-Singens auf physischer, psychischer und sozialer Ebene zielen alle auf eine Verbesserung des allgemeinen Wohl-

¹⁸² Vgl. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

¹⁸³ Bailey & Davidson 2002, S. 221–256.

befindens und damit der Lebensqualität. Diese Wirkungen hängen thematisch eng mit der Motivation und den Zielen der Sänger im Ensemble zusammen.¹⁸⁴

Die evangelische Kirche gab 2009 eine Studie über *Gospelchöre* in Auftrag. Es existieren derzeit ca. 3000 Gruppen mit ungefähr 100.000 Sängern in Deutschland.¹⁸⁵ Von 463 Chören wurden 8.441 Sänger und 421 Chorleiter schriftlich über einen standardisierten Fragebogen befragt. Festgestellt wurde die offenbar seit den 1980er Jahren wieder steigende Lust am Singen im Gospelchor. Die Mehrheit der Befragten, ca. 80%, ist weiblich und damit ist der Frauenanteil noch höher als bei der Studie von Brünger & Kreutz. Die Altersverteilung liegt bei 20% Anteil an 14- bis 29-Jährigen und 35% an 30- bis 49-Jährigen. Der Altersdurchschnitt liegt bei 42 Jahren. Das formale Bildungsniveau der befragten Gospelchor-Sänger und -Chorleiter ist überdurchschnittlich hoch (im Vergleich zum Bundesdurchschnitt). Neben soziodemografischen Angaben wurden auch musikalische und religiöse Aspekte wie Musikpräferenzen, Motivation, Repertoire, Auftritte, Gottesdienst oder Konfession untersucht. Einige dieser Ergebnisse, z. B. hinsichtlich des Altersdurchschnitts, wurden in der Studie von Brünger & Kreutz bestätigt (s. oben).

Gleich mehrmals wurde der *Windsbacher Knabenchor* seit 1993 von Max Liedtke und Horant Schulz (und Kollegen) untersucht. Im Zentrum des Erkenntnisinteresses standen die positiven und negativen Erfahrungen sowie die Bedeutung für das spätere Leben der Absolventen des berühmten Chorinternats.¹⁸⁶ Die große überwiegende Mehrheit (93%) der befragten Absolventen fühlt sich noch heute der Musik besonders verbunden, 39% gaben an, noch regelmäßig, 44% immerhin gelegentlich zu singen. In den Studien wurde allerdings nicht explizit nach ‚Ehemaligen-Ensembles‘¹⁸⁷ gefragt. Der Chor wurde neben der Schule und dem Internat als „gewichtigste Bildungseinrichtung“¹⁸⁸ eingeschätzt, nach Ansicht der Autoren überwie-

¹⁸⁴ Siehe 2.5 Motivation.

¹⁸⁵ Evangelische Kirche in Deutschland (EKD) 16.06.2009.

¹⁸⁶ Kotsch, Liedtke et al. 1993; Schulz 2002; Liedtke & Schulz 2012 (Zusammenfassung aller bisherigen Studien). Weitere Beiträge über die Windsbacher vgl. Sammelband: Liedtke 1996.

¹⁸⁷ Gerade aus Knabenchören sind einige professionelle und erfolgreiche deutsche A-cappella-Ensembles hervorgegangen, u. a. *Calmus*, *Viva Voce* oder *amacord*; mehr dazu unter 4.4.7 Singer Pur.

¹⁸⁸ Liedtke & Schulz 2012, S. 138.

gen die Gewinne durch den Besuch des Knabenchors nicht nur durch das Erlernen besonderer musikalischer Fähigkeiten, sondern auch durch die große Anzahl persönlicher Erfolgserlebnisse und gleichzeitig die Ausbildung zahlreicher sozialer „Sekundärtugenden“¹⁸⁹. Der hohe Anspruch und das geforderte Niveau prägen die Absolventen auch im späteren Leben stark.¹⁹⁰

Weitere Forschungsergebnisse zu Wirkung und Bedeutung des (Chor-)Singens allgemein (physische, psychologische und soziale Effekte) werden auch im von Hans Günther Bastian und Wilfried Fischer 2006 herausgegebenen „Handbuch der Chorleitung“ überblicksartig zusammengefasst.¹⁹¹

Seit 2009 existiert ein internationales Netzwerk, von Ursula Geisler und Karin Johansson (Schweden) initiiert, das dem interdisziplinären Austausch von Wissenschaftlern im Bereich Chorforschung in Europa dienen soll.¹⁹² Auf regelmäßig veranstalteten Symposien („network meetings“) werden Fragen zur Chorpädagogik, Chorpraxis und historischen Chorforschung behandelt. Im November 2009 diskutierten die Teilnehmer u. a. „Suggestions for Further Research“.

Daraus im Folgenden ausgewählte Ansätze, die die hier vorliegenden Fragestellungen berühren:

- „How do new choirs arise with different interests (e.g., [...] complaining choirs, feel-good choirs [...])? How can we find a method to describe this new phenomenon?
- Definitions of choir, ensemble, chorus, band and singing group.
- Phenomenon of made-up choirs or show choirs with famous leaders who are not choir conductors (i.e. someone arranges and conducts the rehearsal).“¹⁹³

Den bisher ersten Ansatz, kleine Vokalensembles zu untersuchen, lieferte Mei Chern Lim (London) 2014.¹⁹⁴ Stellvertretend für Profi-A-cappella-Gruppen wurden anhand von qualitativen Interviews und Beobachtungen die einzelnen Mitglieder der *Swingle*

¹⁸⁹ Liedtke & Schulz 2012, S. 139.

¹⁹⁰ Liedtke & Schulz 2012, S. 139.

¹⁹¹ Vgl. Bastian & Fischer 2006, S. 51–69.

¹⁹² Vgl. Geisler & Johansson 2010, Geisler & Johansson 2011.

¹⁹³ Geisler & Johansson 2010, S. 150–151.

¹⁹⁴ Lim 2014, S. 307–324.

*Singers*¹⁹⁵ als „Work group“¹⁹⁶ untersucht. Lim ging es dabei weniger um musikalische Aspekte, als vielmehr um Gruppenarbeit und -dynamik, soziale Effekte und organisatorische Prozesse innerhalb des Ensembles. Die Ergebnisse unterstreichen die Bedeutung der Rollenverteilung und der spezifischen Persönlichkeitscharakteristiken für ein erfolgreiches Bestehen als Profi-Vokalensemble:

„In particular, consistent with previous studies on professional chamber music ensembles, members’ collective commitment to excellence was striking. Close inspection of the task of ensemble singing and members’ group processes further revealed a unique set of personal and interpersonal skills that was evident both on and off stage: self awareness, restraint, interpersonal awareness, and mutual sensitivity [...].“¹⁹⁷

3.4 Studien aus musikgeschichtlicher Perspektive

Vor allem aus der historischen Musikwissenschaft stammen Arbeiten zur Geschichte des Laienchorgesangs in Deutschland. Friedhelm Brusniak¹⁹⁸ ist der wichtigste Vertreter dieser Richtung. Er forschte eingehend über das Chorvereinswesen, insbesondere Männerchöre, seine Organisation und Repertoire. Auch das Sängermuseum in Feuchtwangen dokumentiert diese Vergangenheit in Dauer- und Sonderausstellungen.¹⁹⁹ Speziell die Geschichte des Chorsingens in Berlin behandelt Habakuk Traber.²⁰⁰ Diese lange Tradition in Deutschland stellt ohne Frage einen Nährboden und die Grundlage für das heute bestehende Chorwesen dar, einschließlich der A-cappella-Ensembles.

¹⁹⁵ Zur Geschichte siehe 4.1.3 Einfluss des Jazz: Vocal Jazz Ensembles.

¹⁹⁶ Lim 2014, S. 308.

¹⁹⁷ Lim 2014, S. 323.

¹⁹⁸ Auswahl: MGG2/Brusniak, Brusniak 2003, Brusniak 2007, Brusniak 2010; Schriftenverzeichnis unter http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070200/downloads/Schriftenverzeichnis_2013-02-12_-_Prof._Brusniak.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

¹⁹⁹ Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens Sängermuseum Feuchtwangen, Stifter und Inhalt der Sammlung vgl. Deutsches Musikinformationszentrum. Online verfügbar unter http://www.miz.org/details_8845.html (2012), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁰⁰ Traber 2001.

Die skandinavische Chormusik spielt seit vielen Jahren auch in Deutschland eine immer größere Rolle.²⁰¹ Zunehmend werden nicht nur Werke aus der Romantik z. B. von Edvard Grieg oder Jean Sibelius aufgeführt, sondern auch moderne Chormusik von u. a. Sven-David Sandström, Jan Sandström oder Arne Mellnäs aus Schweden, Knut Nystedt aus Norwegen oder Jaakko Mäntyjärvi aus Finnland. Zu den Meisterkursen von Eric Ericson²⁰², dem berühmten schwedischen Chorleiter, kam auch der deutsche Chorleiternachwuchs zahlreich. Der ‚skandinavischen Sound‘ ist seit einigen Jahrzehnten in der Chormusik ein zentrales Klangideal.²⁰³ „The Swedish choral miracle“ lautet der Titel von Richard Sparks Monografie, bei der er die Bedingungen für die aufblühende (A-cappella-) Chorkultur in Schweden seit 1945 untersucht.²⁰⁴

Ein Seminar in Stockholm 1998 mit dem gleichlautenden Titel „The Swedish Choral Miracle“ war der Ausgangspunkt für Eva Leibbrandts Monografie namens „On the Road to Paradise“, die Interviews mit den Schlüsselfiguren der schwedischen Musikkultur Lars Edlund, Eric Ericson, Ingvar Lidholm und Bo Wallner sowie Analysen ausgewählter Chorwerke beinhaltet.²⁰⁵

Sie bezieht sich dabei auch auf die Festschrift für Eric Ericson, die u. a. einen Essay von Lennart Reimers²⁰⁶ über „A Cappella – the Story Behind the Swedish ‚Choral Miracle‘“ enthält. Dort versucht Reimers die Wurzeln des „swedish choral miracle“ in das späte 18. Jahrhundert zurück zu verfolgen, diese „six roots of mixed unaccompanied choral singing“ benennt er als „professionalism“, „amateurism“,

²⁰¹ Wie z. B. an zahlreichen CD-Einspielungen deutscher Chöre oder Wettbewerbsprogrammen mit skandinavischem Chorrepertoire ersichtlich, vgl. Köritz & Utz 2011, S. 94–101.

²⁰² Der schwedische Chorleiter Eric Ericson (1918 - 2013) ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Chormusik im 20. und 21. Jahrhundert; Interviews mit Eric Ericson s. Hedlund 1994, S. 10–12, Schulze 1989, S. 29–32; Porträt anlässlich seines 90. Geburtstags 2008 s. Woebcken 2008, S. 34. Festschrift für Eric Ericson s. Reimers & Wallner 1993.

²⁰³ Der auch als „nordisch“ bezeichnete Chorklang ist vibratoarm, mit viel Legato geführt und zeichnet sich durch genaue Intonation und Obertonreichtum aus, vgl. Köritz & Utz 2011, S. 94–101, Anderson 2001, S. 35–39. Neben der im Folgenden genannten Literatur sei noch auf weitere Veröffentlichungen im Zusammenhang mit moderner skandinavischer (A-cappella-) Chormusik verwiesen: s. Geisler & Johansson 2010, Geisler & Johansson 2011, Mohr 1996.

²⁰⁴ Sparks 2000.

²⁰⁵ Leibbrandt 2004.

²⁰⁶ Reimers 1993.

„scholarism“, „nationalism“, „popularism“ und „cecilianism“.²⁰⁷ Allerdings wird in den genannten Veröffentlichungen nirgends auf die seit Jahren professionell erfolgreichen skandinavischen A-cappella-Ensembles, wie z. B. *The Real Group*²⁰⁸ (Schweden) oder *Rajaton* (Finnland) explizit Bezug genommen.

Matthias E. Becker, selbst Sänger in einer A-cappella-Gruppe sowie Arrangeur, Wettbewerbsjuror und Dozent für Vocal Jazz, veröffentlichte 1992 seine Dissertation über „Chormusik im Jazz“.²⁰⁹ Dort untersucht Becker vor allem die angloamerikanischen Einflüsse der Vocal Jazz Ensembles mit den wichtigsten Vertretern seit Ende des 19. Jahrhunderts von den ersten Barbershopquartetten über die Swing-Ära, close harmony²¹⁰ und Bebop²¹¹. Er beleuchtet dabei auch Personalstile von wichtigen Arrangeuren wie Gene Puerling und erfolgreiche Gruppen, die stilbildend wirkten wie beispielsweise *Swingle Singers* oder *Manhattan Transfer*. Auch wenn Becker, wie der Titel ausdrückt, vor allem die Einflüsse dieser Jazzgrößen auf die Chormusik darstellt, sind seine Forschungen von zentraler Bedeutung für die Forschung an der Geschichte der modernen A-cappella-Ensembles in Deutschland.²¹² Becker listet eine bisher weder in der Jazzliteratur noch in der Populärmusikforschung²¹³ wahrgenommene Menge an mehrstimmiger Jazz-Gesangsgruppen bzw. -Vokalensembles (ca. 1100 Gruppen) auf, die er anhand von Quellenmaterial wie z. B. Schallplattenaufnahmen auffand. Resümierend trifft Becker u. a. folgende grundsätzliche Aussagen:²¹⁴

- Es ist ein sehr starker Einfluss des instrumentalen Jazz auf das vokale Jazzensemble festzustellen.

²⁰⁷ Reimers 1993, S. 142.

²⁰⁸ Näheres s. 4.4.2 *The Real Group*.

²⁰⁹ Becker 1992.

²¹⁰ Als close harmony werden Arrangements oder Teile in Stücken, bei denen die Oberstimmen in enger Lage im drei- oder vierstimmigen Vokalsatz geführt werden, bezeichnet, vgl. NGroveD/Rushton 2001.

²¹¹ Bebop ist ein Jazzstil, der sich Anfang der 1940er Jahren aus dem Big-Band-Swing entwickelte und den Übergang zum Modern Jazz bildete. Kennzeichen sind vor allem die Combo-Besetzung (meist zwei Bläser mit Rhythmusgruppe) und schnelles Tempo. Nach Unisono-Vorstellung des Themas folgen komplexe Soloimprovisationen (vgl. Becker 1992, S. 99–100).

²¹² In den Abschnitten 4.1 und 4.2 wird diese eingehender betrachtet.

²¹³ Mehr zur Populärmusikforschung s. Abschnitt 3.6.

²¹⁴ Vgl. Becker 1992, S. 212–218.

- Die Herkunft der vokalen Jazz-Gruppen ist fast ausschließlich aus den USA, d. h. es existiert keine parallele eigenständige Richtung in Europa wie auf dem Gebiet des instrumentalen Jazz.
- In den 1930er und 1940er Jahren findet eine Entwicklung der close-harmony-Gruppen hin zu einem Kollektivstil statt; ansonsten herrschen aber Personalstile vor.
- Das Repertoire besteht bis in die 1980er Jahre hauptsächlich aus Arrangements, erst ab dann treten Eigenkompositionen z. B. von *New York Voices* oder *TAKE 6*²¹⁵ auf.
- Gene Puerlings Personalstil²¹⁶ und *The Singers Unlimited* sind ab den 1970er Jahren stilprägend für den Jazzchor.
- Auch die *The Swingle Singers*, die seit 1963 aktiv sind,²¹⁷ vor allem berühmt für die jazzigen Bach-Adaptionen, stehen in der Tradition der Beeinflussung durch den instrumentalen Jazz.

Ebenfalls in eine ähnliche thematische Richtung geht die Arbeit von Frédéric Döhl, der 2009 die Herkunft des amerikanischen Barbershop als ästhetischen Stil anhand von Noten und Aufnahmen historisch untersuchte.²¹⁸ Benjamin C. Ayling untersuchte Lerntechniken (z. B. Vom-Blatt-Singen) von Barbershop-Quartetten im Zusammenhang mit Wettbewerbsauftritten.²¹⁹

Eine der wenigen Arbeiten, die sich speziell mit A-cappella-Gruppen beschäftigen, stammt von Joshua Duchan aus Michigan/USA.²²⁰ Unter dem Titel „Powerful

²¹⁵ Vgl. Abschnitt 4.4.3 *TAKE 6*.

²¹⁶ Gene Puerling (1929–2008) gründete 1953 das close harmony-Männerquartett *The Hi-Lo's*, später als Bariton und Arrangeur beim Profi-Vokalquartett *The Singers Unlimited*. Sein Stil beinhaltet ausgefeilte Harmonik und komplexe A-cappella-Sätze, die unter Einsatz von Aufnahmetechnik nahezu alle Möglichkeiten ausschöpfen, vgl. [singers.com](http://www.singers.com): Gene Puerling. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/arrangers/genepuerling.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²¹⁷ Vgl. *Swingle Singers*. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/group/Swingle-Singers/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; s. a. London A Cappella Festival 2010. Online verfügbar unter http://www.londonacappellafestival.co.uk/files/various/LACF_interview.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²¹⁸ Döhl 2009.

²¹⁹ Ayling 2004, S. 53–58.

²²⁰ Duchan 2007.

Voices – Performance and interaction in contemporary collegiate a cappella“ untersuchte er die Geschichte und Wirkungsweise von studentischen College-Gruppen²²¹, die im amerikanischen Raum traditionell eine wichtige Rolle im sozialen bzw. musikalischen Leben auf dem Campus spielen. Er beziffert dies mit einer vorsichtigen Schätzung von ca 1000 bis 1200 Gruppen.²²²

Duchan verknüpft in seiner Arbeit die musikwissenschaftlich-historische Sichtweise mit einem musikethnologisch-empirischen Methodenansatz. Im Theorie-Teil betrachtet er den Bereich „Singen in A-cappella-Gruppen“ auf der Basis von Bourdieus Habitus-Konzept²²³ als musikalische Prozesse und Interaktion. Des Weiteren will der Autor die Arbeit als Beitrag zur Forschung im Bereich Amateurmusikpraxis sowie zur amerikanischen Jugendkultur verstanden wissen. Die Studie basiert auf musikethnologischer Feldarbeit, bei der mehrere Gruppen an verschiedenen Colleges beim Proben beobachtet wurden. Als weitere Quelle diente für den historischen Teil Archivmaterial aus den Colleges. Eine genaue Beschreibung der Planung, Durchführung und Auswertung des Audio- und Video-Materials fehlt. Duchan führte außerdem statistische Erhebungen durch und befragte dabei von 2001 bis 2007 Vertreter von collegiate a cappella in zahlreichen persönlichen Interviews. Seine Vorgehensweise beschreibt Duchan wie folgt:

„This survey included mostly American groups but also few in Canada and the United Kingdom. Data were collected primarily through groups’ websites and supplemented with personal communications, ethnographic observations, and anecdotal evidence [...]. Although numerous efforts have been undertaken to create a directory of a cappella groups, it is difficult, as new groups are constantly appearing and others disband.“²²⁴

²²¹ Im Folgenden sind mit dem bei Duchan eingeführten Begriff „collegiate a cappella“ immer studentische A-cappella-Ensembles an amerikanischen Colleges gemeint. Als Monografie erschien seine Arbeit 2012 unter dem Titel „Powerful voices. The musical and social world of collegiate a cappella“.

²²² Duchan 2012, S. 45, die erste Zahl beruht laut Duchan auf der Schätzung von Rapkin, s. Rapkin 2008, S. 5.

²²³ Vgl. Bourdieu 1979

²²⁴ Duchan 2012, S. 197 (Endnote 1 zu Chapter 4). Die von Duchan beschriebene Problematik, aufgrund des Fehlens einer Gesamtliste und der bestehenden Fluktuation A-cappella-Gruppen ausfindig zu machen, lässt sich trotz des unterschiedlichen geografischen Raums und Duchans Beschränkung auf College-Gruppen auch auf die vorliegende Studie übertragen.

Von Januar 2006 bis Januar 2007 erfasste er die Daten (u. a. Geschlecht der Teilnehmer, Gründungsdatum der Ensembles) von 711 collegiate a cappella. Um 1980 gab es ca. 110 aktive Gruppen; davon 53 reine Männer-, 47 reine Frauen-, 10 gemischte Ensembles. Ende der 80er Jahre steigt die Anzahl der gemischten Gruppen erheblich an, insgesamt existierten jetzt 226 Gruppen, davon 88 ‚male‘, 83 ‚female‘, 55 ‚mixed‘.²²⁵ Diese Entwicklung führt er u. a. auf die ‚single sex colleges‘ und die Glee-Club-Tradition in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück.

„However, there are additional factors in and causes for the movement’s general expansion and the dramatic increases between 1985 and 2000. These include a rich history of a cappella choirs at high school level, which embraced popular music in the second half of the twentieth century, the increased integration of male and female education in colleges and universities, a string of commercially successful a cappella hits, the emergence of hip hop and its rhythmic vocal practices, stylistic changes within collegiate a cappella in the early 1990s, and the establishment of institutions organizing the collegiate a cappella movement in the mid-1990s.“²²⁶

Duchan charakterisiert die collegiate a cappella als eher an modernen Pop/Rock orientiert, die sich dadurch von Barbershop-Gruppen unterscheiden, die ausschließlich das tradierte Repertoire pflegen.²²⁷ Weitere Merkmale von collegiate a cappella sind:

- Instrumentenimitation und vocal percussion (im Gegensatz zu Doo-Wop, bei dem auch ‚echte‘ Instrumente zum Einsatz kommen) sowie
- die kleinere Besetzung und die Leitung in Eigenregie, die sich von der Organisation der ebenfalls verbreiteten Glee Clubs²²⁸ unterscheidet.

Die historischen Wurzeln des collegiate a cappella liegen auch in den Glee Clubs, die in den USA Anfang des 19. Jahrhunderts als ‚choral societies‘ oft von europäischen Einwanderern gegründet wurden.²²⁹ Inhaltlich als eine Art Oratorienverein konzipiert, waren aber auch die gesellschaftlich-sozialen Funktionen von großer

²²⁵ Vgl. Duchan 2007, S. 76–78.

²²⁶ Duchan 2007, S. 79.

²²⁷ Vgl. Duchan 2007, S. 477–506.

²²⁸ ‚Glee‘ ist ursprünglich eine englische Liedform, heute werden amerikanische Showchöre an Schulen oder Universitäten als ‚Glee Clubs‘ bezeichnet, s. Glee 2012.

²²⁹ 1807 Handel Society in Dartmouth College, vgl. Duchan 2007, S. 30–31.

Bedeutung. Als die erste collegiate a cappella und die älteste Gruppe, die bis heute aktiv ist, gelten die *Yale Whiffenpoofs*, deren Name seit der Gründung 1909 bis heute fortgeführt wird.²³⁰

Duchan unterteilt die Einflüsse, die zur Verbreitung von collegiate a cappella in USA geführt haben, in drei verschiedene „streams“.²³¹ Er möchte die Musik der College-Gruppen als eigenes Genre verstanden wissen.²³² Den „classical stream“ bilden bei Duchan die Glee Clubs und allgemein das Chorwesen des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts.

Das Repertoire des Barbershop²³³, das sich stark an Nostalgie orientiert, nennt er den „old-fashioned close harmony stream“²³⁴. Als den jüngsten Einfluss des „popular stream“ identifiziert Duchan die gesamte Bandbreite von Rock’n’Roll über Pop/Rock hin zu Hip Hop des 20. und 21. Jahrhunderts.²³⁵

Für die vorliegende Fragestellung sind Duchans Forschungsergebnisse trotz des Akzents auf die USA durchaus interessant, da ohne Frage von einem starken Einfluss der amerikanischen A-cappella-Szene seit Anfang des 20. Jahrhunderts auf den europäischen Kontinent auszugehen ist.²³⁶ Viele Merkmale der collegiate a cappella, beispielsweise Singen in Eigenregie, keine Instrumente, Orientierung an Pop/Rock, Vocal percussion sowie kleine (solistische) Besetzung, sind auch auf die deutschen A-cappella-Gruppen übertragbar.²³⁷

3.5 Studien aus musiksoziologischer Sicht²³⁸

Die Musiksoziologie stellt ein relativ junges Forschungsfeld mit heterogenen Ansätzen dar. Es existieren mehrere Studien aus dem deutschsprachigen Raum über das Laienmusizieren aus soziologischer Perspektive.

²³⁰ Vgl. Duchan 2007, S. 40.

²³¹ Vgl. Duchan 2007, S. 27–30.

²³² Duchan 2007, S. 27.

²³³ Näheres über Barbershop im Kapitel 3.

²³⁴ Vgl. Duchan 2007, S. 29.

²³⁵ Vgl. Duchan 2007, S. 29.

²³⁶ Vgl. Becker 1992.

²³⁷ Näheres zu den Merkmalen s. Abschnitt 2.4 A-cappella-Ensemble.

²³⁸ Ausgliedert sind Studien zur Populärmusikforschung, s. Abschnitt 3.6.

Michael Clemens erforschte die musikalische Sozialisation von Amateurmusikern.²³⁹ 1980/81 befragte er 58 Musiker in Leitfadeninterviews, dem qualitativen Ansatz folgend. Diese stammten aus unterschiedlichen Musikstilrichtungen (von Klassik über Tanzmusik bis hin zu Pop, Rock und Jazz) und spielten in nicht institutionell organisierten Bands bzw. Ensembles aus dem kleinstädtischen/ländlichen Raum in Mittel- und Oberhessen. Der Leitfaden enthielt Fragen zur musikalischen Situation der Musiker, Sozialisationsbedingungen, den peer groups der Musiker, ihrer Motivation, zur beruflichen Situation sowie zu ihrem Musikunterricht und Lernprozessen (schulisch, außerschulisch, autodidaktisch). Musikimmanente Ziele werden am häufigsten genannt, das Musizieren wird als soziale Aktivität in der Gruppe gesehen, verbunden mit der Rückzugsmöglichkeit bzw. dem Ausgleich z. B. zum beruflichen Stress. Bei der Sozialisation spielt die Schule eindeutig eine untergeordnete Rolle, peer group und Familien sind weitaus einflussreicher. „Einseitige Wertschätzung ‚klassischer‘ Musik im öffentlichen Bewusstsein und die damit verbundene einseitige Ausrichtung der Ausbildung und Förderung musikinstrumentaler Fertigkeiten“²⁴⁰ wird als problematisch von Clemens erkannt. Er fordert auf regionaler Ebene mehr genreübergreifende Förderungsmöglichkeiten, in Form von Weiterbildungsangeboten, Workshops oder die Erweiterung von Musikschulangeboten. Davon würden seiner Ansicht nach auch positive Effekte auf die Vernetzung der Gruppen zum Erfahrungsaustausch im ländlichen Raum ausgehen.

Winfried Pape und Dietmar Pickert befragten 1995/1996 Amateurmusiker (n=720) aus Hessen.²⁴¹ Die 1999 erschienene Studie bietet eine auch heute noch aktuelle Zusammenfassung von Forschungsaspekten der musikalischen Sozialisation und Ensemblepraxis von Amateurmusikern.²⁴² Die Begrifflichkeiten zwischen Amateur/Laie und Profi werden ausführlich diskutiert.²⁴³

²³⁹ Clemens 1983; Clemens 1989.

²⁴⁰ Clemens 1983, S. 140.

²⁴¹ Pape & Pickert 1999; Pickert 1997

²⁴² Vgl. Pape & Pickert 1999, S. 11–32.

²⁴³ Mehr dazu s. 2.6 Amateur – Laie – Profi.

Beim Projekt „Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern“ geht es Pape und Pickert um Ensemblepraxis sowohl aus Pop/Rock als auch Klassik unter dem Fokus der musikalischen Entwicklung. Zugrunde liegt ein musikalisches Sozialisationsmodell²⁴⁴ in Anlehnung an Geulen und Hurrelmann mit vier Ebenen, auf denen Sozialisationsprozesse ablaufen: Individualebene, Interaktionsebene, Organisations- und Institutionsebene sowie Gesellschaftsebene.²⁴⁵ Zentrale Dimensionen der empirisch-quantitativen Hauptuntersuchung mittels voll standardisiertem Fragebogen sind, neben soziodemografischen Daten: Instrumentalspiel, Üben, Ensemblepraxis, solistische Auftritte, weitere musikalische Aktivitäten, jeweils in der aktuellen und der früheren Situation, sowie musikalische Präferenzen und Einstellungen zu Musik.²⁴⁶ Die Befragten gehören folgenden Ensembleformen an: Kammermusikgruppe, Orchester, Blasorchester, Posaunenchor, Folkloregruppe, Pop/Rockgruppe, Jazzensemble. Allgemein wurden auf die Frage nach der Motivation zum Beginn des Musizierens vor allem „musikimmanente Gründe“²⁴⁷ (z. B. persönliche Begeisterung für ein bestimmtes Instrument) sowie Familie und Freunde genannt. Die Befragten spielten vor allem in nicht formell organisierten Ensembleformen. Rock/Popgruppen unterscheiden sich in Teilaspekten von anderen Ensembles, beispielsweise der Proberaumverfügbarkeit oder den Gründen für wechselnde Ensemblezugehörigkeit. Die Bedeutung des Ensemblesmusizierens liegt für die Musiker vor allem in der musikalischen Weiterbildung, dem hohen Freizeitwert (Ausgleich zum Beruf bzw. Studium etc.) und sozialen Kontakten. Hinsichtlich der genrespezifischen Unterschiede bilanzieren Pape und Pickert:

„Immer wieder ist in musikpädagogischer und musikwissenschaftlicher Fachliteratur zu lesen, daß generell die musikalische Sozialisation von Musikern aus dem Bereich der populären Musik (womit meistens die Rockmusik gemeint ist) ganz anders verlaufe als die von Musikern aus dem sogenannten E-Musik-Sektor. Auch unsere Hypothese war auf einer solchen Argumentationsebene

²⁴⁴ Vgl. Pape & Pickert 1999, S. 27–38.

²⁴⁵ Vgl. Pape & Pickert 1999, S. 38.

²⁴⁶ Vgl. Pape & Pickert 1999, S. 51–58

²⁴⁷ Pape & Pickert 1999, S. 225; vgl. Pickert 1997, S. 174–175; die im Folgenden zusammengefassten Ergebnisse finden sich bei Pape & Pickert 1999, S. 225–241.

angesiedelt. Eine verlässliche empirische Verifizierung dieses vorgeblichen Tatbestandes ist uns jedoch mit dieser Untersuchung nicht gelungen.“²⁴⁸

Dieses Resultat stützt die hier verwendete Vorgehensweise, bei der vorliegenden Befragung auf eine strenge Trennung nach Genres zu verzichten.

Markus Quabeck untersuchte 1995-1997 in seiner Gesamterhebung alle Musikensembles deutscher Universitäten, im Rahmen der empirischen Musiksoziologie, die die musikalische Praxis (nicht das Kunstwerk) fokussiert.²⁴⁹ Die Untersuchung umfasste eine qualitative Pilotstudie an einem Universitätsorchester, darauf folgend die Analyse der Vorlesungsverzeichnisse aller deutschen Universitäten, Besuche und Experteninterviews an ausgewählten Universitäten, sowie die Befragung der musizierenden Studierenden über einen standardisierten Fragebogen.²⁵⁰ Laut Quabeck musizierten 1997 ca. 15.000–16.000 Studenten in Chören, Orchestern, Big Bands, Kammermusikensembles und anderen Gruppierungen.²⁵¹ Er konstatiert die inhaltliche Konzentration der Musikensembles auf ‚ernste‘ Musik (über 80% der untersuchten Ensembles), der verbleibende Rest wählt aus dem Populärmusikbereich vor allem Jazzklassiker aus, d. h. traditionsreiches Repertoire überwiegt.²⁵² Insgesamt musiziert nur ca. 1% aller Studierenden neben dem Studium in einem universitären Ensemble. Die Mehrzahl der befragten Musiker stammt aus mittlerem oder gehobenem Sozialniveau.²⁵³ Aus der Übersicht²⁵⁴ ist zu entnehmen, dass an den Universitäten z. T. Vokalensembles (unter der Rubrik „Chöre“ erfasst) existieren oder existiert haben, es wird allerdings nicht näher definiert, was genau unter „Bands“ bzw. „Jazzchöre“ zu verstehen ist²⁵⁵. Es ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob A-cappella-Gruppen (im Sinne der vorliegenden Arbeit) Teil der Studie waren. Quabeck folgert aus seinen

²⁴⁸ Pape & Pickert 1999, S. 234.

²⁴⁹ Quabeck 2000.

²⁵⁰ Vgl. Quabeck 2000, S. 24–31.

²⁵¹ Vgl. Quabeck 2000, S. 11.

²⁵² Vgl. Quabeck 2000, S. 199.

²⁵³ Im Vergleich zur Gesamtheit der Studierenden, von denen 44% einen Vater mit akademischer Bildung haben, liegt dieser Anteil bei den Musikern bei 60%, s. Quabeck 2000, S. 90.

²⁵⁴ Vgl. Quabeck 2000, S. 209–221.

²⁵⁵ Die Untersuchung schloss Universitäten mit musikbezogenen Studiengängen wie z. B. Musikwissenschaft oder Musikpädagogik bzw. Lehramt Musik ein, Musikhochschulen wurden nicht mit einbezogen.

Ergebnissen die hochschulpolitische Relevanz der Unterstützung dieser musikalischen Praxis, gerade in Zeiten von verkürzter Studiendauer und der allgemeinen universitären Umbruchssituation.

3.6 Populärmusikforschung²⁵⁶

Stand jahrzehntelang fast ausschließlich die ‚ernste Musik‘ im Sinne der abendländischen und schriftlich fixierten Tradition im Fokus der Musikforscher, wurde eine Beschäftigung mit den Musikgenres, die den meisten Menschen in der heutigen Gesellschaft weitaus näher stehen – Pop, Rock, Jazz, Tanzmusik usw. – indirekt bereits von Guido Adler 1885 gefordert.²⁵⁷ Populärmusikforschung existiert inzwischen seit ca. 40 Jahren in Deutschland und ist in verschiedenen Fachdisziplinen beheimatet. Das Spektrum der bearbeiteten Forschungsaspekte bewegt sich zwischen systematischer Musikwissenschaft, Musiksoziologie, Musikpädagogik sowie Ethnomuskologie.²⁵⁸ Mit Fokus auf die Jugendkultur wurden seit den 1970er Jahren einige Studien zu Musikgeschmack und -rezeption sowie Fan-, Szene- und Subkulturen von Jugendlichen durchgeführt.²⁵⁹ Auf musikpädagogischer Seite liegt inzwischen eine Fülle von Literatur über Populärmusik im Musikunterricht vor.²⁶⁰

Rainer Niketta und Eva Volke analysierten 1994/1995 die Rock- und Popmusikszene in Deutschland, u. a. Aspekte der Professionalisierung, regionale Ausprägungen bzw. Musikszenen innerhalb der Rockmusik²⁶¹ und stellten die Frage nach geschlechtsspezifischen Unterschieden.²⁶² Sie stellten fest, dass die Populärmusikszene

²⁵⁶ Zur Geschichte der Populärmusikforschung in Deutschland und den wichtigsten Untersuchungen ihrer Vertreter s. Rösing 2002b. Eine Übersicht über musiksoziologische Studien aus dem Populärmusikbereich gibt Inhetveen 1997, S. 173–175. Weitere Beiträge zur Ästhetik, Theorie und Analyse von Populärmusik finden sich u. a. in Bielefeldt 2008.

²⁵⁷ In Adlers „Gesamtgebäude der Musikwissenschaft“ von 1885 unterteilt er diese in die Gegenstandsbereiche Historische und Systematische Musikwissenschaft, letztere untersucht auch „oral bzw. medial tradierte Musik“, Adler 1885, S. 5–20, vgl. auch Rösing 2002a, S. 7.

²⁵⁸ Im Arbeitskreis Studium populärer Musik (ASPM) wird seit seiner Gründung 1983 interdisziplinär geforscht, s. die Reihe „Beiträge zur Populärmusikforschung“, hrsg. v. Helmut Rösing.

²⁵⁹ Ein Überblick findet sich bei Pape 1998 und Rösing 2002b.

²⁶⁰ Literaturhinweise bei Hofmann 2005; zur Geschichte der Popmusik im Unterricht vgl. Maas 2010.

²⁶¹ Vgl. Niketta & Volke 1994.

²⁶² Vgl. Niketta & Volke 1995.

ne in Deutschland „überwiegend semi- und non-professionell geprägt“²⁶³ ist, nur 6% der Befragten waren professionelle Musiker. Einen ähnlich niedrigen Profi-Anteil (3–5%) ergab die Untersuchung von Klaus Ebbecke/Pit Lüscher in der Dortmunder Rockmusik-Szene von 1987.²⁶⁴ Auch diese Ergebnisse unterstreichen quantitativ die Bedeutung des Laienmusizierens in gesellschaftlicher Hinsicht und untermauern die Legitimation der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Breitenaktivität. Weitere Untersuchungen zur urbanen Jazz-Szene stammen z. B. von Schwörer 1989 und Bramböck 2010.

Die Untersuchung an fünf Amateurbands (unterschiedlicher Stilrichtungen von Pop und Rock zu Jazz) von Thomas G. Witzel aus dem Jahr 1998 mittels Musikerinterviews sollte die Arbeitsweise und -prozesse der Bands näher beleuchten. Er stellt ein Phasenmodell vor:

- „a) Die Vorbereitungsphase
- b) Die Suche nach Ideen und der musikalische Einfall
- c) Die Phase des Ausarbeitens I: Zusammensetzen des Songs
- d) Die Phase des Ausarbeitens II: Arrangieren
- e) Die Phase der Bewertung
- f) Die Phase des Übens
- g) Das Konzert“²⁶⁵

Diese Arbeitsphasen werden von allen Gruppen durchlaufen, auch wenn die einzelnen Bands sehr unterschiedlich proben, einige spielen vorhandene Stücke nach (z. B. die ‚Cover-Band‘ oder die Jazzband), während andere Bands eigene Songs schreiben (in der Gruppe oder auf Initiative einzelner Musiker). Interessanterweise stellt Witzel fest, dass für die Probenarbeit insgesamt nicht so sehr entscheidend ist, ob Coverstücke oder eigene Songs gespielt werden, auch wenn dadurch der Anteil

²⁶³ Niketta & Volke 1994, S. 67.

²⁶⁴ Ebbecke & Lüscher 1987, die Autoren gehen außerdem der Frage nach, inwiefern Rockmusik noch eine Jugendkultur darstellt oder längst in der Gesamtheit der Gesellschaft als „Volkskultur“ angekommen ist, vgl. S. 35.

²⁶⁵ Witzel 2000, S. 75–78.

der Gruppenarbeit unterschiedlich hoch ist.²⁶⁶ Weitere Ergebnisse betreffen die musikalische Vorerfahrung und Einstellungen zum Musikgeschmack der Bandmitglieder, die durch die gemeinsamen Probenprozesse das musikalische Ergebnis entscheidend mit prägen.²⁶⁷

Aus musikwissenschaftlicher Perspektive untersuchte Franz Krieger 1999²⁶⁸ die US-amerikanische A-cappella-Gruppe *TAKE 6*²⁶⁹. Er geht kurz auf die Biografie des Ensembles ein, befasst sich jedoch hauptsächlich mit den Stilelementen, die typisch für die Arrangements und die Aufnahme der Stücke von *TAKE 6* sind. Des Weiteren wurden von Krieger einzelne von *TAKE 6* gesungene Titel transkribiert.²⁷⁰

Jens Reisloh stellt in seinem Grundlagenwerk die Entwicklung der deutschsprachigen Popmusik, für die er den Begriff „Neues Deutsches Lied“ (NDL) einführt, seit den 1970er Jahren bis zur Gegenwart aus literaturwissenschaftlichem Blickwinkel dar.²⁷¹ Er berücksichtigt dabei afro- und angloamerikanische Einflüsse ebenso wie die deutsche Liedtradition seit dem Mittelalter und den gesellschaftlichen Kontext. Besonders die von ihm zusammengetragene Vielfalt der verschiedenen Stile²⁷² innerhalb des NDL und der umfassende Überblick zur deutschen Popmusik ist hervorzuheben. Reisloh sieht *Die Prinzen* als Bestandteil des Ostrocks²⁷³ und bezeichnet die A-cappella-Alben „Das Leben ist grausam“ (1991), „Küssen verboten“ (1992), „Alles nur geklaut“ (1993) als „musikalische Konzeptwerke“²⁷⁴. Für ihn ist A-cappella-Gesang eine Sonderform der Liedvertonung.²⁷⁵ Übersichtlich in Schaubildern dargestellt, zeigt Reisloh die historischen Entwicklungen und Beziehungen der unterschiedlichen Liedstile untereinander nach geografischen Räumen sortiert an-

²⁶⁶ Vgl. Witzel 2000, S. 82.

²⁶⁷ Vgl. Witzel 2000, S. 87.

²⁶⁸ Krieger 1999, Transkriptionen von Arrangements von *TAKE 6* s. Krieger 1999.

²⁶⁹ Näheres über *TAKE 6* im Abschnitt 4.4.3.

²⁷⁰ Vgl. Krieger 2003.

²⁷¹ Reisloh 2011.

²⁷² Vgl. Reisloh 2011, S. 392–409.

²⁷³ Vgl. Reisloh 2011, S. 407.

²⁷⁴ Reisloh 2011, S. 256.

²⁷⁵ Vgl. Reisloh 2011, S. 49 Fußnote 115: dort erwähnt er neben den *Prinzen* noch *Ganz schön feist*, andere deutsche A-cappella-Pop-Gruppen mit Eigenkompositionen (z. B. *Wise Guys*, *Basta*, *maybebop*) kommen nicht zur Sprache.

hand einer Zeitleiste auf.²⁷⁶ Diese Darstellung diene auch als Vorbild für das Schaubild zu den historischen Hintergründen der A-cappella-Musik.²⁷⁷

2009/2010 untersuchte Carsten Stober 456 semiprofessionelle Bands aus ganz Deutschland um etwas über ihre Internetpräsentation in der „Musikszene 2.0“ zu erfahren.²⁷⁸ Onlineaktivitäten werden von den Bands mit großem Zeitaufwand betrieben (durchschnittlich mehrere Stunden pro Woche – ähnlich wie der Probenzeitaufwand), aber es werden noch nicht alle technisch-kommunikativen Möglichkeiten voll ausgeschöpft, um möglichst viel Fan-Feedback und -Interaktion zu erreichen. Weiterhin bleibt gleichzeitig die hohe Relevanz von Live-Konzerten und die dort statt findende Fan-Kommunikation mit ggf. Tonträgerverkauf bestehen. Insgesamt wird onlinebasierte Selbstvermarktung von den Bands selbst als äußerst bedeutsam eingestuft. Der Mehrheit der semiprofessionellen Bands ist zudem „Anerkennung und Selbstverwirklichung wichtiger als kommerzieller Erfolg“²⁷⁹. Stober bietet eine Zusammenfassung der Abläufe in der Musikindustrie und den Zusammenhang zur Musikszene, die sich immer mehr im Internet abspielt, auf derzeit aktuellem Stand.

²⁷⁶ Vgl. Reisloh 2011, S. 392–398.

²⁷⁷ Siehe Abbildung 2 S. 65.

²⁷⁸ Stober 2012, „Musikszene 2.0“ meint nach Stober die Verflechtung von ökonomischen, kulturellen und technologischen Prozessen, die zur Veränderung der Musikindustrie durch das web 2.0 (s. Fußnote 18) geführt haben.

²⁷⁹ Stober 2012, S. 112.

4 Geschichte der A-cappella-Ensembles

In der aktuellen A-cappella-Szene lässt sich eine Vielzahl von stilistischen Einflüssen feststellen. Im Folgenden werden wegweisende Entwicklungen, die vor allem vom amerikanischen Raum ausgingen, exemplarisch aufgezeigt. Eine vollständige Darstellung würde den Rahmen sprengen. Die Komplexität der gegenseitigen Beeinflussung von professionellen, semi-professionellen und Laien-A-cappella-Gruppen in den verschiedenen geografischen Regionen wird auf einzelne herausragende Gruppen reduziert.

In Abbildung 2 wurde versucht, diese Entwicklungslinien grafisch darzustellen.²⁸⁰

²⁸⁰ Den Gedankenanstoß für diese Darstellung dazu lieferten Grafiken von Reisloh zu deutschsprachigen Liedtraditionen, vgl. Reisloh 2011, S. 405–409 (Anhang). Nicht alle Ensembles, die in Abbildung 2 erscheinen, können hier ausführlich vorgestellt werden. Die Darstellung erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, u. a. erwies es sich als unmöglich, auch die Querverbindungen (z. B. Beeinflussungen, gleiche Gründungsmitglieder etc.) darzustellen. Hinsichtlich der Liedtraditionen in Deutschland sei auf Reisloh 2011 verwiesen.

USA			Europa	Deutschland		
Ensembles	Vocal Music/ A cappella	Populärmusik	Ensembles	Vokalmusik	Ensembles	Liedtraditionen
1800	Vaudeville	Negro Spiritual		Klass. Chortradition		
1900	Barbershop	Gospel		Glee Clubs		
1910	Glee Clubs	Jazz				Schlager
1920	Collegiate A cappella				1927 Comedian Harmonists	Chanson
1930	Close harmony	Swing				
1940	Sister acts					
1950	Doo-Wop	Bebop			Comedian-Harmonists-Nachfolgegruppen	
1953	The Hi-Lo's	R & B				
1960		Pop/Rock	1963 Swingle Singers (F)			
1967	Singers Unlimited	Funk	1968 King's Singers (GB)			
1970	1972 Manhattan Transfer	Soul	1974 Hilliard Ensemble (GB)			
1980		A-cappella-Charthits	1982 Flying Pickets (GB)		1982 Singphoniker	
1986	Rockapella		1987 The Real Group (SE)		1983 6-Zylinder	
1985	1987 New York Voices				1990 Wise Guys	
1988	Take 6				1990 Six Pack	
1990					1991 Die Prinzen	
1995					1991 Singer Pur	
2000					1992 amacord	
2005					1999 Calmus	
					2000 Basta	
					2002 maybebop	

Abbildung 2: Übersicht zur historischen Entwicklung nach geografischen Räumen (eigene Darstellung)

Im Vorwort des „European Voices Manifesto“ von 2010, in dem grundsätzliche Prinzipien der modernen europäischen Vokalmusik-Szene von zentralen Akteuren der Szene wie z. B. Tobias Hug (*Swingle Singers*) und Peder Karlsson (*The Real Group*) festgehalten wurden, wird die historische Dimension und das Verhältnis zur Chorszene beschrieben:

„Starting in the late 80s, singers in Europe began to explore new possibilities of composing, arranging and performing vocal music. They were inspired by the US tradition of doo-wop, gospel, barbershop and a cappella music, and by global pioneers like Bobby McFerrin, TAKE 6, The King’s Singers, The Swingle Singers and The Real Group.“²⁸¹

4.1 Entwicklungen der populären Gesangskultur im amerikanischen Raum²⁸²

Die (populäre) Vokalmusikkultur in USA und Europa beeinflusste sich gegenseitig. Döhl weist in seinen Untersuchungen zur *Barbershop Harmony* darauf hin, dass die deutschen Immigranten in den USA einen bisher kaum wahrgenommenen Anteil an der in Amerika herrschenden Vokalquartett-Kultur der Jahrhundertwende hatten.²⁸³ Die mitgebrachte deutsche Männerchor-Tradition weist zu dieser deutliche Parallelen auf, u. a. im Bereich der vereinsmäßigen Institutionalisierung, den musikalischen Parametern (Vierstimmigkeit, homophone Strukturen, einfache Tonalität und Melodik etc.) sowie der Bedeutung der von Laien ausgeübten Gesangskultur in der Gesellschaft.²⁸⁴

²⁸¹ European Voices Association: The European Voices Manifesto. Online verfügbar unter http://eva.musikerseiten.de/system/files/296/original/EVA_Manifesto.pdf (2010), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁸² Einen Überblick zur Geschichte der populären Musik allgemein in den USA liefert u. a. Tilgner 1993. Snyder 1991 enthält Studien zur Tradition des deutschen Männerchors in den USA und die Rolle der deutschen Einwanderer für die Musikkultur allgemein. Des Weiteren liefert Becker 1992 einen ausführlichen musikgeschichtlichen Überblick zu den Jazz-Vokalensembles in den USA des 20. Jahrhunderts.

²⁸³ Vgl. Döhl 2008, S. 309–334.

²⁸⁴ Vgl. Döhl 2008, S. 309–334.

Für a cappella sind mehrere Stile der amerikanischen Populärmusik relevant, wie z. B. Gospel, Barbershop oder Doo-Wop, deren Entwicklung und Hauptvertreter im Folgenden dargestellt werden.²⁸⁵

4.1.1 Barbershop²⁸⁶

Der Name des Barbershop-Stils leitet sich vom Frisier- und Rasiersalon in den USA des 19. Jahrhunderts ab.²⁸⁷ Dort wurden mehrstimmige Lieder von den anwesenden Männern ohne begleitende Instrumente angestimmt. Anfang des 20. Jahrhunderts bildeten sich durch die blühende Plattenindustrie auch professionelle Ensembles, z. B. *American Quartet* oder *Peerless Quartet*.²⁸⁸

Die Barbershop-Bewegung erlebte ihren Höhepunkt zwischen 1910 bis 1925. In den späten 1920er Jahren weitestgehend verschwunden, gewann Barbershop ab Mitte der 1930er Jahren in einer Art Renaissance an neuer Bedeutung.²⁸⁹ 1938 gründete sich die *Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America* (S.P.E.B.S.Q.S.A.), zur weiteren Pflege und Verbreitung des Barbershop-Stils.²⁹⁰

Zu den wichtigsten musikalischen Merkmalen des Barbershop-Gesangs zählt neben der rein vokalen Ausführung auch der überwiegend syllabische homophone Satz sowie die meist vierstimmige Besetzung (Tenor, 2nd Tenor bzw. Lead, Bariton, Bass). Diese singen in close harmony, d. h. in enger Lage, wodurch die reine Männer- bzw. seltener reine Frauen-Besetzung begründet liegt. Die Harmonik besteht überwiegend aus einfachen Dreiklängen, daneben kommt dem Dominantseptakkord eine wichtige Rolle zu.²⁹¹ Der Grundton liegt im Bass, die Hauptstimme, der Lead, im 2. Tenor. Es wird generell ohne Vibrato gesungen.²⁹² Ziel ist ein ausgewogener, vo-

²⁸⁵ Eine auf die verschiedenen A-cappella-Stile bezogene Zusammenfassung mit Arrangement-Beispielen findet sich bei Bell & Sharon 2012, S. 243–272.

²⁸⁶ Vgl. Averill 2003; Döhl 2009; Kaplan 1993.

²⁸⁷ Vgl. Becker 1992, S. 24.

²⁸⁸ Vgl. NGroveD/Hicks 2001, S. 697.

²⁸⁹ Vgl. NGroveD/Hicks 2001, S. 697.

²⁹⁰ Vgl. Hicks 1988 sowie Barbershop Harmony Society.

Online verfügbar unter <http://www.barbershop.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁹¹ Vgl. Becker 1992, S. 24.

²⁹² Vgl. Averill 2003, S. 205.

luminöser, obertonreicher und in der Intonation reiner Klang (Fachterminus ‚expanded sound‘). Eine charakteristische Arrangement-Formel ist u. a. der sog. ‚bell chord‘, bei dem die Stimmen nacheinander einsetzen um einen Akkord zu bilden. Solche Effekte werden auch ‚embellishment‘ (deutsch: Verzierung, Ausschmückung) genannt.²⁹³

Barbershop-Gesang spielt bis heute in den USA eine große Rolle und ist dort mit großen Verbänden, eigenen Wettbewerben und Medien stark vertreten.²⁹⁴ Laut Döhl, der sich in seiner Dissertationsschrift²⁹⁵ mit der heutigen Praxis des Barbershops und seinen tatsächlichen historischen Wurzeln kritisch auseinandersetzt, zählt die heutige Barbershop-Szene weltweit ca. 70.000 Aktive.²⁹⁶ Bei den jährlichen CASA (*Contemporary A Cappella Society of America*)²⁹⁷ Nominierungen für die CARA (*Contemporary A Cappella Recording Awards*)²⁹⁸ gibt es bis heute Kategorien für Barbershop-Ensembles. Auch in Deutschland etabliert sich seit einigen Jahren eine eigene Barbershop-Szene.²⁹⁹

Barbershop ist nicht nur eine der wenigen A-cappella-Richtungen, die klare Regeln haben und gut abgrenzbar sind, sondern beeinflusst durch die stetige Präsenz zahlreiche A-cappella-Gruppen bis heute. Durch die oben beschriebenen musikalischen Parameter sind Barbershop-Lieder vergleichsweise leicht nachzusingen und ermöglichen so einen guten Einstieg für A-cappella-Gruppen.³⁰⁰ Zudem sind zahlreiche Arrangements im Notenhandel erhältlich und damit gut zugänglich.

²⁹³ Vgl. Averill 2003, S. 207.

²⁹⁴ Der deutsche Verband: BinG!, Barbershop in Germany.

²⁹⁵ Vgl. Döhl 2009.

²⁹⁶ Vgl. Döhl 2008, S. 309–334.

²⁹⁷ Amerikanische Organisation zur Förderung von moderner A-cappella-Musik, die 1991 von Deke Sharon gegründet wurde, vgl. The Contemporary A Cappella Society.

Online verfügbar unter <http://www.casa.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁹⁸ Vgl. Contemporary A cappella Recording Award (CARA). Online verfügbar unter <http://www.casa.org/CARAs>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; Contemporary A Cappella Society: Contemporary A Cappella Recording Awards CARA Archive 1992 - Present. Online verfügbar unter <http://www.casa.org/caraarchive>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

²⁹⁹ Mehr über Barbershop-Musik in Deutschland s. 4.5 Organisationen der A-cappella-Ensembles und Chöre in Deutschland.

³⁰⁰ Z. B. sangen einige Mitglieder der *Wise Guys* früher im *Ersten Kölner Barbershop Chor*, s. http://wiseguys.de/dieband_detail, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

4.1.2 Religiöser Einfluss durch Spiritual und Gospel

Heute bisweilen synonym mit Gospel verwendet, ist das Spiritual (oder Negro Spiritual) die ursprüngliche Form des religiösen, nicht-liturgischen Gesangs der Afroamerikaner (v. a. Sklaven) in den Südstaaten der USA im 18. und 19. Jahrhundert, aus der sich später der Gospel entwickelte.³⁰¹ Neben dem Spiritual beeinflusste auch der Jazz in den 1920er Jahren die Form des Gospel-Songs, der während der Gottesdienste in Call-and-Response-Mustern gesungen wurde.

„Vocal ensembles have played an important part in the gospel music tradition. From the 1910s many black churches fostered male quartets (or larger ensembles of soloists), which performed for a fee in various public places, offering a wide repertory of black sacred music – spirituals, refrain songs and gospel songs. [...] During the ‘gospel’ or ‘jubilee’ period (c1930–45) quartets adopted the vocal and physical mannerisms associated with holiness congregations, and even some melodic and rhythmic devices borrowed from jazz. The singers repeated refrains to heighten emotional response, exploited imitative part-writing and sometimes mimicked instrumental sounds, such as those of a jug or string bass.”³⁰²

Becker weist auf das vielfältige Repertoire der so genannten Jubilee-Ensembles³⁰³ hin, bestehend sowohl aus weltlichen Liedern im Barbershop-Stil oder Folksongs als auch aus Spirituals. Jubilee-Ensembles und Gospelquartette des 19. Jahrhunderts sind, ebenso wie der Blues-Gesang und die Unterhaltungskünstler des Vaudeville³⁰⁴, direkte Vorläufer der Vocal Jazz Ensembles Anfang des 20. Jahrhunderts.³⁰⁵

In der modernen A-cappella-Musik steht vor allem das amerikanische Sextett *TAKE 6* seit Jahrzehnten für die konsequente Belebung und Weiterentwicklung des Gospels.³⁰⁶

³⁰¹ Zum Spiritual vgl. NGroveD/Downey 2001, zu Gospel vgl. NGroveD/Eskew 2001.

³⁰² NGroveD/Eskew 2001, S. 172.

³⁰³ Vokalensembles Ende des 19. Jahrhunderts, eine der bekanntesten Gruppen waren die *Fisk Jubilee Singers*, ein afro-amerikanisches Ensemble bestehend aus Studenten und Studentinnen der Fisk University seit 1871, s. Fisk Jubilee Singers: Our history. Online verfügbar unter http://www.fiskjubileesingers.org/our_history.html, zuletzt geprüft am 17.02.2015; und Becker 1992, S. 25–28.

³⁰⁴ Als Vaudeville werden die umher reisenden Unterhaltungsshows mit Varieté- und Zirkus-Elementen in den USA der 1880er bis in die 1930er Jahre bezeichnet, s. Haydon & Marks 1986.

³⁰⁵ Vgl. Becker 1992, S. 28.

³⁰⁶ Vgl. 4.4.3 *TAKE 6*.

4.1.3 Einfluss des Jazz: Vocal Jazz Ensembles³⁰⁷

Unter „Vocal Jazz Ensembles“ werden im Folgenden die jazznahen Vokalensembles ab dem Anfang des 20. Jahrhunderts der USA verstanden. Es handelt sich damit um eine Sammelbezeichnung, die mehrere Stile einschließt. Neben Barbershop- und Gospelgruppen spielten die so genannten „Sister acts“³⁰⁸, meist rein weibliche Geschwister- oder Familiengruppen, eine große Rolle. Diese traten typischerweise als Vokaltrio mit instrumentaler Begleitung (Combos, Tanzkapellen) im populären Unterhaltungsbereich auf. Bekanntester Vertreter sind die *Boswell Sisters*³⁰⁹ Mitte und Ende der 1920er Jahre.

„Vielfältige musikalische Einflüsse der Stadt New Orleans prägten den Stil [der *Boswell Sisters*]: Jazz, Barbershop, Blues, die Musik der Rhythm- und Jive-Quartette, zeitgenössische Populärmusik und die Spiritual- und Gospelgesänge der schwarzen Gemeinden. Die eigenen Arrangements filterten die Einflüsse zu einem unverwechselbaren Gesangstil, der [...] den Weg für fast alle nachfolgenden Frauentrios bereitete.“³¹⁰

1925 gründete sich das Vorbild der *Comedian Harmonists*, die *Revelers*³¹¹, ein Vokalquartett mit Klavierbegleitung. In den 1930er Jahren wurden u. a. die *Mills Brothers* und die *Inkspots* bekannt, beides Rhythm-Quartette³¹². Dieser Stil war von Instrumentenimitation, Scatgesang³¹³, Begleitung durch ein Saiteninstrument und die Betonung der rhythmischen Ausführung im schnellen Tempo gekennzeichnet.³¹⁴ Die Zentren dieser Ensembles waren um 1930 vor allem New York, Chicago und Cincinnati.

In der Swing-Ära des Big-Band-Jazz ab Mitte der 1920er Jahre wurde der mehrstimmige Vokalensemblesang neben dem Einsatz von bekannten Gesangsso-
listen ein wichtiger Erfolgsfaktor. Als Nachfolger der *Boswell Sisters* sind vor allem die

³⁰⁷ Weitere Informationen zu den erwähnten Gruppen s. auch Rosalsky 2000. Ein kurzer Überblick der Geschichte der Vocal Jazz Groups in Amerika findet sich auch bei Zegree 2002, S. 6–7.

³⁰⁸ Vgl. Becker 1992, S. 29–36.

³⁰⁹ Vgl. Becker 1992, S. 40–50.

³¹⁰ Becker 1992, S. 45.

³¹¹ Zu den Revelers s. 4.2.2 *Die Revelers*.

³¹² Zu Rhythm-Quartetten s. Becker 1992, S. 56–66.

³¹³ Scat ist eine gesungene Improvisation im Jazz auf Nonsense-Silben.

³¹⁴ Duchan weist u. a. im Zusammenhang mit Instrumentenimitation auf die Bedeutung der Mills Brothers hin, s. Duchan 2007, S. 477–506. Er erwähnt als weiteres frühes Beispiel auch die *Comedian Harmonists*, s. Duchan 2007, S. 477–506.

Andrew Sisters als „bekannteste[s] Vokaltrio der amerikanischen Unterhaltungsmusik“³¹⁵ zu nennen. Dieser dreistimmige close-harmony-Gesang³¹⁶ wurde später durch andere Ensembles zur Vier- oder Fünfstimmigkeit erweitert.

Aus dem Swing der 1920er und 1930er Jahre entwickelte sich Anfang der 1940er Jahre der *Bebop*³¹⁷, als zunächst rein instrumentaler neuer Jazzstil, der gleichzeitig den Übergang zum Modern Jazz bildete. Typisch für Bebop sind schnelle Tempi, Scat-Improvisationen, komplexe Harmonik und Rhythmik, die eingängigeren close-harmony-Sätze wurden von eher „unsangliche[n] Melodien“³¹⁸ abgelöst. Auch wenn einige berühmte Vokalsolisten sich erfolgreich dem Bebop zuwendeten, u. a. Ella Fitzgerald oder Sarah Vaughan, gab es nur wenige Vocal Jazz Ensembles, die reinen Bebop sangen. Ausnahmen waren u. a. *Babs' Three Bibs & A Bop* (ab 1958 *The Modern Sounds*), *The Dave Lambert Singers* und *Lambert, Hendricks & Ross*.³¹⁹

„Die Individualität der Gesangsstimme und der persönliche Ausdruck genossen im Bop den uneingeschränkten Vorrang vor dem Schönklang. [...] Die ‚klassische‘ Vorstellung von reiner Intonation oder gar Belcanto, wie sie die europäische Musiktradition ausprägte, fand darin keinen Niederschlag.“³²⁰

Trotzdem ist der Bebop mit der steigenden Bedeutung von Scat-Silben, instrumental gedachten Vokalimprovisationen und die Entwicklung des Vocalese-Stil (Textierung eines transkribierten Instrumental-Solos³²¹) für den mehrstimmigen Vocal Jazz als Einfluss auf die moderne A-cappella-Musik als einflussreicher Jazzstil zu bewerten. *Lambert, Hendricks & Ross* und der Vocalese-Stil war später das Vorbild für das erfolgreiche Fusion-Quartett *Manhattan Transfer* (gegründet 1972, der Name geht auf die 1925 erschienene gleichnamige Novelle von John Dos Passos zurück).

„Der musikalische Stil des gemischten Quartetts [= *Manhattan Transfer*] variiert zwischen traditionellem close harmony-Swing, avancierten Bebop und Hard-

³¹⁵ Becker 1992, S. 76.

³¹⁶ Vgl. Becker 1992, S. 76–78.

³¹⁷ Vgl. Becker 1992, S. 99–105.

³¹⁸ Becker 1992, S. 105.

³¹⁹ Vgl. Becker 1992, S. 101–104.

³²⁰ Becker 1992, S. 118.

³²¹ Vgl. Becker 1992, S. 105–107.

bop, kollektive Improvisation, Pop, Disco, Doo-Wop, R & B, R & R, Fusion und Latin.³²²

Die von Ward Swingle 1962 in Frankreich gegründeten jazznahen *Swingle Singers* sind für die weitere Entwicklung der modernen A-cappella-Musik sehr einflussreich. Bis heute bekannt sind die in dieser Zeit entstandenen verjazzten Bach-Aufnahmen des Oktetts. Die Gruppe existiert auch heute noch, die Ensemblemitglieder wechseln selbstverständlich von Zeit zu Zeit. Gene Puerling³²³ gründete bereits 1953 die close-harmony-Gruppe *The Hi-Lo's* (Männerquartett), die mit Clare Fischer als Pianist und Arrangeur sehr erfolgreich wurden.

Ab 1967 traten *Singers Unlimited*³²⁴ (gemischtes Vokalquartett) mit Gene Puerling als Sänger und Arrangeur die Nachfolge der *Hi-Lo's* an. Charakteristisch für den unverwechselbaren Klang ist die Besetzung aus weiblichem Sopran, Tenor, Bariton und Bass sowie die revolutionäre Multi-Track-Aufnahmetechnik (Produzent in Villingen: Hans-Georg Brunner-Schwer). Neben A-cappella-Platten entstanden auch instrumental begleitete Aufnahmen, u. a. mit dem Jazz-Pianisten Oscar Peterson.

4.1.4 Doo-Wop³²⁵

Als *Doo-Wop* bezeichnet man einen bestimmten Musikstil bzw. die ausführenden Gruppen oder auch deren Songs.³²⁶ Dieses Genre entstand unter Einflüssen der frühen *Vocal Group Music* in den 1930 und 40er Jahren, sowohl von Gospel, Jazz und Rhythm & Blues als „forgotten third of Rock'n'Roll“³²⁷ in den 1950er Jahren. An den „streetcorners“ von u. a. New York, Chicago, Los Angeles oder Philadelphia von Teens gesungen, ist der Ursprung rein a cappella. Aufgrund der mehrstimmigen Gesangsarrangements und anderer Techniken (siehe unten) ist Doo-Wop ein wichtiger Wegbereiter für die moderne A-cappella-Musik. Für Duchan gehört Doo-Wop zum „popular stream“, d. h. dem Einfluss der modernen Populärmusik auf die collegiate

³²² Becker 1992, S. 145.

³²³ Gene Puerling nimmt als Arrangeur eine Ausnahmestellung ein, Becker beschreibt seinen Personalstil ausführlich, s. Becker 1992, S. 183–206.

³²⁴ Vgl. Becker 1992, S. 130–141.

³²⁵ Vgl. NGroveD/Rockwell 2001, S. 501.

³²⁶ Vgl. Gribin 1992, S. 16.

³²⁷ Untertitel von Gribin 1992.

a cappella.³²⁸ Zuerst afroamerikanisch dominiert, etablierten sich mit der Zeit auch immer mehr ‚mixed groups‘, vor dem Hintergrund der zu Ende gehenden Rassentrennung in den USA.³²⁹ Die wichtigsten Merkmale von Doo-Wop sind laut Gribin 1992, S. 17–22:

- *Vocal Group Harmony*, d. h. mehrstimmiger Gesang dient als Grundlage für den sog. ‚Lead‘ (Hauptstimme). Ein häufiges Begleit-Pattern sind die ‚blow harmonies‘, ein Sound, der durch betont luftiges Singen zustande kommt und wie z. B. wie ‚ha-hoo‘ klingt. Die Besetzung der Group Harmony kann sowohl rein männlich, rein weiblich oder gemischt sein.³³⁰
- Umfang der Begleitstimmen ist groß. Die häufigste Besetzung besteht aus Lead, First Tenor (Falsetto), Second Tenor, Baritone und Bass. Der Lead ist oft ein hoher Tenor. Im Gegensatz zum Barbershop-Stil übernimmt höchstens gelegentlich die Group Harmony die Hauptstimme vom Lead. Ein weiteres Kennzeichen ist eine besondere Vokal- bzw. Aussprachetechnik, die aus dem Gospel kommt, ‚Melisma‘, bei der bestimmte Silben gedehnt werden, z. B. ‚O-o-only you‘.³³¹ Ein anderes typisches Element ist das sog. ‚bell-tone‘ oder ‚pyramid‘, bei dem die Stimmen zeitlich versetzt einen Akkord bilden.³³² Der Bass kann perkussive Elemente enthalten und imitiert dabei einen Kontrabass.³³³
- Das namensgebende Element des Doo-Wop ist die Aneinanderreihung sinnloser Silben (Nonsense-Silben), wie es etwa auch in den Scat-Improvisationsteilen im Vocal Jazz geschieht. Diese werden von der Group Harmony gesungen und ersetzen bei reinen A-cappella-Songs auch den Instrumentalbass.³³⁴

³²⁸ Vgl. Duchan 2007, S. 27–30, s. auch 3.4 Studien aus musikgeschichtlicher Perspektive.

³²⁹ In den Jahrzehnten davor (s. Unterabschnitt ‚Vocal Jazz Ensembles‘) existierten dagegen nur rein ‚weiße‘ bzw. ‚farbige‘ Gruppen. Becker weist darauf an mehreren Stellen hin, z. B. Becker 1992, S. 81.

³³⁰ Vgl. Gribin 2000, S. 18.

³³¹ Vgl. Gribin 1992, S. 18.

³³² Vgl. Gribin 2000, S. 18.

³³³ Vgl. Gribin 2000, S. 18.

³³⁴ Vgl. Gribin 2000, S. 19.

- Beat und Instrumentation: Der Schwerpunkt liegt jeweils auf dem zweiten und vierten Schlag im Takt, insgesamt gibt es keine komplizierten Rhythmen. Instrumentalbegleitung spielt nur eine Nebenrolle, der Ursprung von Doo-Wop ist rein vokal. Darin unterscheidet sich z. B. Doo-Wop von Rock'n'roll-Formen wie Rockabilly. Die einzige Ausnahme sind während eines Songs die ‚Breaks‘, d. h. Überleitungssequenzen, die oft von einem Saxophon oder der Gitarre ausgeführt werden.³³⁵
- Melodik und Texte sind eher einfach gehalten. Vier Akkorde genügen als Begleitung oftmals. Inhaltlich geht es bei Doo-Wop-Songs oft um die Themen Liebe und Emotionen.³³⁶

Doo-Wop spielte in Deutschland kaum eine Rolle, die wichtigsten Vertreter stammen alle aus dem US-amerikanischen Raum, wie z. B. *The Orioles*, *The Chords*, *The Cadillacs*, *The Penguins* oder *The Larks*.³³⁷

4.2 Die *Comedian Harmonists* als Pioniere der A-cappella-Musik in Deutschland

Die Bedeutung der *Comedian Harmonists* für die Vokalmusik in Deutschland, in besonderem Maße aber für A-cappella-Gruppen, kann man nicht hoch genug einschätzen. Allein die zahlreichen Nachahmer-Gruppen, die sich seit der Renaissance ihres Erfolgs gebildet haben, um den *Comedian Harmonists* möglichst originalgetreu oder auch variantenreich nachzueifern³³⁸, sind ein wichtiges Indiz dafür.

Allerdings fällt schnell auf, dass eine wichtige Grundannahme genau genommen gar nicht zutrifft. Immer wieder ist von den *Comedian Harmonists* als A-cappella-Ensemble die Rede³³⁹, z. B. im Zusammenhang mit dem Spielfilm über die Grup-

³³⁵ Vgl. Gribin 1992, S. 21.

³³⁶ Vgl. Gribin 1992, S. 21; als Unterrichtsmaterial gedachtes Beispiel eines Doo-Wop-Hits („In still of the night“ von 1956 der *The Five Satins*) mit Hintergrundinformationen s. Krettenauer 2000, S. 22–27.

³³⁷ Vgl. NGroveD/Rockwell 2001, S. 501.

³³⁸ Diese ‚Nachahmer-Ensembles‘ werden im Abschnitt 4.2.4.3 Vilsmaier-Film näher beleuchtet.

³³⁹ Als ein Beispiel für den Sprachgebrauch: in der Premierenkritik im Berliner Tagesspiegel 1993 zu Larry Fullers Revue „Jazz-Leggs“ im Berliner Friedrichstadtpalast, bei dem einzelne Nummern mit

pe³⁴⁰, diese sind aber (fast) immer mit Klavierbegleitung (Erwin Bootz) aufgetreten. Harry Frommermann erwähnt bei Fechners Dokumentation nur einmal diesen Aspekt der Besetzung in einem Nebensatz:

„Er [*Mischa Spolianski, ein Berliner Komponist*] hatte gerade die Musik zu der Revue ‚Zwei Krawatten‘ geschrieben, nach einem Buch von Georg Kaiser. Da sollten wir mit Hans Albers, Rosa Valetti, Marlene Dietrich und anderen Stars auftreten und neben einigen kleinen Rollen ein paar spritzige und einige schöne melancholische Lieder singen, a-cappella, weil wieder einmal kein Flügel auf der Bühne stehen konnte und Bootz unten im Orchester saß.“³⁴¹

Die Bemerkung „wieder einmal kein Flügel“ legt die Vermutung nahe, dass diese Situation kein Einzelfall gewesen zu sein scheint. Gleichzeitig wird aber durchaus deutlich, dass die *Comedian Harmonists* bevorzugt wenn möglich mit Klavier, nicht a cappella aufgetreten sind.

Douglas E. Friedman³⁴², Autor einer neueren Monografie über die *Comedian Harmonists*³⁴³, sieht den Grund für die Bezeichnung „a cappella“ in der Verwendung der Klavierstimme als vokal gedachte sechste Stimme:

„I suspect it is a fairly modern use and one that I view as incorrect. The only basis I can see for using the term a cappella to describe the CH [= Comedian Harmonists] is that the piano often acted as more of a sixth ‘voice’ rather than providing strict instrumental background. The CH used their voices to provide what normally would have been supplied by the orchestra – one of the things that made them so special as they were among the first to do this.“³⁴⁴

4.2.1 Aufstieg, Erfolg und Trennung der *Comedian Harmonists*³⁴⁵

Die Besetzung bestand aus den folgenden Mitgliedern: Asparuch „Ari“ Leschnikoff (erster Tenor), Erich Abraham-Collin (zweiter Tenor), Roman J. Cycowski (Bariton),

einem Vokalensemble überbrückt werden, wird auf die *Comedian Harmonists* als „virtuoses A-cappella“ Bezug genommen, s. Czada & Große 1998, S. 145–147.

³⁴⁰ Vgl. Schaudig 1996, S. 201. Allerdings wird die Bezeichnung a cappella nicht nur in populärwissenschaftlichen oder journalistischen Erscheinungen verwendet, s. Jank 2006 oder Brandl 2006, S. 1.

³⁴¹ Harry Frommermann, zitiert nach Fechner 1988, S. 197.

³⁴² Amerikanischer Forscher und Co-Autor von Friedman, Douglas E.; Gribin, Anthony J. (2003): *Who sang our songs? The official rhythm & blues and doo-wop songography*. West Long Branch, N.J.: HarmonySongs Publications.

³⁴³ Friedman 2010.

³⁴⁴ Antwort am 07.03.2011 per Email auf eine Anfrage der Autorin am 06.03.2011.

³⁴⁵ Vgl. Czada & Große 1998. Die Entstehungsgeschichte der *Comedian Harmonists* wurde vor allem durch Fechners berühmten Interview-Film (1976) einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

Harry Frommermann (Tenor/Bariton/Buffo), Robert „Bob“ Biberti (Bass) und Erwin Bootz (Pianist). Der Name *Comedian Harmonists* entstand erst 1928 auf Anregung von Erik Charell, der das Ensemble für die Operetten-Revue „Casanova“ am Großen Schauspielhaus unter Vertrag nahm. Den Durchbruch schaffte das Vokalensemble 1929 mit einem Plattenvertrag bei Electrola sowie endgültig 1930 durch einen Auftritt im Leipziger Schauspielhaus und einer Deutschlandtournee mit ausverkauften Vorstellungen, von der Kritik und Zuschauern gleichermaßen gefeiert.

Zu Hitlers Machtergreifung 1933 war der Erfolg der Gruppe auf dem Höhepunkt angekommen. Als Ensemble mit drei ‚nicht-arischen‘ Mitgliedern gerieten sie jedoch zunehmend unter Druck, da jüdische Künstler nicht Mitglied der Reichskulturkammer werden durften und faktisch einem Berufsverbot unterlagen. Nach einer Übergangsregelung trat ein Auftrittsverbot ab 1934 in Kraft, das die *Comedian Harmonists* zur Trennung im Jahre 1935 zwang. Trotz mehrerer erfolgreicher Auslandsaufenthalte, z. B. 1934 in USA, entschieden sie sich gegen eine (gemeinsame) Emigration.

Nach der Trennung Anfang 1935 blieben Robert Biberti, Erwin Bootz und Ari Leschnikoff in Deutschland. Harry Frommermann ging nach Wien, wohin ihm Roman Cycowski später folgte. Erich Abraham-Collin reiste dagegen nach Paris. Die verstreuten ehemaligen Mitglieder versuchten Nachfolgegruppen aufzubauen³⁴⁶, u. a. in Deutschland das *Meistersextett* (1935–1941), die Exilgruppe *Comedy Harmonists* (1935–1941) und die sog. *Amerikanische Gruppe* der *Comedian Harmonists* (1948–1949).

Alle Nachfolge-Gruppen traten ebenfalls in reiner Männerbesetzung und mit Klavierbegleitung auf.

³⁴⁶ Vgl. Czada & Große 1998, S. 75–128; MGG2/Etschreit, Sp. 1427–1428, Schmauder 1999, S. 7, Westner o.J.

4.2.2 Die Revelers³⁴⁷ und das Repertoire der *Comedian Harmonists*

Die *Revelers*³⁴⁸ waren das große Vorbild des Gründers Harry Frommermann. Er hatte die seit 1925 in Deutschland erhältliche Platte des amerikanischen Gesangsquartetts mit den Titeln „Dinah“ und „I’m gonna Charleston back to Charleston“ (Electrola) gehört und schrieb im neuartigen Jazz-Gesangsstil Arrangements.³⁴⁹ Der Bass Robert „Bob“ Biberti kannte und liebte die *Revelers*-Aufnahmen bereits, als er 1927 auf Frommermann traf.³⁵⁰ Gleichzeitig war den *Comedian Harmonists* durchaus bewusst, dass sie nicht zur reinen Kopie der *Revelers* werden wollten und konnten. Frommermanns Intention bei seinen ersten Arrangements war es, durch das Hinzufügen einer fünften Stimme die Entwicklung vom ‚revelerschen Quartett‘ hin zum neuartigen Quintett zu vollziehen. Diese fünfte Stimme war oft als Instrumentenparodie, der Paradedisziplin Frommermanns, ausgeführt. Robert Biberti äußerte sich zur Unterscheidung vom großen Vorbild der *Revelers*:

„Die Wirksamkeit der Revellers, unerhört genau und phantastisch rein, reichte jedoch nur für zehn, fünfzehn Minuten vielleicht, und nicht für ein ganzes Konzert. [...] Sie hätten beispielsweise nie ein deutsches Volkslied singen können, weil der Stimmklang nicht dazu paßte. Sie kannten nur Jazz, Jazz, Jazz. [...] Unser Ziel war es, alles zu singen, alles ‚Zwischen Brahms und Blues‘ wie wir später eines unserer Konzerte nannten. Aber noch Jahre, nachdem wir unser Ziel erreicht hatten, haben wir uns manchmal gefragt, wie würden dies oder das die Revellers machen, mit ihren an sich angenehmen, gut sitzenden, aber doch durch die englische Sprache etwas quäkigen Stimmen.“³⁵¹

³⁴⁷ Original Schreibweise, in Deutschland zur Zeit der *Comedian Harmonists* meist „Revellers“ geschrieben.

³⁴⁸ Zu den *Revelers* und anderen Vocal Jazz Ensembles s. 4.1.3 Einfluss des Jazz: Vocal Jazz Ensembles.

³⁴⁹ Czada & Große 1998, S. 14.

³⁵⁰ U. a. aus dieser Tatsache heraus entspann sich später deswegen sogar ein Streit, da Biberti als Mitgründer anerkannt werden wollte: „Mein Anspruch, als Mitgründer zu gelten, resultiert aus Fakten, die Du eigentlich kennen solltest: Es ist eine unleugbare Tatsache, daß ich bereits im Oktober 1926, also lange vor Dir, die Revellers hörte und hieraus den im obigen Sinne geradezu selbstverständlichen Schluß zog.“ Brief von Robert Biberti an Harry Frommermann im September 1975, zitiert nach Fechner 1988, S. 163.

³⁵¹ Fechner 1988, S. 168–169.

Trotz des Vorbildcharakters der *Revelers* für die *Comedian Harmonists*, die bis ca. 1930 den Zusatz „Die deutschen Revellers“ führten³⁵², lässt sich der Gesangsstil beider Ensembles doch gut unterscheiden.

„Bei den *Revelers* dominierte das swingende, jazzige Element der amerikanischen Tanzmusik, das den in deutscher Musiktradition aufgewachsenen *Comedian Harmonists*, trotz aller Begeisterung dafür, nicht im Blut lag.“³⁵³

Erinnert man sich heute vor allem an Hits wie „Veronika, der Lenz ist da“ oder „Mein kleiner grüner Kaktus“, war das Programm der *Comedian Harmonists* sehr viel weiter gefächert, neben Schlagern und Unterhaltungsmusik sangen sie auch Orchesterimitationen von klassischen Werken und Jazz-Titeln sowie Volkslieder.

Das Repertoire wurde langsam und stetig aufgebaut, da die meisten Stücke relativ kurz waren, hatten die Konzerte um die 28 bis 30 Nummern. Laut Roman Cykowski umfasste das Repertoire der *Comedian Harmonists* um 1935 ca. 200 Titel.³⁵⁴ Dass das interessante und abwechslungsreiche Repertoire beim Erfolg der *Comedian Harmonists* eine große Rolle spielt, liegt auf der Hand.³⁵⁵

4.2.3 Gründe für den Erfolg der *Comedian Harmonists*

„Sie war’n die allerersten Popstars des Jahrhunderts,
umjubelt, heiß geliebt und stets im Rampenlicht.
Humor, perfekte Harmonien und Charme – wen wundert’s
dass der kleine grüne Kaktus heut’ noch sticht!“³⁵⁶

Mit diesen Zeilen bringen die Kölner *Wise Guys*³⁵⁷ in ihrer Hommage das Phänomen der *Comedian Harmonists* auf den Punkt. Diesen Song schrieben Daniel Dickopf und Edzard Hüneke auf Anfrage der EMI, bei denen die *Wise Guys* 1997 noch unter Vertrag standen. Aus verschiedenen Gründen wurde das Lied letztendlich doch nicht Teil der Vilsmaier-Filmproduktion³⁵⁸, wie es zuerst geplant war.³⁵⁹ Doch woraus be-

³⁵² Czada & Große 1993, S. 50.

³⁵³ Czada & Große 1993, S. 50.

³⁵⁴ Vgl. Fechner 1988, S. 200–201.

³⁵⁵ Eine sehr umfangreiche Diskografie der *Comedian Harmonists* hat Andreas Schmauder 1999 zusammengestellt.

³⁵⁶ Song *Comedian Harmonists* der *Wise Guys*, erschienen auf dem Album *Skandal* 1997.

³⁵⁷ Vgl. Abschnitt 4.4.5 *Wise Guys*.

³⁵⁸ Dazu s. 4.2.4.3.

³⁵⁹ Brandl 2006, S. 95.

stand dieses Phänomen? Laut Ulrich Etscheit, dem Herausgeber der rekonstruierten Arrangements,

„delektieren sich Interpreten und Publikum an den bekannten Schlager- und Tonfilmmelodien mit ihren hemmungslos sentimental oder frech-frivolen Texten, die mitunter puren Nonsense verbreiten, vor allem aber an den brillanten Arrangements, die von Bootz, zum überwiegenden Teil aber wohl von Frommermann stammen. Sie sind erfüllt vom rhythmischen Swing und Drive, landen so manchen harmonischen Überraschungscoup, verblüffen durch ihre virtuose, bisweilen geradezu akrobatische Singstimmen- und Textbehandlung, stoßen mit ihren Klangexperimenten, lautmalerischen Effekten und Instrumenten-Imitationen in musikalisches Neuland vor, schöpfen aber auch aus der abendländischen Musiktradition.“³⁶⁰

Der Erfolg beruhte Etscheits Aussagen zufolge auf der genialen Mischung aus altbewährten Elementen, wie z. B. beliebten und bekannten Schlagermelodien, angereichert und gewürzt mit vorher nie gehörter Raffinesse im Arrangement plus einiger Extra-Effekte, wie z. B. die Instrumentenparodien durch Frommermann. Der dramaturgisch effektvolle Programmaufbau und das vielseitige Repertoire trugen ebenso zum Erfolg bei. Ein weiterer wichtiger Baustein stellte die einmalige Stimmenbesetzung dar:

„nun hatten wir von Leschnikoff als höchsten Tenor bis zu mir als tiefen Baß einen Klangkörper, wie es ihn nur selten gab. Hinzu kommt, daß die einzelnen Stimmen auch in der Lage sein mußten, solistisch hervorzutreten, um das Programm aufzulockern, interessant zu machen.“³⁶¹

Die Arrangements von Frommermann und Bootz waren auf die einzelnen Stimmen der Mitglieder maßgeschneidert, dabei harmonisch und rhythmisch hochkomplex, wie ein Blick in die rekonstruierten Original-Partituren zeigt.³⁶² Das Ensemble hatte in der ersten Probenphase hart an sich gearbeitet, um den edlen Klang „an Wohlklang und Melodik orientierter Stimmführung“³⁶³ zu erzeugen.

„Dieser schwer zu beschreibende Stil der Gruppe hat zweifellos dazu beigetragen, daß sie so bemerkenswert viele Bewunderer gerade unter Liebhabern der ‚klassischen Musik‘ hatten und haben, denn die übliche Unterscheidung zwi-

³⁶⁰ Nachwort in Metzger & Etscheit 1997.

³⁶¹ Robert Bibert, nach Fechner 1988, S. 201.

³⁶² Vgl. MGG2/Etscheit, Sp. 1428.

³⁶³ Czada & Große 1993, S. 50.

schen sogenannter ‚E-‘ und ‚U-Musik‘ wurde von den Comedian Harmonists aufgehoben.”³⁶⁴

Harry Frommermann sagte über dieses Klangideal:

„Das Geheimnis des Zusammenklangs war entscheidend für den späteren Erfolg, daran feilten wir unablässig, um eine gewisse Leichtigkeit, einen bestimmten Charme herauszuarbeiten. Wichtig war, daß es nicht einstudiert klang, sondern wie aus dem Ärmel geschüttelt. Man durfte die Schwierigkeiten nicht hören, die darin steckten, so zu singen.“³⁶⁵

Letztendlich kann man also vom gelungenen Zusammenspiel verschiedener Faktoren aus den Bereichen Besetzung und Arrangement, Repertoire und Präsentation sowie altbewährter und neuer Elemente sprechen, eine Erfolgsformel, die überdauernde Gültigkeit besitzt.

4.2.4 Rezeption und Auswirkungen der *Comedian Harmonists* bis heute

Mehrere Jahrzehnte war der einstige Ruhm der *Comedian Harmonists* vergessen. Erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erwachte das Interesse an ihnen wieder, vor allem aufgrund eines Dokumentarfilmes über das Ensemble. Bereits zwei Jahre davor erschien eine Greatest-Hits-Platte und bereitete die ‚Renaissance‘ der *Comedian Harmonists* vor.³⁶⁶

4.2.4.1 Eberhard Fechner³⁶⁷

Die zweiteilige Fernsehdokumentation „Die Comedian Harmonists – Sechs Lebensläufe“ von Eberhard Fechner wurde 1976 vom NDR erstmals ausgestrahlt.³⁶⁸ Dort sprechen die damals noch lebenden Mitglieder: Robert Biberti, Ari Leschnikoff, Roman Cycowski, Erwin Bootz sowie einige nahe Angehörige, wie z. B. die Ehefrauen. Harry Frommermann verstarb kurz vor dem geplanten Interviewtermin im Oktober

³⁶⁴ Czada & Große 1993, S. 50.

³⁶⁵ Fechner 1988, S. 176.

³⁶⁶ Vgl. Gerlitz 2012, S. 5.

³⁶⁷ Vgl. Fechner 1988, S. 11–18. Eberhard Fechner (1926–1992) war Regisseur, Autor und Schauspieler. 1969 bis 1974 drehte er vier dokumentarische Filme, in denen Menschen aller Schichten vor dem jeweiligen geschichtlichen Hintergrund vor und nach den Weltkriegen zu Wort kamen.

³⁶⁸ Vgl. Fechner 1976.

1975. Aus dem über 70 Stunden langen Audio-Material entstand außerdem später das gleichnamige Buch (1988).³⁶⁹ Dramaturgisch äußerst effektiv montiert Fechner in seinem Gesprächsfilm u. a. die Reaktionen der noch lebenden Mitglieder auf die alten Aufnahmen.³⁷⁰ Der Erfolg des Films läutete die große Renaissance der *Comedian Harmonists*, die im Grunde bis heute andauert, ein.

4.2.4.2 Czada und Große

Eine weitere Veröffentlichung trug zu dieser neuen Popularität in starkem Maße bei. Es handelt sich um das Standardwerk auf dem Gebiet der Forschung zu den *Comedian Harmonists* von Peter Czada und Günter Große, die erste Auflage erschien 1993.³⁷¹ Letztgenannter Autor besaß ein großes Schallarchiv und hatte bereits über die Geschichte der Schallplatte geschrieben. Zusammen mit dem ebenfalls begeisterten Plattensammler und Fan der *Comedian Harmonists* Peter Czada recherchierte er ab 1986 u. a. im Nachlass der Mitglieder. Czada und Große bieten nicht nur detailgetreu zahlreiche Informationen zur Biografie von der Herkunft der einzelnen Mitglieder bis zur Trennung, ihr Werk enthält daneben auch zahlreiche Bilddokumente, Briefe, Plakate und Programme, eine Diskografie und Notenfragmente. Im Kapitel „Die Renaissance eines Ensembles“³⁷² schlagen die Autoren den Bogen in die Gegenwart (der 1990er Jahre).

4.2.4.3 Vilsmaier-Film³⁷³

Joseph Vilsmaier drehte 1997 einen sehr erfolgreichen Film über die *Comedian Harmonists*. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Als Spielfilm konzipiert stellt Vilsmaier die Geschichte der Gründung des Ensembles bis zur Trennung 1935 in den Vordergrund. Für die Musik im Film wurden alte Aufnahmen verwendet, für die Probensi-

³⁶⁹ Fechner 1988.

³⁷⁰ Fechner 1988, S. 91–92. Weitere Faktoren der „Fechner Methode“ neben der Musik legt Simone Emmelius in ihren gleichnamigen Untersuchungen seiner dokumentarischen Filme dar, vgl. Emmelius 1996.

³⁷¹ Czada & Große 1993.

³⁷² Czada & Große 1993, S. 145–147.

³⁷³ Vgl. Vilsmaier 1997; Brandl 2006, S. 73–82.

tuationen kam ein deutsches Ensemble, das in der Tradition der *Comedian Harmonists* singt, zu Hilfe. Den *Tailed Harmonists* kam die nicht einfache Aufgabe zu, zunächst noch falsche Töne einstreugend, später hörbar klanglich immer besser zu werden.³⁷⁴

Die Bedeutung des Spielfilms als Motor für die A-cappella-Szene durch den Erfolg der *Comedian Harmonists* wird nicht nur vom Wochenmagazin *Spiegel* als herausragend eingeschätzt:

„Die Initialzündung für den heutigen Trend war der Film ‚Comedian Harmonists‘, Joseph Vilismaiers Porträt des legendären Sextetts aus der Weimarer Republik.“³⁷⁵

Auch in der wissenschaftlichen Literatur erscheint diese These:

„Schon seit den 80er Jahren gibt es wieder einzelne Gruppen, die sich der A-Cappella-Musik der 1920er und 1930er Jahre verschrieben haben, aber der Vilismaier-Kinofilm hat letztlich für einen enormen deutschlandweiten Boom gesorgt, der die Zahl der Gruppen geradezu exponential anwachsen ließ.“³⁷⁶

So auch in Etscheits Artikel zu den *Comedian Harmonists* in „Musik in Geschichte und Gegenwart“:

„Unterdessen ist die Beschäftigung mit den *Comedian Harmonists* selbst zu einer Mode geworden, woran Joseph Vilismaiers Kinofilm von 1997 keinen geringen Anteil hatte. Zahlreiche Gesangsensembles imitieren mit wechselnder Fortune ihre berühmten Vorbilder [...]“³⁷⁷

Die *Tailed Harmonists* sind nur eine Gruppe von vielen, die sich das Erbe der *Comedian Harmonists* auf die Fahnen geschrieben haben oder zumindest einige Lieder im Programm haben. Herauszugreifen ist das weltbekannte sechsköpfige Männer-A-cappella-Ensemble *King’s Singers*³⁷⁸ aus Großbritannien, die bereits 1980 ein Album den *Comedian Harmonists* widmeten, „A tribute to the *Comedian Harmonists*“ (EMI Classics).³⁷⁹ Bis heute berufen sich zahlreiche A-cappella-Gruppen auf die *Comedian Harmonists* als Vorbilder.³⁸⁰

³⁷⁴ Vilismaier 1997, S. 119.

³⁷⁵ Clemens 2004, S. 208.

³⁷⁶ Brandl 2007, S. 266–276.

³⁷⁷ MGG2/Etscheit, Sp. 1428.

³⁷⁸ Vgl. Abschnitt 4.4.1 *King’s Singers*.

³⁷⁹ Vgl. Czada & Große 1993, S. 147.

³⁸⁰ Z. B. die *Wise Guys* mit einem selbst geschriebenen Lied über die *Comedian Harmonists*.

Der Einfluss der *Comedian Harmonists* wird von A-cappella-Experten anerkannt, aber nicht durchweg positiv bewertet. In einem Beitrag zu seinem Internetjournal „Vocal Blog – all about vocal and A cappella music“ geht Florian Städtler, der sich laut eigener Aussage seit Anfang der 90er Jahre intensiv mit a cappella beschäftigt, der durchaus provokant gestellten Frage nach, warum A-cappella-Musik in Deutschland seiner Ansicht nach oftmals lieber als lustig denn als innovativ gelten will:

„Main reason is the ‘Kleiner-grüner-Kaktus’ syndrome, the historic ballast of the immensely popular German uebergruppe The Comedian Harmonist, a weight which came even heavier with the blockbuster movie about the group’s career some years ago.“³⁸¹

Der Einfluss der *Comedian Harmonists* wirkte noch lange in Deutschland nach. Mehrere Experten der A-cappella-Szene³⁸² erwähnen das Kleinkunst- bzw. Comedy-Image, mit dem A-cappella-Musik z. T. bis heute seit dieser Zeit in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Verschiedene Gruppen wendeten sich aber ganz bewusst von dieser Stilrichtung ab.³⁸³

4.3 A-cappella-Charthits in den 1980er Jahren

Bei der Verbreitung von A-cappella-Ensembles in Deutschland spielten einige international erfolgreiche Popmusik-Charthits, die a cappella gesungen waren, in den 1980er Jahren eine große Rolle.³⁸⁴ 1983 wurde eine bis dato unbekannte Gruppe mit „Only You“ schlagartig berühmt: die *Flying Pickets*.

„Wochenlang hielt sich der Song an der Spitze der englischen und europäischen Charts. Die Flying Pickets waren damals eine der ersten Bands, die Pop-Songs a cappella darboten, wobei dieser Begriff recht großzügig ausgelegt wird [...] der Sound und die Machart von Only You waren in der Pop-Musik neu und erfolgreich und haben viele Nachahmer gefunden.“³⁸⁵

³⁸¹ Städtler, Florian: The Kaktus-Syndrome. Online verfügbar unter <http://www.vocal-blog.net/2009/10/the-kaktus-syndrome/> (2009), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

³⁸² Aussagen im Rahmen der Expertenbefragung (Anhang C) wie unter 2.1 Quellenlage beschrieben.

³⁸³ Z. B. *Wise Guys* s. Bungter 2008, S. 54.

³⁸⁴ Vgl. Duchan 2007, S. 55, 79; Rapkin 2008, S. 3–11.

³⁸⁵ Kemper 2002, S. 49–51.

Daneben wurden Songs wie „The longest time“ von *Billy Joel* (1983)³⁸⁶, „Caravan of Love“ (A-cappella-Version von den *Housemartins* 1986) oder „Don't worry, Be Happy“ (*Bobby McFerrin* 1988) als A-cappella-Welthits berühmt und gehören bis heute zum A-cappella-Standard-Repertoire.³⁸⁷ Auch die amerikanische Boygroup *Boyz II men* war in den 1990er Jahren mit ihren Crossovers aus HipHop, Doo-Wop und R & B, kommerziell extrem erfolgreich.³⁸⁸

Weitere Einflüsse auf die A-cappella-Popmusik entstanden durch die Erfolge von Bobby McFerrin oder auch Al Jarreau.

Wie bereits im Abschnitt 3.6 zur Populärmusikforschung erwähnt, feierten *Die Prinzen* mit mehreren deutschsprachigen A-cappella-Popmusik-Alben in den 1980er und 1990er Jahre in Deutschland große Erfolge.³⁸⁹

4.4 Gegenwärtige A-cappella-Gruppen

„Kenner schätzen, dass es zur Zeit rund 1.200 A-cappella-Ensembles in Deutschland gibt; Tendenz: weiter steigend. Die weitaus meisten sind ambitionierte Laien. Wer nicht davon leben muss, kann viel Spaß und Freude bei Gelegenheitsauftritten haben. Möglichkeiten dazu gibt es wie nie zuvor. Wer mit dem Gedanken spielt, ins Profi-Lager zu wechseln, sollte sich vor allem eins klar machen: Trotz dem Boom wird ‚A-cappella-Musik‘ eine, wenn auch interessante und vielfältig ausgestaltete Nische bleiben, egal ob U- oder E-Musik.“³⁹⁰

Dieses Statement von Georg Waßmuth in einem Radiobeitrag 2008 deutet die Problematik, im professionellen A-cappella-Bereich nachhaltig erfolgreich zu sein, an. Profi-A-cappella-Gruppen spielen als Vorbilder für die A-cappella-Szene in Deutschland eine große Rolle.

„There are a number of contemporary vocal ensembles whose vocal sound and arrangements continue to strongly influence the repertoire and sound of vocal jazz ensembles in the educational context. Those groups include the

³⁸⁶ Ein Doo-Wop-Song, bisweilen auch als „For the longest time“ bezeichnet.

³⁸⁷ Vgl. Duchan 2012, S. 39–41.

³⁸⁸ Vgl. Rapkin 2008, S. 3–11.

³⁸⁹ Vgl. Reislöb 2011, S. 256, Gerlitz 2012, S. 6.

³⁹⁰ Waßmuth 2008.

Singers Unlimited, Manhattan Transfer [sic!], New York Voices, The Real Group and Take 6.”³⁹¹

Diese Aussage von Jensen-Hole ist vor allem auf US-amerikanische collegiate a cappella bezogen, Kaiser & Gerlitz sehen aber auch die Entwicklung in Deutschland von zahlreichen internationalen Gruppen beeinflusst:

„Das mehrstimmige Singen (mit und ohne Instrumentalbegleitung) ist mit der Wiederentdeckung der Comedian Harmonists sehr populär geworden. Gruppen wie die King’s Singers, Manhattan Transfer, Take Six, The Real Group oder Die Prinzen haben seither dazu beigetragen, den Chorgesang in der Jazz- und Popmusik zu etablieren. Und vom Comedian-Harmonists-Gründer Harry Frommermann, der den Klang von Instrumenten imitierte und eine komplette klassische Partitur ‚gesungen‘ bzw. im Mehrspurverfahren aufgenommen hat, führt eine Tradition vokaler Artistik bis hin zu Stimmakrobaten wie Bobby McFerrin.“³⁹²

Diese Einflüsse werden im folgenden Abschnitt exemplarisch an sieben Ensembles gezeigt. Die Auswahl ist dabei nicht zufällig, es wurden seit Langem erfolgreiche Gruppen mit unterschiedlichem musikalischem Schwerpunkt und Herkunft ausgewählt.³⁹³ Die ausgewählten Gruppen repräsentieren die Vielfalt der professionellen internationalen und nationalen A-cappella-Szene, an der sich Laien und semiprofessionelle Gruppen orientieren. Einige Gruppen wurden von befragten A-cappella-Experten teilweise übereinstimmend als einflussreich benannt (z. B. *Wise Guys*). Als ‚Indikator‘ einer vermuteten Beeinflussung wurden auch im Handel oder direkt käuflich erhältliche Notenausgaben, kommerzieller Erfolg³⁹⁴ und Medienpräsenz³⁹⁵ gewertet.

³⁹¹ Jensen-Hole 2005, S. 22.

³⁹² Kaiser & Gerlitz 2005, S. 140.

³⁹³ Es ist hier weder eine vollständige Darstellung möglich, noch sind unter den folgenden Ausführungen eine Art ‚Ranking‘ von A-cappella-Gruppen zu verstehen. Zu überblicksartigen Darstellungen erfolgreicher professioneller deutscher A-cappella-Gruppen vgl. z. B. *Melodie&Rhythmus* 4/2008, S. 28–33, Clemens 2004, S. 208, Dolak 1999, Barthel 2006, S. 10–11, König 2011, S. 78–83.

³⁹⁴ Zahlen zu CD-Verkäufen, Downloads, Konzerten etc. einzelner Gruppen sind i. d. R. nicht öffentlich zugänglich. Diese Einschätzungen beruhen daher auf den bekannten Fakten der Chartplatzierungen (der *Wise Guys*) und eigenen Aussagen der A-cappella-Ensembles (z. B. Interviews oder Presstexte).

³⁹⁵ Vgl. Abschnitt 2.1 Quellenlage.

4.4.1 *King's Singers*

Die *King's Singers*³⁹⁶ sind eines der produktivsten und erfolgreichsten Vokalensembles weltweit. Seit der Gründung 1968 am King's College in Cambridge wechselte zwar die Besetzung des Männer-Sextetts,³⁹⁷ aber der besonders homogene und eher klassische geprägte Klang blieb bis heute erhalten. Das Repertoire³⁹⁸ umfasst jegliche Art von weltlicher und geistlicher Vokalmusik, von Alter Musik bis zu eigenen Arrangements von Beatles-Songs. Diese Vielseitigkeit und die Freude an der Musik, die bei den *King's Singers* hörbar wurde, führten zu einem regelrechten A-cappella-Boom an Nachahmer-Gruppierungen.³⁹⁹ Die *King's Singers* selbst betrachten ihre große stilistische und musikalische Bandbreite als ihre Art der ‚Spezialisierung‘:

„Würdet Ihr die King'Singers als eine Boygroup in der Tradition von Comedian Harmonists und der Beatles betrachten?“

Lawson: Ja, nur es besteht ein Unterschied darin, dass wir weniger auf ein Gebiet spezialisiert sind. Die Beatles haben immer Popmusik gesungen, während die Comedian Harmonists mehr eklektisch waren als wir. Das Interessante an den King'Singers ist, dass wir alles covern - von Renaissance bis Pop. Aber damit die Plattenfirmen zu überzeugen ist in gewisser Weise nicht leicht, da die uns nicht ohne weiteres in eine der Kategorien Klassik oder Pop einordnen können. Insgesamt aber sind die King'Singers für mich mehr ein Musikinstrument als eine Gruppe von Sängern. Aber uns als Boygroup zu bezeichnen, wäre nicht falsch, schließlich werden bei uns auch in Zukunft keine Frauen singen.“⁴⁰⁰

Die *King's Singers* sind bei der Förderung der zeitgenössischen Vokalmusik sehr engagiert und gaben im Laufe der Jahre über 200 Werke bei Komponisten wie Penderecki, Rutter, Ligeti, Tavener oder Whitacre in Auftrag.⁴⁰¹

³⁹⁶ Informationen über die *King's Singers* online s. <http://www.kingssingers.com>, zuletzt geprüft am 17.02.2015, sowie Scholz, Gundemarie: *King's Singers*. Online verfügbar unter <http://www.kingssing.de>, zuletzt geprüft am 17.02.2015 (deutsche Fan-Website). Die Schreibweise des Namens variiert(e) bisweilen, z. B. *King'Singers*, *Kings Singers*.

³⁹⁷ Besetzung: Counter / Counter / Tenor / Bariton / Bariton / Bass.

³⁹⁸ Diskografie s. Scholz, Gundemarie: *King's Singers*. Online verfügbar unter <http://www.kingssing.de>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

³⁹⁹ Lührs-Kaiser 2011, S. 22.

⁴⁰⁰ Buhre, Jakob; Wiegand, Frank: *King's Singers: 90 Prozent unserer Arbeit ist Hören*.

Online verfügbar unter <http://www.planet-interview.de/interviews/kings-singers/33422/>, zuletzt aktualisiert am 19.11.2000, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁰¹ Vgl. *King's Singers*. Online verfügbar unter <http://www.kingssingers.com>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; Cullingford 2010, S. 40–46.

Ein weiterer Erfolgsfaktor der *King's Singers* ist der besonders homogene Ensembleklang, dem sich die Einzelstimmen unterordnen:

„Wenn wir auf die Bühne gehen, [...] müssen wir unsere persönliche Stimme hinter uns lassen und ein Instrument werden. Wir singen in verschiedenen Registern, aber wir sind verbunden, machen denselben Vokalklang – wie bei einer Orgel.“⁴⁰²

Die *King's Singers* geben seit vielen Jahren regelmäßig Workshops und Meisterkurse und geben auf diese Weise ihre Erfahrung weiter. In Deutschland waren die *King's Singers* seit 1992 regelmäßig in Lübeck beim Schleswig-Holstein-Musikfestival zu Gast:

„Ihr Meisterkurs erfreut sich bei Vokalensembles aus Deutschland und ganz Europa größter Beliebtheit. Wer genommen wird, entscheiden die *King's Singers* persönlich. Im 4-tägigen Workshop vermitteln sie dann ihre Erfahrungen und geben den einzelnen Ensembles ganz individuelle Hinweise von der Aufstellung und Haltung über verschiedene Interpretationsmöglichkeiten bis hin zu echten ‚Insider‘-Tipps zu Mimik und Gestik, die beim Publikum ankommen.“⁴⁰³

Ein Beispiel für deutsche A-cappella-Ensembles, die maßgeblich von den *King's Singers* beeinflusst wurden, ist *amarcord*⁴⁰⁴ aus Leipzig, die von der Zusammenarbeit mit dem englischen Ensemble profitierten.⁴⁰⁵ So befand die nmz anlässlich des von *amarcord* gegründeten A-cappella-Festivals in Leipzig 2003:

„Geschult bei den *King's Singers* und dem Hilliard-Ensemble entsteht *amarcord's* berückender Klang aus der Mischung von Stilsicherheit, makelloser Intonation und einem Hauch instinktiver, sympathischer Unbekümmertheit.“⁴⁰⁶

⁴⁰² Hippel 2008, S. 22.

⁴⁰³ Barthel 2006, S. 10–11.

⁴⁰⁴ *amarcord* (gegründet 1992) kommt aus Leipzig und besteht aus fünf ehemaligen Thomanern. Sie gründeten auch ein eigenes A-cappella-Festival in Leipzig, s. ensemble *amarcord*. Online verfügbar unter <http://www.amarcord.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁰⁵ Laut einer Aussage von *amarcord* in einem Interview 2008 s. Hilse, Felix: Spartenübergreifender Gesang - das Männer-Vokalquintett *Amarcord*. Online verfügbar unter <http://portraits.klassik.com/people/interview.cfm?KID=7087> (2008), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁰⁶ Neef 2003.

Bei diesem A-cappella-Festival mit Wettbewerb in Leipzig übernahm das ehemalige Mitglied der *King's Singers* Simon Carrington 2010 auch den Juryvorsitz.⁴⁰⁷

4.4.2 *The Real Group*⁴⁰⁸

Das schwedische Quintett *The Real Group* gründete sich 1984 aus Studenten der Königlichen Musikakademie in Stockholm.⁴⁰⁹ Die ersten Stücke, die gesungen wurden, waren Arrangements von Jazz Standards aus dem „Real Book“⁴¹⁰, woraus der Name des Vokalensembles entstand. Die unterschiedliche musikalische Herkunft der einzelnen Mitglieder spiegelt sich in den vielfältigen Einflüssen und Stilelementen des gesungenen Repertoires wider.

„Margareta [Bengtson] kommt von der Klassik her, ich [Anders Jalkéus] von der schwedischen Volksmusik, Katarina [Henryson] vom Pop, und Anders [Edenroth] und Peder [Karlsson] sind Jazzer.“⁴¹¹

Als musikalische Vorbilder nennt die *Real Group* dementsprechend klassische Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Strawinsky und Bartók sowie Jazzgrößen wie Pat Metheny oder Charlie Parker und Vokalgruppen (*Mills Brothers*, *Hi-Lo's*, *Singers Unlimited*, *Swingle Singers*) oder auch Bobby McFerrin.⁴¹² Die Besetzung der *Real Group* besteht aus Sopran / Alt / (Counter-)Tenor / Bariton / Bass.

⁴⁰⁷ Vgl. Verein zur Förderung der Vokalmusik - a cappella e. V.: Internationaler A-cappella-Wettbewerb Leipzig. Online verfügbar unter <http://www.a-cappella-wettbewerb.de/index.php/neuigkeiten>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁰⁸ Informationen über die *Real Group* sind v. a. journalistischen Veröffentlichungen und der gruppeneigenen Website zu entnehmen, vgl. The Real Site. Online verfügbar unter <http://www.therealgroup.se/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015. Zusätzlich existieren einige relevante Studienarbeiten wie z. B. von Sara Wall (Uppsala Universität 2002) über „The Real Group – Evolution of Sound“ vgl. Wall 2002, S. 139. In seiner Masterarbeit über „contemporary a cappella music in Scandinavia“ analysierte Andreas Bech (selbst Mitglied der dänischen A-cappella-Gruppe *Postyr*) neben *Rajaton* (Finnland), *Pust* (Norwegen), *Vocal Line* (Dänemark) auch die *Real Group* und führte Interviews mit ihnen, vgl. Bech 2012.

⁴⁰⁹ Zegree 1994, S. 24–27.

⁴¹⁰ Das „Real Book“ ist als so genanntes ‚Fake Book‘ eine Sammlung von populären Jazz Standards, die in den frühen 1970er Jahren in Boston im Umfeld des Berklee College of Music entstand. Als Fake Books werden allgemein Zusammenstellungen von bekannten Songs und Standards für den Musikunterricht bezeichnet. Aufgrund der fehlenden Rechte waren Fake Books oft nicht legal erhältlich, aber nichtsdestotrotz weit verbreitet, s. Witmer & Kernfeld 2002.

⁴¹¹ Jurgeit 1998, S. 29, Antwort auf die Frage in einem Interview 1998 „Sind sich die Bandmitglieder bei der Songauswahl eigentlich immer einig?“. Die Besetzung wechselte inzwischen.

⁴¹² Vgl. Zegree 1994, S. 24–27.

Eigenkompositionen spielen in der Geschichte der *Real Group* eine immer größere Rolle, vor allem komponiert von Anders Edenroth (Countertenor). Die Diskografie umfasst 15 Alben, darunter auch schwedische Volksmusik und klassische Chormusik. Zahlreiche Eigenkompositionen und Arrangements der *Real Group* sind inzwischen als Notenmaterial erhältlich und dementsprechend verbreitet (u. a. „Words“, „Acappella in Acapulco“, „Chili Con Carne“⁴¹³). Die Aufnahmen erhielten zahlreiche Auszeichnungen (CARAs⁴¹⁴).

Auch die *Real Group* gibt ihre Erfahrungen in Kursen weiter, sie gründeten außerdem das „Real Group Festival“ mit Konzerten und zahlreichen Workshops für Solosänger, Ensembles und Chöre. Die „Real Group Academy“ bietet zusätzlich Online-Coachings und Skype Lessons an.⁴¹⁵

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Abschnitt kurz erwähnt, wird die *Real Group* als weltweit einflussreich für zahlreiche andere Ensembles angesehen von u. a. Jensen-Hole⁴¹⁶ oder Zegree⁴¹⁷.

4.4.3 TAKE 6⁴¹⁸

Das sechsköpfige Männer-Ensemble gründete sich 1980 aus Studenten des Oakwood-Colleges in Huntsville (Alabama).⁴¹⁹ TAKE 6 existiert unter diesem Namen seit

⁴¹³ Vgl. Walton Music: The Real Group. Online verfügbar unter http://www.giamusic.com/product_search.cfm?loc=series&criteria=Walton-Real%20Group%20series, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴¹⁴ Vgl. Contemporary A Cappella Society: Contemporary A Cappella Recording Awards CARA Archive 1992 - Present. Online verfügbar unter <http://www.casa.org/caraarchive>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴¹⁵ Vgl. The Real Group Academy. Online verfügbar unter <http://www.therealgroupacademy.se> zuletzt geprüft am 17.02.2015. Das Festival fand 2008 das erste Mal statt. Hauptinitiator ist Peder Karlsson.

⁴¹⁶ Vgl. Jensen-Hole 2005, S. 22, Lopenon 2003, S. 18–23. Die Besetzung besteht aus vier Tenören, Bariton und Bass.

⁴¹⁷ Vgl. Zegree 2002, S. 7: „harmony groups such as Take 6, New York Voices, and Swedens The Real Group have served to create musical excellence in vocal jazz while also establishing a profound influence on the music education scene.“ Die Alben der *Real Group* stehen außerdem auf Empfehlungslisten im Praxisleitfaden für Pop- und Jazzchöre von Becker (Becker 2003) sowie im „The Vocal Jazz Ensemble“ von Paris Rutherford (Rutherford 2008, S. 30).

⁴¹⁸ Die Schreibweise variiert, es ist bisweilen auch „Take 6“ oder „Take Six“ zu lesen.

⁴¹⁹ Biografien von TAKE 6 vgl. TAKE6: Biography. Online verfügbar unter <http://www.take6.com/mobile/biography>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; singers.com: Take 6. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/group/Take-6/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; Krieger 1999.

1987, als die sechsköpfige Gruppe einen Vertrag bei Warner Brothers erhielt. Zum Namen des Ensembles stellt Krieger fest:

„Ob den Vokalisten klar war, daß es schon lange eine Miles Davis-Komposition mit demselben Titel gab, ist nicht bekannt. In jedem Fall bezieht sich der Name TAKE 6 in plakativer Weise auf die Größe des Ensembles, und er nützt höchst geschickt die weltweite Popularität der Paul Desmond-Komposition *Take 5*.“⁴²⁰

Das Repertoire⁴²¹ der weltweit sehr erfolgreichen und mit Grammys ausgezeichneten Gruppe ist vom religiösen Hintergrund der Sänger⁴²² stark geprägt. Ihre Botschaft transportiert *TAKE 6* durch einen Mix von Gospel, Soul, Jazz und R&B in Kombination mit Improvisation und Big-Band-Imitationen. Die Arrangements stammen ausnahmslos von den Sängern selbst. Neben A-cappella-Alben sind auch instrumental begleitete Aufnahmen entstanden. Das Ensemble ist kommerziell sehr erfolgreich und gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen.⁴²³

Die Bedeutung von TAKE 6 als stilprägendes Ensemble durch die Verschmelzung und Weiterentwicklung von Gospel- und Jazzelementen wird u. a. von Becker⁴²⁴ sowie Eskew unterstrichen.

„The only male group bearing a direct relationship to the unaccompanied male groups of the 1920s to 50s to achieve popularity after 1980 was Take 6, comprising six students from Huntsville, Alabama. They sang traditional gospel music in close parallel harmony reminiscent of such earlier jazz groups as the Four Freshmen and the Hi-Los, and achieved huge international acclaim for their first recording (1988); they remain the most successful crossover black gospel group in history.“⁴²⁵

⁴²⁰ Krieger 1999, S. 92.

⁴²¹ Eine musikwissenschaftliche Analyse der Musik von Take 6 s. Krieger 1999, Krieger 2003, S. 497–514.

⁴²² Vgl. z. B. Porträt in Böcker 2007, S. 34–35.

⁴²³ NGroveD/Eskew 2001, S. 173: „[T]hey remain the most successful crossover black gospel group in history.“

⁴²⁴ Becker 1992, S. 218.

⁴²⁵ NGroveD/Eskew 2001, S. 173.

4.4.4 6-Zylinder

Eine der frühesten A-cappella-Gruppen in Deutschland überhaupt, die heute noch aktiv ist, ist *6-Zylinder*⁴²⁶, die sich 1983 aus Studenten der Musikhochschule Münster gründete. Thomas Michaelis (Sänger der aktuellen *6-Zylinder*-Besetzung) hebt auf die Frage nach den musikalischen Wurzeln den Einfluss der *King's Singers* hervor:

„Für die Idee zur Gründung einer Acappellaformation standen auf jeden Fall die ‚Kings Singers‘ Pate. Wir hatten sie diverse Male in Konzerten gehört und waren angetan von der musikalischen Bandbreite der Gruppe. [...] Das erste Programm von 6z[yylinder] bestand aus großteils Kings Singers Arrangements.“⁴²⁷

Die *Comedian Harmonists* nennt er ebenfalls als indirekten Einfluss, auch wenn keine ihrer Arrangements in das Repertoire aufgenommen wurden. Stark auf die *Comedian Harmonists* verweist auch das ‚Comedy‘-Element der Bühnenshow von *6-Zylinder*, „unsere komödiantischen, schauspielerischen Fähigkeiten [...], gepflegtes Blödeln und Nonsens [...], einfach Spaß miteinander zu haben“.⁴²⁸ Heute bestehe das Programm laut Michaelis

„aus überwiegend deutschen Songs, viele aus eigener Feder und Coverversionen von engl. Originalen mit deutschen Texten und Acapellaversionen von wunderbaren Songs aus Pop, Jazz etc.“⁴²⁹

Einer breiteren Öffentlichkeit wurde *6-Zylinder* bekannt durch die Kindermusical-Produktion von 2000 „Der Schweihnachtsmann“.⁴³⁰ Seit den Anfängen sind 12 Alben und eine Monografie von und über *6-Zylinder* entstanden.⁴³¹

Für die Entwicklung einer an Popmusik orientierten A-cappella-Musik ist *6-Zylinder* als einflussreich zu werten, laut Michaelis besuchten u. a. Mitglieder der späteren *Wise Guys* Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre ihre Konzerte.⁴³² Ha-

⁴²⁶ Die Schreibweise wechselte mehrmals im Laufe der Jahre (auch „Sechszylinder“ oder „6Zylinder“). Die Besetzung besteht aus Tenor / Bariton (Countertenor) / Bariton (Countertenor) / Bass.

⁴²⁷ Michaelis 2012.

⁴²⁸ Michaelis 2012.

⁴²⁹ Michaelis 2012.

⁴³⁰ Nach dem Kinderbuch von Felix Janosa und Jörg Hilbert, beim Label musicom erschienen.

⁴³¹ Stand: 2014, vgl. 6-Zylinder. Online verfügbar unter <http://www.6-zylinder.de/saenger/bandhistorie.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴³² Vgl. Michaelis 2012.

rald Kirsch vom A-cappella-Festival im Bonner Pantheon bezeichnet *6-Zylinder* als die „die Urväter der kleinkunstkompatiblen A Cappella-Show“⁴³³.

4.4.5 *Wise Guys*⁴³⁴

Hervorgegangen aus einer Kölner Schüler-Band wurden die *Wise Guys* (englisch für „Besserwisser“) 1990 gegründet. Die Besetzung des Quintetts wechselte im Laufe der Jahre einige Male. Nach Anfängen im Barbershop-Repertoire und englischen Cover-Versionen (auf dem ersten Album 1994) entwickelte sich bald der musikalische Schwerpunkt hin zu A-cappella-Pop-Eigenkompositionen mit deutschen Texten.⁴³⁵ Seit Ende der 1990er Jahre waren die *Wise Guys* mehrmals in den Charts vertreten und sind kommerziell sehr erfolgreich.⁴³⁶ Sie erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter goldene Schallplatten⁴³⁷ und einen Echo. Etwa 100 Konzerte singen die *Wise Guys* pro Jahr.⁴³⁸ Besonders große Besucher-Zahlen verzeichnen

⁴³³ Vgl. Kirsch 2011, in die gleiche Kategorie fallen laut Kirsch auch *Ganz schön feist* (A-cappella-Comedy-Trio aus Göttingen) sowie die aus den Niederlanden stammenden *Montezuma's Revenge* (1985 gegründet).

⁴³⁴ Vgl. Wise Guys: Über uns. Online verfügbar unter http://wiseguys.de/inhalt/ueber_uns/, zuletzt geprüft am 17.02.2015; sowie Bungter 2008. Die Besetzung besteht aus einer Tenorstimme, drei Bariton-Stimmen und Bass bzw. Beatbox.

⁴³⁵ Die Mehrheit aller veröffentlichten Songs ist vom *Wise-Guys*-Mitglied Daniel „Dän“ Dickopf geschrieben, dazu kommen einige Kompositionen von Bandkollege Edzard Hüneke, vgl. Wise Guys: Über uns. Online verfügbar unter http://wiseguys.de/inhalt/ueber_uns/, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴³⁶ Laut einer Pressemitteilung von Universal Music, das Major-Label, bei dem die *Wise Guys* seit 2011 unter Vertrag stehen, „halten [sic] [...] den internationalen Publikumsrekord für A-cappella-Konzerte“ (Vgl. Universal Music 09.03.2011.) Von Universal wurden sie u. a. als „erfolgreichste Band Deutschlands, die niemand kennt“ bezeichnet (vgl. Wise Guys: Wechsel zu Universal - Wir haben eine neue Plattenfirma. Online verfügbar unter http://www.wiseguys.de/news/wechsel_zu_universal_-_wir_haben_eine_neue_plattenfirma, zuletzt geprüft am 17.02.2015), als Anspielung darauf, dass die *Wise Guys* trotz zahlreicher Charts-Platzierungen noch nicht den gleichen Bekanntheitsgrad in Deutschland erreicht haben wie vergleichbare kommerziell erfolgreiche Interpreten im Pop-Bereich.

⁴³⁷ Die goldene Schallplatte wird von der Musikindustrie als Auszeichnung für erfolgreiche Produktionen verliehen, Kriterium ist dabei eine Mindestanzahl an verkauften Tonträgern, Bundesverband Musikindustrie: Gold-/Platin-Auszeichnungen. Online verfügbar unter http://www.musikindustrie.de/gold_platin/, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴³⁸ Vgl. Sarkar, David: Wise Guys: Wir sind irgendwie keine Single-Band. Online verfügbar unter <http://www.planet-interview.de/interviews/wise-guys/35212/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

regelmäßig die Open-Air-Auftritte am Kölner Tanzbrunnen und bei diversen Kirchentagen.⁴³⁹ Zum Erfolg der *Wise Guys* äußerte sich Daniel „Dän“ Dickopf:

„[W]ir sind nie auf einer Welle geritten. Die Prinzen kamen und gingen, die Revival-Welle der Comedian Harmonists kam und ging, und wir sind immer noch da und werden größer. Am Anfang war es ein großes Glück, dass wir als A-cappella-Band absolute Exoten waren. Das hat natürlich viele neugierig gemacht - wir waren das genaue Gegenteil vom elektronischen Bumm-Bumm, das Anfang der 90er-Jahre so beliebt war. Der Rest war vielleicht der jugendliche Charme, den wir damals versprühten, und natürlich unser Humor.“⁴⁴⁰

Die Bedeutung der *Wise Guys* für die Entwicklung der A-cappella-Szene und die damit gestiegene Popularität wird von mehreren A-cappella-Experten betont.⁴⁴¹ Die Verbreitung ihrer Songs ist recht hoch, inzwischen sind zahlreiche Einzelausgaben und Songbooks (Sammelbände) erschienen, darunter auch erleichterte Bearbeitungen für Schulchor mit Klavier⁴⁴² sowie pädagogisches Material⁴⁴³ mit Bezug zu den *Wise Guys*. Weitere Songs sind als Bearbeitungen für Klavier und für Instrumentalbesetzungen erhältlich.⁴⁴⁴ Die Songs der *Wise Guys* werden gerne und oft nachgesungen:

„Es gibt immer mehr A-cappella-Gruppen und das Schöne was ich auch sagen muss, dass es erstaunliche viele junge Leute gibt, die unsere Lieder singen. Das haben wir auch einfach immer wieder unterstützt, in dem wir die Songbooks heraus gegeben haben, die wir auch zu einem vergleichsweise günstigen Preis anbieten [...]“⁴⁴⁵

⁴³⁹ Vgl. *Wise Guys: Über uns*. Online verfügbar unter http://wiseguys.de/inhalt/ueber_uns/, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁴⁰ Bungter 2008, S. 54.

⁴⁴¹ Harald Kirsch vom Bonner Pantheon: „Die *Wise Guys* halten [*sic!*] ich für eine Initialzündung und auch deren Auftritte bei den großen Kirchentagen vor viel Publikum.“ (Antwort auf die Frage „Was waren/sind Ihrer Meinung nach die wichtigsten Impulse, die zur Verbreitung von A-cappella-Musik in Deutschland geführt haben?“, vgl. Kirsch 2011.) Auf die gleiche Frage antwortet Romy Schmidt (Festival „vokal total“ in München): „Ohne die *Wise Guys* gäbe es nicht diese junge und bunte A-Cappella-Szene. Die Kölner haben durch diverse Workshops in Schulen echte Pionierarbeit geleistet.“ (Vgl. Schmidt 2011.) Oliver Gies von *MAYBEBOP*: „Die *Wise Guys* haben bewiesen, dass man trotz a cappella Popstar werden kann.“ (Vgl. Gies 2011.) Georg Waßmuth in einer Reportage für den Deutschlandfunk 2008: „Den Boom der A-cappella-Szene beobachtet Daniel Dickopf mit Neugier und großer Gelassenheit, frei nach dem Motte: Da wo wir sind, kommt eh keiner so schnell hin.“ (Waßmuth 2008).

⁴⁴² Kalmer 2008, Kalmer & Gerlitz 2011.

⁴⁴³ Als Beispiele seien hier genannt: Unterrichtssequenzen rund um die *Wise Guys* inklusive Songwriting und Videodreh s. Bührig 2005 bzw. Esa 2008, S. 1–14; sowie A-cappella-Coaching s. Sohn 2011.

⁴⁴⁴ Alle bei Schott Verlag erschienen bzw. Vertrieb dort.

⁴⁴⁵ Vgl. Interviewpassage in Waßmuth 2008.

Sie sind Schirmherren beim musikpädagogischen Lehrerfortbildungsprojekt „Primacanta – Jedem Kind seine Stimme“.⁴⁴⁶ Am Beispiel der *Wise Guys* wird sehr deutlich, dass deutsche (moderne) A-cappella-Musik bereits seinen Weg in die Praxis des Musikunterrichts gefunden hat.

4.4.6 **MAYBEBOP**

Der Name des mit vier Sängern vergleichsweise eher klein besetzten Ensembles ist eine Wortschöpfung aus dem englischen „maybe“ und „bebop“ bzw. auch als Wortspiel „may be bop?“ („Darf es Bebop sein?“).⁴⁴⁷ Von den Gründungsmitgliedern, die sich Anfang der 1990er Jahre an der Musikhochschule Hannover zusammenfanden, ist nur noch Oliver Gies geblieben, der als künstlerisch-musikalischer Leiter die meisten Arrangements beisteuert und eigene Titel komponiert.⁴⁴⁸

Die Besetzung besteht aus Countertenor/Tenor (Vocal Percussion)/Bariton/Bass. Stilistisch bewegt sich *MAYBEBOP* im weiteren Sinne im A-cappella-Pop-Bereich sowohl mit eigenen Songs als auch Coverversionen, zum Repertoire gehören aber u. a. auch moderne Arrangements von Volks- und Weihnachtsliedern.⁴⁴⁹ *MAYBEBOP* bestreiten laut eigenen Aussagen ca. 120 Konzerte im Jahr und haben zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten.⁴⁵⁰ Neben den erwähnten Chorarrangements von Oliver Gies sind jeweils Songbooks zu den *MAYBEBOP*-Alben erhältlich.

⁴⁴⁶ Kooperation der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a. M. und der Crespo Foundation, bei der nach der Konzeption des Aufbauenden Musikunterrichts das Singen in der Grundschule gefördert werden soll, vgl. Hochschule f. Musik u. Darstellende Kunst Frankfurt a. M.: Primacanta - Jedem Kind seine Stimme. Online verfügbar unter <http://www.primacanta.de/index.php?id=54> zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁴⁷ Vgl. Maybebop. Online verfügbar unter <http://www.chartsurfer.de/artist/maybebop/biography-ufuhe.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; sowie Maybebop - Extrem nah dran. Online verfügbar unter http://www.amazon.de/gp/mpd/permalink/m1UMWDB4DUPTE/ref=ent_fb_link, zuletzt geprüft am 17.02.2015. Der Name ist hervorgegangen aus dem Repertoire in früheren Jahren, das wohl v. a. aus Jazzstandards (u. a. im Bebop-Stil, s. Fußnote 211) bestand.

⁴⁴⁸ Das *Rammstein*-Arrangement „Engel“ von Oliver Gies und Jan Bürger war 2010 Pflichtstück beim Deutschen Chorwettbewerb der Kategorien G1 Jazz-vokal etc. a cappella und H2 Vokalensembles Jazz-vokal etc., hrsg. vom Bosse-Verlag.

⁴⁴⁹ Vgl. Interview mit *MAYBEBOP*. Online verfügbar unter <http://maybebop4ever.de/tl/DIE-BAND-MAYBEBOP.htm>, zuletzt geprüft am 20.02.2015.

⁴⁵⁰ Vgl. maybebop: Presstexte. Online verfügbar unter <http://www.maybebop.de/presse-presetexte.php>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

4.4.7 *Singer Pur*⁴⁵¹

Als letztes Beispiel soll *Singer Pur* stellvertretend für die eher aus der klassischen Richtung stammenden professionellen A-cappella-Ensembles in Deutschland stehen.⁴⁵²

Gleichzeitig findet sich bei *Singer Pur* die starke Knabenchortradition, die auch zahlreiche andere deutsche Ensembles in ihrer Gründung beeinflusste, wieder:

„Aber wir mit unserer Gruppe arbeiten eher auf diesem klassischen Sektor, also wir sind ja eine A-cappella-Gruppe im wahrsten Sinne des Wortes, wir haben also keinerlei Mikrofone, keinerlei Verstärker. Wir arbeiten nur mit unseren Stimmen, stellen uns natürlich dann jeweils auf den Raum ein, Kirchen, Säle, ganz unterschiedlich.“⁴⁵³

Die ursprüngliche Besetzung von *Singer Pur* bestand bei der Gründung 1991 aus fünf ehemaligen Regensburger Domspatzen und einer Sopranistin.⁴⁵⁴ Diese Besetzung mit Sopran, drei Tenören, Bariton und Bass ist eine Besonderheit von *Singer Pur*, die 1994 beim Deutschen Musikwettbewerb in der Kategorie „Vokalsolistenensemble“ den ersten Preis gewannen.

„Bei uns gab es jetzt auch vor vier Jahren einen Wechsel, also drei Mitglieder der Gruppe sind jetzt seit vier Jahren dabei und wir drei neuen sind keine ehemaligen Domspatzen sondern kommen aus ganz anderen Traditionen. Das hat Anfangs durchaus Reibungspunkte gegeben, weil man doch eben viele Sachen anders sah. Aber das sind eben doch letztendlich auch nur Interpretationssachen oder Punkte in denen man sich finden muss und kann.“⁴⁵⁵

Das Repertoire besteht sowohl aus weltlicher und geistlicher Vokalmusik wie auch aus Pop- und Jazz-Arrangements. Neben der Konzerttätigkeit, die weit über

⁴⁵¹ Vgl. Schenk, Silke: Von der Schönheit des Gesangs. Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/19/files_to_be_linked/Von_der_Schoenheit_des_Gesangs.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁵² Daneben existieren zahlreiche weitere wichtige professionelle Vertreter in Deutschland wie z. B. *amarcord*, *Calmus* oder die *Singphoniker*.

⁴⁵³ Klaus Wenk, zitiert nach Waßmuth 2008.

⁴⁵⁴ Vgl. Zapp, Markus: Aller Anfang ist schwer oder Wer wagt, gewinnt! Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/19/files_to_be_linked/Ueber_die_Gruendung_eines_Vokalensembles.pdf (2003), zuletzt geprüft am 17.02.2015, *Singer Pur* Biografie. Online verfügbar unter <http://www.singerpur.de>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁵⁵ Rainer Schneider-Waterberg zitiert nach Waßmuth 2008.

Deutschland hinausgeht, sind *Singer Pur* im Rahmen des Projekts „Rhapsody in School“⁴⁵⁶ auch bundesweit in Schulen als musikalische Botschafter unterwegs.

Ein besonderes Projekt von *Singer Pur* war 2007 „SOS – Save our Songs“, neu arrangierte Volkslieder, die auch als Notenmaterial veröffentlicht worden sind.⁴⁵⁷ Bekannt wurde *Singer Pur* auch mit der Gemeinschaftsproduktion „Jeremiah“, bei der Renaissance-Musik von Palestrina und Gesualdo mit einer neu hinzugefügten Klarinettenstimme (von Matan Porat komponiert, von David Orlowsky gespielt) kombiniert wird.⁴⁵⁸ *Singer Pur* wurde u. a. bereits mehrmals mit dem Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet.⁴⁵⁹

4.5 Organisationen der A-cappella-Ensembles und Chöre in Deutschland

Der Grad der Institutionalisierung der Chormusik ist in Deutschland sehr hoch. Die große Tradition des deutschen Laienchorwesens⁴⁶⁰ mit seinem vielfältigen Vereinswesen wirkt heute noch u. a. in der Existenz von mehreren großen Chorverbänden nach. Unter dem Dach der *Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände* (ADC) sind u. a. überregionale Verbände wie der *Arbeitskreis Musik in der Jugend* (AMJ), der *Verband Deutscher Konzertchöre* (VDKC) oder der *Deutsche Chorverband* (DCV) versammelt.⁴⁶¹ Letzterer entstand erst 2005 durch die Vereinigung des *Deutschen Sängerbundes* mit dem *Deutschen Allgemeinen Sängerbund*. Mit einer Art Baumstruktur vergleichbar, gehören diesen überregionalen Organisationen dann kleinere, regionale Verbände an. Sieht man sich als Beispiel die bayerische Chorlandschaft an, sind im *Bayerischen Sängerbund* (als Mitglied des DCV) ca. 560 Chöre zusammengeschlossen, die in Sängerkreise

⁴⁵⁶ Vgl. Imhoff, Sabine von, (Projektleitung): Rhapsody in School bringt Kinder in Kontakt mit weltbekannten Künstlern. Online verfügbar unter <http://www.rhapsody-in-school.de/konzept/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁵⁷ Rezension der CD vgl. Hürter 2006, S. 58.

⁴⁵⁸ Vgl. JEREMIAH Singer Pur mit David Orlowsky - Klarinetten. Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/18/files_to_be_linked/singer_pur_david_orlowsky_JEREMIAH.pdf (2010), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁵⁹ Vgl. Singer Pur Biografie. Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/index.php?lingua=de&page_id=3, zuletzt geprüft am 01.01.2016.

⁴⁶⁰ Vgl. MGG2/Brusniak, Sp. 766–824.

⁴⁶¹ Für diesen Abschnitt vgl. Deutscher Musikrat 2006, S. 41–44.

unterteilt sind (z. B. *Sängerkreis München e. V.*).⁴⁶² Daneben existieren noch drei weitere bayerische Chorverbände, der *Chorverband Bayerisch-Schwaben*, der *Maintal-Sängerbund* und der *Fränkische Sängerbund*.

Im A-cappella-Bereich ist es eher unüblich, sich als Verein zu organisieren.⁴⁶³ Die Gründe dafür sind wahrscheinlich nicht nur in der sich vom Laienchorwesen unterscheidenden historischen Entwicklung zu suchen, sondern entspringen sicher vielfach pragmatischen Erwägungen. Bei der Entscheidung vieler Chöre, sich als Verein zu organisieren und evtl. Mitglied eines regionalen oder überregionalen Chorverbandes zu werden, spielen Vorteile finanzieller und rechtlicher Art (Notenzuschuss, GEMA-Pauschale, Haftung, Versicherung etc.) eine Rolle, die bei A-cappella-Ensembles nicht so sehr ins Gewicht fallen.

Wie bereits beschrieben hat der aus den USA stammende Barbershop-Gesang auch in Deutschland immer mehr aktive Anhänger. Der Verband *BinG!* (Barbershop in Germany) wurde 1991 gegründet.⁴⁶⁴ Dort sind zurzeit ca. 58 Ensembles verschiedener Größe und Besetzung organisiert. Auch wenn in der Barbershop-Musik ursprünglich reine Männer- bzw. Frauen-Besetzungen üblich waren, gibt es inzwischen eine steigende Anzahl gemischter Ensembles. Die Größe variiert vom Quartett bis zu Chören mit mehr als 30 Mitgliedern, z. B. *Herrenbesuch* aus München.⁴⁶⁵

Daneben gründete sich im Frühjahr 2011 eine europäische Vereinigung, mit dem Ziel, moderne (populäre) Vokalmusik, v. a. auch im A-cappella-Bereich, in Europa zu fördern. Entstanden im Zusammenhang mit dem einflussreichen *Aarhus Vocal Festival* wirken bei der *European Voices Association* (EVA)⁴⁶⁶ u. a. vier führende Vertreter der A-cappella-Szene in Deutschland mit. *Tilo Beckmann*, Gründer der ers-

⁴⁶² Vgl. Bayerischer Sängerbund. Online verfügbar unter <http://www.bayerischersaengerbund.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015, Statistik von 2008.

⁴⁶³ Wie im Abschnitt 3.1 Statistiken erläutert.

⁴⁶⁴ Vgl. BinG! Barbershop in Germany. Online verfügbar unter <http://www.barbershop.de/de/bing/chronologie/index.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁶⁵ Vgl. Herrenbesuch. Online verfügbar unter <http://www.herrenbesuch.net/Herren>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; Reimers 2011.

⁴⁶⁶ Vgl. Städtler, Florian: European Voices Association. Online verfügbar unter <http://www.europeanvoices.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015; European Voices Association: The European Voices Manifesto. Online verfügbar unter http://eva.musikerseiten.de/system/files/296/original/EVA_Manifesto.pdf (2010), zuletzt geprüft am 17.02.2015.

ten professionellen A-cappella-Gruppe in Deutschland *6-Zylinder*⁴⁶⁷, ist heute Inhaber einer Agentur für A-cappella-Ensembles.⁴⁶⁸ *Florian Städtler* ist Agent und Eventmanager sowie Betreiber des Internetjournals *Vocal Blog*.⁴⁶⁹ *Peter Martin Jacob*, ursprünglich Mitglied der A-cappella-Pioniere *Six Pack* aus Bayreuth, hat ebenfalls eine Agentur für A-cappella-Gruppen, die u. a. eine so genannte *A-cappella-Nacht* veranstaltet.⁴⁷⁰ Zuletzt *Volker Bauer*, der mit www.acappella-online.de das zentrale Internetforum für A-cappella-Musik in Deutschland betreibt. Dieser ist zugleich ‚Ambassador‘ (d. h. Botschafter/Gesandter) für Deutschland der *Contemporary A Cappella Association of America (CASA)*. Eine echte deutsche Zweigorganisation der *CASA* existiert jedoch nicht.

4.6 Wettbewerbe und Festivals

Im Einzelnen gibt es folgende auf A-cappella-Gruppen spezialisierte Festivals und Wettbewerbe. Nicht berücksichtigt wurden bei der Aufzählung kleinere Veranstaltungen, bei denen z. B. an einem Abend mehrere Gruppen auftreten („A-cappella-Nächte“) und Musikfestivals, die nicht nur auf A-cappella-Musik ausgerichtet sind. Chorwettbewerbe, die auch eine eigene Ensemble-Kategorie haben, wurden miteinbezogen. In Klammern sind die Hauptpersonen bzw. Gruppen angegeben, die das Festival leiten oder gegründet haben.

Europa (Auswahl):

- vokal.total Graz, Österreich (Reinhard Pongratz)
- Aarhus Vocal Festival (AAVF), Dänemark (Jens Johansen)
- London A cappella Festival (LACF), Großbritannien (*Swingle Singers*)
- Solevoci A cappella Festival & International Contest Varese, Italien
- VoiceMania Wien, Österreich

⁴⁶⁷ *6-Zylinder* wird unter 4.4.4 vorgestellt.

⁴⁶⁸ Vgl. Beckmann, Tilo: Kurzinfo Tilo Beckmann. Online verfügbar unter http://www.leading-voices.com/index.php?id=coach_vocalgroups_tilo_beckmann0, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁶⁹ Vgl. Städtler, Florian: Vocal Blog. Online verfügbar unter www.vocal-blog.net, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

⁴⁷⁰ Konzert mit drei A-cappella-Gruppen, seit 1996, s. Jacob, Peter Martin: Die A Cappella-Nacht. Online verfügbar unter <http://www.a-cappella-nacht.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

Deutschland:

- Vokal Total München (Romy Schmidt)
- Leipziger Festival für Vokalmusik a cappella (*amacord*)
- A-cappella-Award Ulm
- voc.cologne Köln (Erik Sohn)
- tonART Festival Ilmenau (*get souled*)
- Jugend kulturell Förderpreis in der Sparte „A cappella“
- Harmonie-Festival Lindenholzhausen (Männerchorverein *Harmonie* Lindenholzhausen)
- Pantheon-A-cappella-Festival Bonn (Harald Kirsch)
- Deutscher Chorwettbewerb und Landeschorwettbewerbe (Deutscher Musikrat)
- Bundescontest German A cappella Sendenhorst
- Vocal Jazz Summit Mainz
- acappellica Hamburg

Gerade da es nicht viele offizielle A-cappella-Organisationen in Deutschland gibt, kommt den Festivals und Wettbewerben eine zentrale Bedeutung als Szene-Treffpunkt mit Marktplatzfunktion zu.

5 Die empirische Untersuchung

In der vorliegenden Arbeit wurden anhand eines Fragebogens Erkenntnisse zu Stimmenzusammensetzungen und Repertoire sowie Motivation der Sänger in A-cappella-Ensembles gewonnen. Zunächst wird näher erläutert, wer befragt wurde sowie wie diese Befragungen konzipiert und durchgeführt wurden.

5.1 Methodik

Die Frage nach der richtigen Methode für ein Forschungsvorhaben stellt, neben den unvermeidlichen ökonomischen Aspekten der zur Verfügung stehenden Ressourcen, vor allem die Angemessenheit in Bezug auf den gewünschten Erkenntniszuwachs in den Mittelpunkt. In der vorliegenden Untersuchung wird erstmals die Charakterisierung von A-cappella-Ensembles als eigenständige Gattung der Vokalmusik in Deutschland angestrebt. Im Sinne der erkundenden bzw. explorativen Forschung steht am Ende nicht die Prüfung von Hypothesen, sondern die Entwicklung von Zusammenhangsvermutungen über diesen Teilbereich des außerschulischen Laienmusizierens und der Kulturszene Deutschlands.

5.1.1 Begründung der Methodenwahl

Als Methode wurde die schriftliche Befragung mittels Fragebogen, der in elektronischer Form verschickt wurde, gewählt. Dies geschah aus der Überzeugung heraus, damit die Forschungsfragen und den intendierten explorativen Zugang am ehesten realisieren zu können. Der Fragebogen umfasste geschlossene Fragen mit vorgegebenen Antwortkategorien ebenso wie mixed-mode-Fragen (zusätzliche offene Kategorie, z. B. „Weiteres“) und offene Fragen. Durch letztgenannte Frageform, die sich dem qualitativen Forschungsansatz zuzurechnen lässt, werden zusätzliche Hintergrundinformationen gewonnen, die den Erkenntnisertrag ergänzen. Die in allen Sozialwissenschaften seit einiger Zeit empfohlene Kombination von qualitativen und quantitativen Methoden konnte somit teilweise realisiert werden. Durch den Fragebogen als vergleichsweise ‚neutrale‘ Methode sind verzerrende Interviewereffekte ausgeschlossen.

Auf Clusteranalysen wurde bewusst verzichtet, um eine voreilige Pauschalisierung der Ensembles durch Typenbildung anhand weniger Variablen zu vermeiden. Gerade bei der Vielseitigkeit der A-cappella-Ensembles z. B. hinsichtlich Stil, Repertoire und Besetzung wäre eine Typisierung m. E. nicht dem Verständnis der Musikpraxis förderlich.

5.1.2 Fragebogen als Onlineumfrage

Die Umfrage wurde als *Onlineerhebung*⁴⁷¹ (oder auch *web-survey*⁴⁷²) konzipiert. Da die Befragten (Vertreter der A-cappella-Gruppen) zum großen Teil über Internetrecherchen auf A-cappella-Portalen und -Webseiten aufgefunden wurden, durfte eine sehr gute Erreichbarkeit über Email und ausreichende Vertrautheit mit dem Internet angenommen werden.⁴⁷³

Es sprechen viele Fakten für diese immer mehr verbreitete Art der Befragung. Ein gravierender Vorteil besteht darin, dass auf diese Weise im Vergleich zu postalischen Umfragen mit geringen Kosten sehr viele Teilnehmer zu erreichen sind. Filterführungen, d. h. die Präsentation von Fragen je nach Antwortverhalten bei vorangegangenen Fragen, sind problemlos realisierbar und tragen zur Übersichtlichkeit und somit dem schnelleren Ausfüllen bei.

Der Rücklauf wird automatisch überwacht und Erinnerungsschreiben können ggf. per Mail versandt werden. Personalisierte Anschreiben (Einladungsmail) erhöhen die Motivation der Befragten. Ein weiterer Vorteil liegt im automatischen Export der gesammelten Daten in ein Statistikprogramm, da auf diese Weise im Vergleich zur manuellen Eingabe Fehler vermieden werden. Die u. a. bei Schnell geäußerten Schwierigkeit, dass bei web-surveys aufgrund der technischen Gegebenheiten in besonderem Maße die Kooperation der Umfrageteilnehmer gefragt sei⁴⁷⁴, stellte bei

⁴⁷¹ Neuere Literatur zu Onlineumfragen: vgl. Schnell 2012, S. 287–306, Jacob 2011, S. 116–122, Keusch 2011; etwas älter, aber immer noch hilfreich: Kuckartz 2009, Welker 2005.

⁴⁷² Vgl. Schnell, Esser et al. 2011, S. 370.

⁴⁷³ Kritik an Online-Umfragen wird dahingehend geäußert, dass die gleichmäßige Erreichbarkeit per Email bzw. Onlinezugang der Grundgesamtheit als problematisch gesehen wird, u. a. vgl. Schnell, Esser et al. 2011, S. 369–377.

⁴⁷⁴ Vgl. Schnell, Esser et al. 2011, S. 377.

vorliegender Studie kein großes Risiko dar, da mit hoher intrinsischer Motivation zu rechnen war. Wie durch den Rücklauf⁴⁷⁵ und das Feedback⁴⁷⁶ vieler Befragten bestätigt wurde, gehörten die Teilnehmer durchaus zu einer „speziellen, hochmotivierten Teilpopulation“⁴⁷⁷.

5.2 Die Stichprobe

Ziel der Untersuchung war das Auffinden und die Charakterisierung möglichst vieler A-cappella-Gruppen in Bayern. Die Bedingungen⁴⁷⁸ (soweit im Vorfeld ersichtlich!) für die Aufnahme in die Einladungsliste waren:

- Die Anzahl der singenden Mitglieder beträgt vier bis zwölf Sänger.
- Es gibt keinen Chorleiter/Dirigenten, der Aufführungen sichtbar leitet.
- Das Ensemble bezeichnet sich selbst als „a cappella“ oder
- es sind keine Instrumentalisten beteiligt.

Nur wenn ein Ensemble die ersten beiden sowie die dritte und/oder die vierte Bedingung erfüllte, wurde es in die Stichprobe aufgenommen.

Da die Grundgesamtheit⁴⁷⁹ nicht in Form von Mitgliedslisten oder anderen Kontaktsammlungen bekannt war, konnte keine repräsentative Stichprobe gezogen und befragt werden. Eine Verallgemeinerung im Sinne des Schließens von einer Stichprobe auf die Grundgesamtheit ist somit nicht möglich. Es handelt sich eher um eine Gesamterhebung, die alle auffindbaren Gruppen⁴⁸⁰ durch jeweils einen Vertreter beschreibt. Die zunächst geplante Unterscheidung in Profi-/Nicht-Profi-Ensemble erwies sich als ungünstig, weil es in der Realität zu viele Zwischenstadien gibt. Auch Profis können mitunter nicht dauerhaft ausschließlich vom Ensemblege-

⁴⁷⁵ Siehe Kapitel 5.4.

⁴⁷⁶ Siehe Kapitel 5.3.5.

⁴⁷⁷ Schnell, Esser et al. 2011, S. 377.

⁴⁷⁸ Vgl. 2.4 A-cappella-Ensemble.

⁴⁷⁹ D. h. die vollständige Zahl aller A-cappella-Ensembles die unter die genannten Bedingungen fallen.

⁴⁸⁰ Zu den Quellen bei der Recherche der Teilnehmer vgl. 2.1 Quellenlage. Das Risiko, dass auf diese Weise evtl. nicht alle Ensembles in Bayern, auf die die genannten Kriterien zutreffen, gefunden wurden, wurde zwar durch die gründliche Suche auf mehreren Kanälen (Print-Medien, online Por-

sang leben. Selbst eine CD aufzunehmen ist längst kein Profikriterium mehr, eine professionelle Gesangsausbildung genossen zu haben, ebenso wenig. Aus diesem Grund wurde dieses Kriterium aufgegeben und stattdessen Fragen nach Professionalisierungsaspekten der Gruppen (wie z. B. Auftritte & Gage, Weiterbildungen, Aktivitätsradius usw.) sowie Ausbildung und Tätigkeit der befragten Person in den Fragebogen integriert.

Ausgehend vom größten Portal in Deutschland www.acappella-online.de⁴⁸¹ wurden systematisch alle im „Bandverzeichnis“ eingetragenen Gruppen aus dem bayerischen PLZ-Gebiet auf die oben stehenden Bedingungen geprüft und in eine Teilnehmerliste übernommen. Die Herkunft der Gruppen ist in der Realität nicht immer auf einen Ort beschränkt (die Mitglieder stammen z. B. aus unterschiedlichen Städten oder proben an verschiedenen Orten). Aus pragmatischen Erwägungen heraus wurde als Referenz für die Herkunft die Adresse im Impressum der Website oder des Portaleintrags herangezogen.

Weitere Teilnehmer wurden über die erwähnten Quellen recherchiert, ebenso geprüft und in die Liste integriert. Die Beschränkung auf Bayern erwies sich als notwendig, um den Arbeitsaufwand im vertretbaren Maß zu halten und dafür eine möglichst hohe Zahl der tatsächlich in Bayern vorhandenen Gruppen aufzufinden. Um die Teilnehmerquote zu erhöhen, erfolgte im Februar 2013 direkt vor der Erhebungsphase ein Aufruf auf den sozialen Netzwerken *Facebook* (als Posting über den persönlichen Account der Autorin) und *Xing* (als Beitrag in der Gruppe „A cappella 2.0“). Die in den ausgefüllten Fragebogen als Schneeballfunktion genannten weiteren Gruppen wurden ebenso geprüft und daraufhin auch befragt.

Bei den Email-Adressen der Gruppen handelt es sich in vielen Fällen um Sammel-Adressen wie z. B. „info@...“ oder „kontakt@...“. Es war also nicht vorhersehbar, welches Mitglied der jeweiligen Gruppe die Umfrage ausfüllen würde.

tale, soziale Netzwerke, etc.) so weit wie möglich minimiert, es ist aber nicht vollkommen auszuschließen.

⁴⁸¹ Vgl. 2.1 Quellenlage.

5.3 Durchführung der Umfrage

Der Fragebogen wurde mit dem Umfragetool „limesurvey“ erstellt, eine Software, die professionelles Layout (z. B. Einbinden des Universitätslogos) ohne Werbeeinblendungen erlaubt. Die Umfrage wurde anonym durchgeführt, d. h. später waren keine Rückschlüsse von den Antworten auf die Befragten möglich.

Allgemein erfolgte die Fragebogenkonstruktion unter Beachtung der Empfehlungen aus der Forschungsmethodik-Literatur⁴⁸² und den Besonderheiten der Online-Darstellung. Die Umfrage sollte auf diese Weise motivierend und benutzerfreundlich gestaltet sein, um einen möglichst hohen Rücklauf zu erreichen.

5.3.1 Einladungsmail und Einleitung der Onlineumfrage

Die Einladungsmail, der gesamte Fragebogen sowie einen Screenshot vom Online-Design sind im Anhang A zu finden. Die erwünschte Personalisierung der Einladungsmail wurde über den Ensemble- bzw. Bandnamen erreicht, da die Teilnehmer selbst als Vertreter der Gruppen nicht namentlich bekannt waren.

Um die Aufmerksamkeit der A-cappella-Gruppen zu erregen, wurde im Anschreiben die gesellschaftliche und wissenschaftliche Relevanz der Untersuchung hervorgehoben. Des Weiteren enthielt der Einladungstext Hinweise zum Datenschutz und zur Anonymität der Umfrage. Die Einladung wurde Mitte März 2013 versandt, nach 2–3 Wochen erhielten diejenigen Teilnehmer, die noch nicht geantwortet hatten, eine Erinnerung, ebenfalls per Email. Die erste Seite der Umfrage enthielt einige Hinweise auf:

- die Auswahlmöglichkeit der Anrede („Sie“ oder „Du“);
- die verschiedenen Fragentypen: zum Ankreuzen bzw. teilweise selbst Ausfüllen;
- die Möglichkeit, Feedback zur Umfrage geben bzw. die Verfasserin zu benachrichtigen wenn Informationen über die Ergebnisse erwünscht sind;

sowie die Bitte um sorgfältiges Ausfüllen und den Dank dafür vorab.

⁴⁸² Vgl. Welker 2005; Kuckartz 2009; Keusch 2011; Jacob 2011; Schnell, Esser et al. 2011.

5.3.2 Inhalt des Fragebogens⁴⁸³

Der Fragebogen umfasste insgesamt 63 Fragen und sollte in ca. 10 bis 15 Minuten auszufüllen sein. Die Gliederung erfolgte thematisch nach den folgenden Bereichen:

- Besetzung
- Repertoire
- Altersdurchschnitt
- Meinung über a cappella
- Auftritte
- Professionalisierung (Probenanzahl/-häufigkeit, Teilnahme an Fortbildungen und Wettbewerben, Management, Erarbeitung des Repertoires)
- Ziele und Motivation (in einem A-cappella-Ensemble zu singen)
- Gründung
- Musikalische Praxis (bezogen auf den Ausfüller: Gesangserfahrung, Gesangsunterricht, Ensembleerfahrung)
- Angaben zur Person

Beim Aufsetzen eines Fragebogens stellt sich grundsätzlich auch die Frage, welche Bereiche *nicht* aufgenommen werden. In der vorliegenden Untersuchung wurden u. a. Fragen über Audiotechnik (Mikrofone, Loop-Maschinen, etc.) ausgeklammert, um die Umfrage schlank zu halten.

Bei den Punkten „Meinung über a cappella“ und „Ziele und Motivation“ zeigen die Mindmaps im Anhang B die Operationalisierungen der Begriffsdimensionen. Für die Antwortmöglichkeiten zu „Meinung über a cappella“ wurden auch die Aussagen der Experten⁴⁸⁴ herangezogen. Die Motivationen und Ziele wurden, wie unter 2.5 Motivation beschrieben, in Dimensionen und Indikatoren unterteilt und in Items gefasst.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Der gesamte Fragebogen ist im Anhang A zu finden.

⁴⁸⁴ Vgl. 2.1 Quellenlage.

⁴⁸⁵ Zur Operationalisierung bei quantitativen Befragungen und der Zusammenhang von Dimensionen eines Theoriebegriffs, Indikatoren und Items vgl. Mayer 2013, S. 72–80.

Dort wurden verbal gelabelte fünfstufige Ratingskalen verwendet (z. B. „stimme vollkommen zu – stimme eher zu – weder noch – stimme eher nicht zu – stimme nicht zu“) mit zusätzlicher „keine Antwort“-Kategorie. Die Anzahl der Skalenpunkte ist und bleibt in der Literatur zur Forschungsmethodik umstritten. In der vorliegenden Untersuchung wurde die Mittelkategorie bewusst zugelassen (und entsprechende möglicherweise auftretende Antworttendenzen zur Mitte), um die Befragten nicht zu einer (möglicherweise nicht aussagekräftigen) Entscheidung zu zwingen, der Argumentation von Schnell 2012⁴⁸⁶ folgend. Ebenso wurde auf die – technisch problemlos realisierbare – Möglichkeit verzichtet, einige oder alle Fragen als Pflichtfragen zu definieren, um die Freiwilligkeit der Teilnahme zu erhalten. Dies bedeutete systembedingt auch, dass die „keine Antwort“-Kategorie bei vielen Fragentypen (Ja/Nein-Fragen sowie Katalogfragen mit Radiobuttons⁴⁸⁷) zusätzlich erschien. Die letzte Frage nach weiteren A-cappella-Gruppen sollte im Sinne einer „Schneeballtaktik“⁴⁸⁸ für weitere Teilnehmer sorgen.

Beim Fragebogen stellte sich die Schwierigkeit, inwiefern Aussagen über die gesamte Gruppe erfragt und gewertet werden konnten, da jeweils ein Vertreter einer A-cappella-Gruppe befragt wurde. Deshalb wurde bei der Konstruktion des Fragebogens darauf geachtet, keine Fragen zu integrieren, die zu reinen Vermutungen z. B. über Eigenschaften der anderen Sänger führen würden.

Die aus der Forschung zu Onlineumfragen bekannte Problematik, dass längere Matrixfragen zu erhöhten Abbruchraten („Drop-out“⁴⁸⁹) sowie unerwünschten Antworttendenzen durch Demotivation der Befragten führen⁴⁹⁰, wurde insofern beachtet, als dass sie nur sehr sparsam und in mehrere Fragen aufgesplittet bei wichtigen Themen eingesetzt wurden, wenn es unumgänglich schien (bei Meinungs- bzw. Einstellungsfragen z. B. bei „Ziele und Motivation“). Um die einfache Handhabung zu erhöhen, erklärten Hilfetexte und Hinweise, wenn z. B. Mehrfachauswahl von Ant-

⁴⁸⁶ Vgl. Schnell 2012, S. 95–96.

⁴⁸⁷ Radiobuttons sind runde Optionsfelder, die zur Auswahl genau einer Antwort aus mehreren Möglichkeiten dienen. Zu Fragentypen vgl. Micheel 2010, S. 79–85.

⁴⁸⁸ Zum Schneeballverfahren bei unbekanntem Grundgesamtheiten vgl. Micheel 2010, S. 67–68.

⁴⁸⁹ Vgl. Welker 2005, S. 78–79.

⁴⁹⁰ Vgl. Keusch 2011, S. 120.

worten zugelassen sind oder ob z. B. eine Angabe als Zahl in Stunden selbst eingegeben ist. Auf die bei den Befragten auch als unbeliebt geltenden Drop-down Menüs (Liste mit auszuwählenden Antwortmöglichkeiten öffnet sich erst beim Draufklicken) wurde vollständig verzichtet. Wie erwähnt, wurden Filterfragen eingesetzt, so dass die Befragten je nach vorherigem Antwortverhalten unpassende Fragen gar nicht sahen und sich die Bearbeitungsdauer insgesamt verkürzte.

5.3.3 Pretest

Der Fragebogen wurde von fünf Versuchspersonen⁴⁹¹ vorab gründlich getestet. Aufgrund der vorliegenden Form des Fragebogens als Onlineumfrage wurde besonders intensiv die *technische Seite* überprüft. Das Ziel des Pretest in dieser Hinsicht war, sicher zu stellen, dass

- die Einladungsmail nicht im Spam-Filter hängen bleibt und die Mail dadurch übersehen oder automatisch gelöscht wird;
- die Darstellung der Onlineumfrage unabhängig von Browser und Betriebssystem immer möglichst gleich aussieht;
- die Filterführung funktioniert.

In *inhaltlicher* Hinsicht kam es beim Pretest darauf an,

- Rechtschreibfehler und andere Flüchtigkeitsfehler zu erkennen und zu beheben;
- die Formulierung der Fragen auf Verständlichkeit und Eindeutigkeit zu prüfen;
- zu klären, ob bei den Fragen mit vorgegebenen Antwortoptionen diese hinreichend gegeben sind;
- zu testen, ob Länge und Umfang des Fragebogens als akzeptabel empfunden wird;
- ob allgemein noch weitere Verbesserungen möglich sind.

⁴⁹¹ Personen aus dem Bekanntenkreis der Verfasserin, die technisch versiert sind (für die technische Überprüfung) und/oder selbst in einem Vokalensemble singen (für die inhaltliche Überprüfung). Es entstand jedoch keine Überschneidungen mit den Befragten aus der Stichprobe.

Die Rückmeldungen aus dem Pretest ergaben inhaltlich nur sehr kleine Änderungen, z. B. eine verständlichere Formulierung einer Frage zu Instrumenten im Ensemble oder eine nachträglich eingefügte Antwortkategorie bei der Frage nach regelmäßigen Probenzeiten.

5.3.4 Zugang zur Umfrage: Sicherheit und Datenschutz

Jeder Teilnehmer erhielt per Email eine personalisierte Einladung mit einem Direktlink zur Umfrage, in den ein eindeutiger und einmalig zu verwendender Zugangsschlüssel integriert ist. Diese machen es nicht nur möglich, den Rücklauf zu überwachen und ggf. Erinnerungsmails zu schicken, sondern dienen auch der Sicherheit ohne die Bedienung z. B. durch ein Passwort zu erschweren.

Gleichzeitig sind Datenschutzaspekte und Anonymität der Befragten trotzdem gesichert. Der Administrator kann zwar in der Teilnehmerliste sehen, welche Email-Adresse geantwortet hat bzw. welche Antwort noch aussteht und Letztere per Email ggf. erinnern. Die Antworten selbst jedoch sind in einer separaten Liste gespeichert, eine Zuordnung ist nicht möglich. In dieser zweiten Liste sind auch Abbrüche des Fragebogens gekennzeichnet. Über die Zugangsschlüssel war auch die Auswahl der A-cappella-Ensembles nach den oben beschriebenen Kriterien vorab gewährleistet.

5.3.5 Feedback der Befragten

Die Teilnehmer wurden im Fragebogen darauf hingewiesen, sich per Email zu melden, wenn sie über die Ergebnisse informiert werden möchten bzw. Rückmeldungen zur Umfrage zu geben. Von dieser Möglichkeit machten zahlreiche Befragte Gebrauch, das Feedback war durchweg sehr positiv und interessiert. Im Folgenden ausschnittsweise Beispiele dafür:

- „Ich habe gerade Ihren Fragebogen ausgefüllt und finde es sehr interessant, dass Sie sich mit A-Cappella Ensembles und deren Boom beschäftigen.“
- „Habe gerade Ihren Fragebogen zu A-cappella-Ensembles in Bayern ausgefüllt. Ich gratuliere Ihnen zu diesem schönen Thema und wünsche Ihnen viel Erfolg! Die Ergebnisse der Umfrage würden mich schon sehr interessieren.“
- „Ihrem wissenschaftlichen Vorhaben viel Erfolg.“
- „Ihren Fragebogen haben wir gerne ausgefüllt.“

5.4 Rücklauf

Der Rücklauf wird auch Response-Quote genannt und gibt an wie viele der Befragten tatsächlich geantwortet haben. Insgesamt wurden 116 Gruppen zur Onlineumfrage eingeladen. 64 Teilnehmer füllten die Umfrage vollständig aus. Vorzeitig abgebrochen wurde der Fragebogen durch 17 Teilnehmer. Bezogen auf alle Email-Adressen betrug die Rücklaufquote somit 55,2 %. Die Nettostichprobe⁴⁹², bereinigt um die neutralen Ausfälle (im vorliegenden Fall die zurück gekommenen Einladungsemails) bestand aus 107 Gruppen, bei 64 vollständigen Antworten ergibt sich daraus eine erfreulich hohe Response-Quote von 59,8 %.

5.5 Erhebungszeitraum

Die Teilnahme an der Online-Umfrage erfolgte vom 12. März 2013 bis zum 23. April 2013. Nach der ersten Einladungsmail folgte eine Erinnerungsmail nach 2 Wochen an diejenigen Teilnehmer, die bis dahin noch nicht geantwortet hatten.⁴⁹³ Einige wenige Teilnehmer kamen durch das angesprochene Schneeballverfahren später hinzu. Da der Zugangsschlüssel aus Sicherheitsgründen nur einmal gültig war, hatten Befragte, die die Umfrage z. B. versehentlich abgebrochen hatten, keine Möglichkeit, erneut einzusteigen. Aus diesem Grund erhielten alle Teilnehmer nach weiteren zwei Wochen eine Email, die neben dem Dank für die Teilnahme auch einen entsprechenden Hinweis enthielt mit der Bitte, sich ggf. erneut zu melden.

5.6 Datenanalyse

Die Auswertung⁴⁹⁴ erfolgte mit SPSS 21 und 22. Es kamen dabei deskriptive, univariate, bivariate und multivariate Analysemethoden zum Einsatz. Die Anzahl der Antworten n wird jeweils angegeben. Dabei wurden nur komplette Antworten aller

⁴⁹² Vgl. Pötschke 2010, S. 44.

⁴⁹³ Zum Thema Datenschutz und Sicherheit s. 5.3.4.

⁴⁹⁴ Die Grundausswertung aller Fragen in tabellarischer Form ist als Download einsehbar unter <http://www.genetzt.de/dissertation/anhang-auswertung.pdf>. Dort sind einige wenige Fragen nicht enthalten, bei denen erst Umrechnungen nötig waren, wie z. B. Anzahl Männer- und Frauenstimmen. An diesen Stellen wird auf die hier vorliegenden entsprechenden Tabellen bzw. Abbildungen verwiesen.

Fragen berücksichtigt. Offensichtliche Eingabefehler der wenigen Freitextfelder wurden an einigen wenigen Stellen korrigiert.⁴⁹⁵ Bei manchen Fragen wurden Angaben in Gruppen zusammengefasst. Dies wird bei der Analyse jeweils angegeben.⁴⁹⁶ Die für quantitative Befragungen eher kleine Stichprobengröße führte dazu, dass die Bedingungen für Chi-Quadrat-Tests häufig nicht gegeben waren, an dieser Stelle wurden exakte Tests für Signifikanzen verwendet und berichtet.⁴⁹⁷ Das Signifikanzniveau wird wie üblich⁴⁹⁸ festgelegt:

$p > 0,05$ nicht signifikant

$p \leq 0,05$ signifikant

$p \leq 0,01$ sehr signifikant

Des Weiteren wurden Zusammenhangsmaße berechnet.⁴⁹⁹ Die Auswertung erfolgt an manchen Stellen nicht in der Reihenfolge der Fragen im Fragebogen.

5.6.1 Soziodemografische und persönliche Angaben

Zunächst beginnt die Datenanalyse mit den beiden Teilen des Fragebogens, die sich mit der ausfüllenden Einzelperson beschäftigen. Dabei geht es inhaltlich um die persönlichen Merkmale und die musikalische Erfahrung der Befragten.

5.6.1.1 *Alter, Geschlecht*

Die Befragten ($n=64$) sind durchschnittlich 41 Jahre alt. Die Standardabweichung (SD) betrug 9,61. Der jüngste Teilnehmer war 26, der älteste 71 Jahre alt. Nach Altersklassen gruppiert, zeigt sich, dass sich die meisten Befragten in den Klassen zwischen 30 und 39 Jahre bzw. 40 und 49 Jahren befinden.⁵⁰⁰ Werden die Altersklassen

⁴⁹⁵ So z. B. bei der Frage „Seit wann besteht Ihr A-cappella-Ensemble in der momentanen Besetzung?“ – statt der Eingabe der Jahreszahl, wie im Hilfetext beschrieben, wurde eine einstellige Zahl (der Jahre) angegeben.

⁴⁹⁶ Beispielsweise statt Alter in Jahren die Gruppierung in Altersklassen.

⁴⁹⁷ Zu den Bedingungen für Chi-Quadrat-Tests und exakten Tests vgl. Janssen & Laatz 2007, S. 797–801.

⁴⁹⁸ Vgl. Bühl 2012, S. 171

⁴⁹⁹ Zu Zusammenhangsmaßen vgl. Janssen & Laatz 2007, S. 270–272. Je nach Skalenniveau der Variablen waren dies bei Nominalskalierung der Kontingenzkoeffizient Cramers V. (vgl. Cleff 2011, S. 92) bzw. bei Ordinalskalierung der Rangkorrelationskoeffizient nach Spearman, bzw. bei intervallskalierten Variablen der Korrelationskoeffizient nach Pearson.

⁵⁰⁰ Im Fragebogen wurde das Geburtsjahr abgefragt, in der Datenauswertung erfolgte danach die Berechnung des Alters in Jahren und die Bildung von Altersklassen.

aufgeteilt, wird die Altersstruktur der Befragten noch etwas differenzierter deutlich (vgl. Abbildung 3).

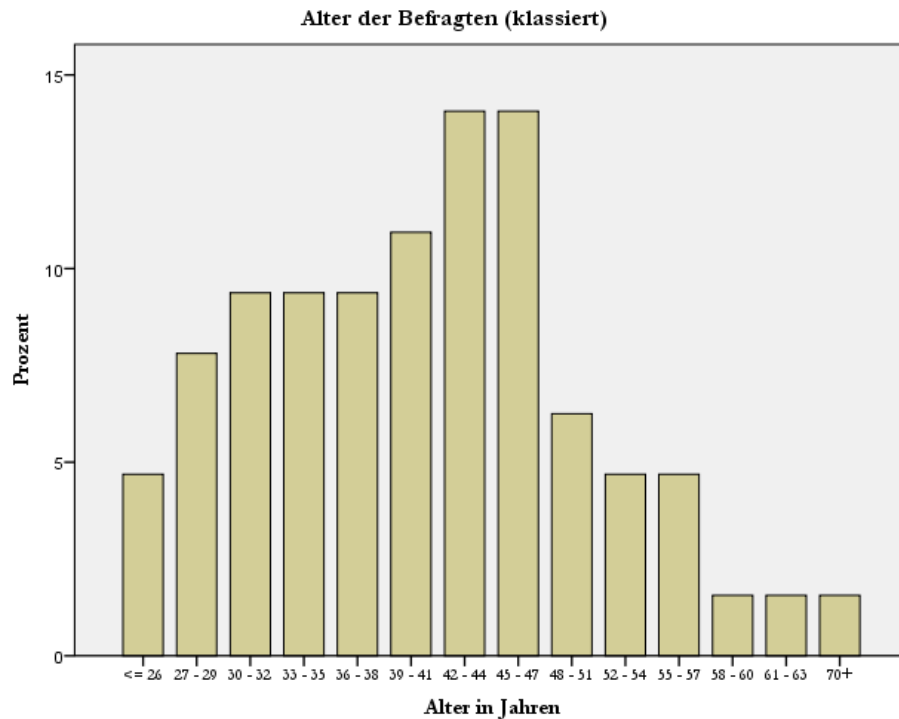


Abbildung 3: Alter klassiert

Bei der Geschlechterverteilung herrscht ein Ungleichgewicht (vgl. Tabelle 1). 75,8% sind männlich, 24,2% weiblich (n=62). Diese Verteilung spiegelt sich auch bei der Art der Ensembles (reine Männerensembles, gemischte Ensembles, Frauenensembles) wider.⁵⁰¹

⁵⁰¹ Vgl. Abschnitt 5.6.2.1.

Tabelle 1: Geschlecht der Befragten

Was ist Ihr Geschlecht?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Weiblich	15	23,4	24,2
Männlich	47	73,4	75,8
Gesamt	62	96,9	100,0
keine Antwort	2	3,1	
Gesamt	64	100,0	

Das durchschnittliche Alter der weiblichen Befragten liegt etwas höher ($M^{502}=43,53$ Jahre, $SD=10,33$) als das der männlichen (40,72 Jahre, $SD=9,19$).

5.6.1.2 Wohnort

Die Befragten sahen bei der Frage nach ihrem derzeitigen Wohnort eine vorgegebene Antwortauswahl:

Metropole, Großstadt, Mittelgroße Stadt, Kleinstadt, Dorf/Gemeinde.

Tabelle 2: Wohnort

Wo wohnen Sie?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Metropole (über 1 000 000 Einwohner)	16	25,0	25,4
Großstadt (bis 1 000 000 Einwohner)	11	17,2	17,5
Mittelgroße Stadt (bis 250 000 Einwohner)	12	18,8	19,0
Kleinstadt (bis 50 000 Einwohner)	12	18,8	19,0
Dorf/Gemeinde (bis zu 5000 Einwohner)	12	18,8	19,0
Gesamt	63	98,4	100,0
keine Antwort	1	1,6	
Gesamt	64	100	

Ungefähr ein Viertel der Befragten (25,4%) gaben die Antwort „Metropole“, aber insgesamt ist die Verteilung relativ gleichmäßig (vgl. Tabelle 2).

⁵⁰² M = Mittelwert (arithmetisches Mittel, sofern nicht anders angegeben).

5.6.1.3 Ausbildung und Beruf

Beim Schulabschluss (Frage mit vorgegebenen Antwortkategorien, n=64) zeigt sich ein klares Bild. Die überwiegende Mehrheit von 70,3% gab an, einen Universitäts- oder Fachhochschulabschluss zu haben, 14,1% sind promoviert (vgl. Tabelle 3).

Tabelle 3: Bildungsabschluss

Was ist Ihr höchster Bildungsabschluss?		
	Häufigkeit	%
Realschulabschluss/Mittlere Reife	2	3,1
Abitur/Fachhochschulreife	8	12,5
Universitäts-/Fachhochschulabschluss	45	70,3
Promotion	9	14,1
Gesamt	64	100,0

Die häufigste Antwort bei der Frage nach der derzeitigen Berufstätigkeit (n=64) war die Kategorie „Angestellte/r“ mit 42,2%, gefolgt von 21,9% „Beamter/Beamtin“ und immerhin 18,8% „selbstständig/freiberuflich“ (vgl. Tabelle 4).

Tabelle 4: Berufstätigkeit

Was machen Sie zurzeit beruflich?		
	Häufigkeit	%
Angestellte/r	27	42,2
Beamter/Beamtin	14	21,9
Selbstständig/Freiberuflich	12	18,8
Student/in	4	6,3
Familienunterstützend Hausfrau/Hausmann, Elternzeit	3	4,7
Doktorand/in	2	3,1
Rentner/in, Pensionär/in	1	1,6
teils fest angestellt, teils freiberuflich	1	1,6
Gesamt	64	100

Um die Art der Tätigkeit weiter einzugrenzen, wurden die befragten A-cappella-Ensemblemitglieder gefragt, ob diese Arbeit etwas im engeren oder weite-
ren Sinne mit Musik zu tun habe.⁵⁰³ Dies ist bei 35,9% (n=64) der Fall. Von diesen
35,9% der Befragten (n=22), deren Tätigkeit musikalisch geprägt ist, sind die meisten
A-cappella-Ensemble-Sänger im pädagogisch/medizinisch-therapeutischen Bereich
tätig (vgl. Tabelle 5). Am zweithäufigsten wurde die künstlerische Tätigkeit genannt
(Mehrfachantworten möglich).

Tabelle 5: Art der musikalischen Tätigkeit

Welche Art von ausgeübter musikalischer Tätigkeit war/ist das?		
	Antworten	% von n
Pädagogisch/medizinisch-therapeutisch	15	65,2
Künstlerisch	10	43,5
Kaufmännisch/Verwaltung/Management	3	13,0
Wissenschaftlich/journalistisch	2	8,7
Gesamtsumme	53	230,4
Mehrfachantworten; Filterfrage, n=22		

Diejenigen, die angegeben hatten, künstlerisch musikalisch tätig zu sein, verdienen
nur zu einem sehr kleinen Anteil mit Singen ihren Hauptberuf (vgl. Tabelle 6).

⁵⁰³ Da es dort keine Filtereinstellung gab, stand die Frage allen Befragten offen, auch denjenigen, die
vorher „Rentner/in, Pensionär/in“ oder „Familienunterstützende Hausmann/-frau, Elternzeit“ ange-
geben hatten.

Tabelle 6: Singen als Hauptbroterwerb

Verdienen Sie mit Singen Ihren Hauptbroterwerb?				
		Häufigkeit	%	Gültige %
Gültig	Ja	6	9,4	28,6
	Nein	15	23,4	71,4
	Gesamt	21	32,8	100,0
Fehlend	keine Antwort	1	1,6	
	nicht gefragt	42	65,6	
	Gesamt	43	67,2	
Gesamt		64	100,0	

5.6.1.4 Musikalische Vorbildung

Neben den allgemeinen soziodemografischen Angaben wurde nach persönlichen musikalischen Erfahrungen gefragt. Dieser Block umfasste Fragen nach Gesangsunterricht, den Zeitpunkt der ersten Chorerfahrung und seit wann im aktuellen Accapella-Ensemble (d. h. dem Ensemble, zu dem die Befragten zum Zeitpunkt der Erhebung angehörten) gesungen wird.

In welchem Alter haben Sie begonnen in einem Chor/Ensemble zu singen?(Klassiert)

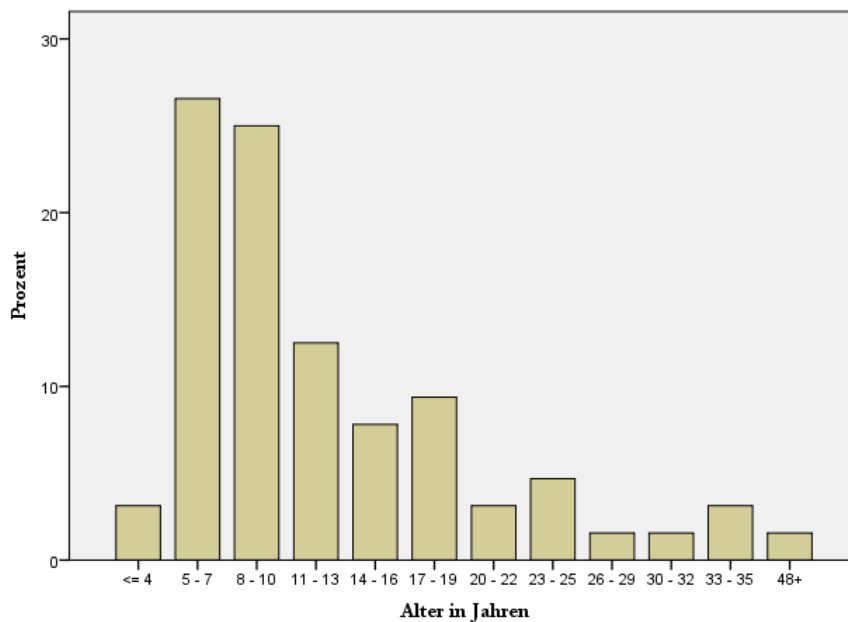


Abbildung 4: Choreintritt in Altersklassen

Deutlich zu sehen in Abbildung 4 ist der (retrospektiv geschätzte) häufigste Eintritt in einen Chor im Grundschulalter, bis zum Alter von 18 Jahren sammelten über 80% der Befragten (n=64) erste Chorerfahrungen.⁵⁰⁴ Der Durchschnitt liegt bei 12,9 Jahren. Im Box-Plot⁵⁰⁵ (vgl. Abbildung 5: Choreintrittsalter) ist der Median gut zu sehen, er liegt bei 10 Jahren (SD=8,46). Die Spannweite liegt zwischen dem Choreintritt im Alter von 4 Jahren und 50 Jahren. Die zwei Ausreißerwerte bzw. Extremwerte, mit einem kleinen Kreis bzw. Sternchen gekennzeichnet, sind Befragte, die vergleichsweise spät angefangen haben, in einem Chor mitzusingen.

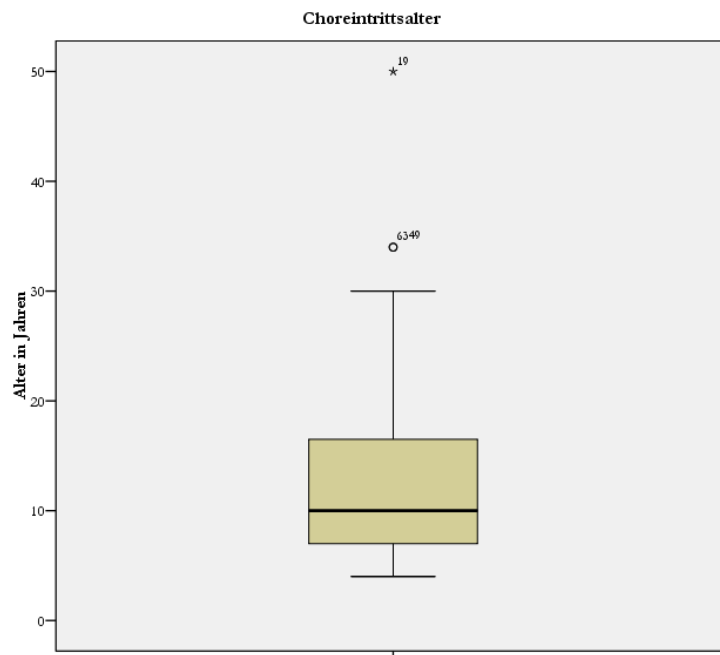


Abbildung 5: Choreintrittsalter

Der Mittelwert der geschätzten bisherigen Chorerfahrung⁵⁰⁶ in Jahren liegt bei 26 Jahren (Median=25,50; SD=10,94). Das Spektrum liegt insgesamt zwischen 6 Jahren (Minimum) und 64 Jahren (Maximum) Singen im Chor (vgl. Abbildung 6).

⁵⁰⁴ Im Fragebogen wurde das Alter in Jahren abgefragt, in der Datenauswertung erfolgte danach die Bildung von Altersklassen.

⁵⁰⁵ Der Boxplot dient zur grafischen Darstellung im Sinne der deskriptiven Statistik von Lage- und Streumaßen. Der Kasten (Box) zeigt die mittleren 50% an. Zu den Eigenschaften dieses Diagrammtyps vgl. Bortz & Döring 2002, S. 379–380.

⁵⁰⁶ Mit ‚Chorerfahrung‘ war hier allgemein das Singen in einem Chor oder Vokalensemble gemeint.

Berücksichtigt man das Durchschnittsalter der Befragten von 41 Jahren, ist dies durchaus plausibel.

**Wieviele Jahre insgesamt bis jetzt haben Sie in einem Chor oder Ensemble gesungen?
(Klassiert)**

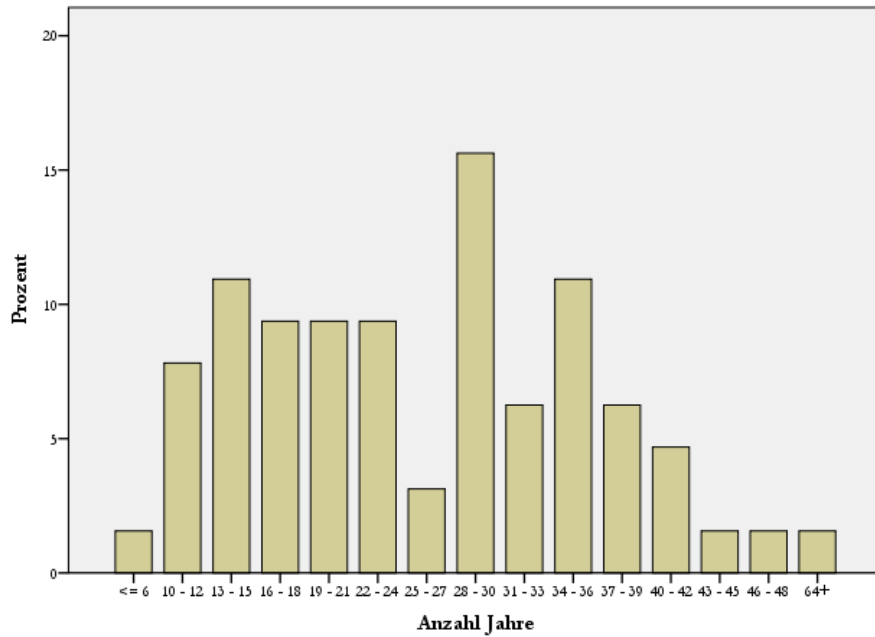


Abbildung 6: Bisherige Chorerfahrung allgemein in Jahren

Die Befragten (n=63) singen des Weiteren im Mittel 14,6 Jahre in einem A-cappella-Ensemble⁵⁰⁷ (SD=7,43), sowie im Mittel 10,6 Jahre (n=64) im *aktuellen* A-cappella-Ensemble⁵⁰⁸ (SD=5,61).

Über 70% und damit die überwiegende Mehrheit der Befragten (n=62) nimmt oder nahm Gesangsunterricht.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Der Begriff wurde im Fragebogen präzisiert und damit von der vorherigen Frage abgegrenzt mit dem Zusatz „bis 12 Mitglieder“.

⁵⁰⁸ Das A-cappella-Ensemble, als dessen Mitglied die Befragten zum Zeitpunkt der Befragung kontaktiert wurden.

⁵⁰⁹ Gesangsunterricht wurde nicht näher eingegrenzt, es kann sich dabei ebenso z. B. um privaten Unterricht handeln wie auch Stimmbildung im Rahmen einer Chormitgliedschaft oder Unterricht als Teil eines Studiums.

Tabelle 7: Angaben zum Gesangsunterricht

Hatten Sie jemals oder nehmen Sie zurzeit Gesangsunterricht? (auch im Rahmen einer Ausbildung etc.)				
		Häufigkeit	%	Gültige %
Gesangs- unterricht	Ja	44	68,8	71,0
	Nein	18	28,1	29,0
	Gesamt	62	96,9	100,0
Fehlend	keine Antwort	2	3,1	
Gesamt		64	100,0	

Von denjenigen, die diese Frage bejaht hatten, antworteten 42 von 44 Befragten, wie viele Jahre Gesangsunterricht sie bereits erhalten haben (vgl. Abbildung 7). Der Mittelwert liegt bei 5,2 Jahren (SD=4,57). Die Spannweite lag zwischen 0 (= weniger als ein Jahr) und 20 Jahren Gesangsunterricht insgesamt.

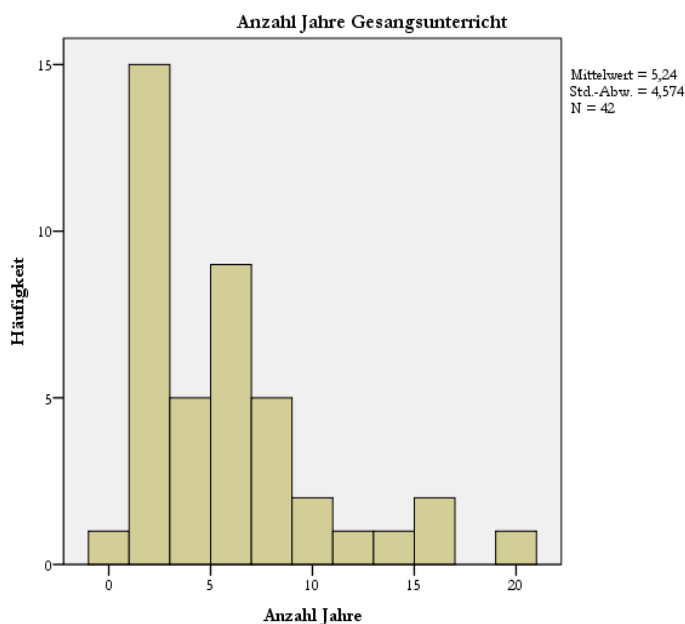


Abbildung 7: Gesangsunterricht in Jahren

5.6.1.5 Zusammenfassung

Die bisher gefundenen Angaben über die befragten A-cappella-Ensemble-Mitglieder aus Bayern lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Über 70% der Befragten sind männlich. Die meisten Befragten sind zwischen 30 und 50 Jahre alt. Die Altersspannweite zwischen 26 und 71 Jahren ist relativ groß.

- Sie stammen sowohl aus Ballungsräumen, (klein-)städtischen wie auch aus ländlicheren Gebieten Bayerns.
- Die überwiegende Mehrheit von über 70% hat einen (Fach-)Hochschulabschluss.
- Die häufigste Beschäftigungsart ist angestellt bzw. verbeamtet.
- Bei einem guten Drittel der Befragten hat die derzeitige Tätigkeit im engeren oder weiteren Sinne etwas mit Musik zu tun, dort am häufigsten im pädagogisch/medizinisch-therapeutischen Bereich.
- Nur sechs der befragten Sänger verdient mit Gesang den Hauptbroterwerb.
- Die ersten Chorerfahrungen sammelten über 80% der Befragten bis zum Alter von 18 Jahren, der Durchschnitt liegt bei ca. 12 Jahren.
- Sie verfügen über lange Jahre Chorerfahrung (retrospektiv geschätzt), durchschnittlich 26 Jahre lang wurde bereits in einem Chor/Ensemble gesungen.
- Knapp 70% der befragten A-cappella-Ensemblemitglieder haben oder hatten Gesangsunterricht, im Durchschnitt gut 5 Jahre lang.
- Insgesamt ist das Bild der musikalischen Erfahrungen, auch aufgrund der großen Altersspanne, relativ heterogen.

5.6.2 Besetzung der A-cappella-Ensembles

Die Untersuchungsergebnisse zu den A-cappella-Ensembles in Bezug auf ihre Besetzung werden im Folgenden dargestellt.⁵¹⁰

5.6.2.1 Anzahl der Sänger und Art der A-cappella-Ensembles

Die Vorgabe für die Definition und Abgrenzung von A-cappella-Ensembles von größeren und kleineren Vokalensembles lautete vier bis zwölf Mitglieder. Nur Ensembles in dieser Größe wurden in die Stichprobe aufgenommen.

⁵¹⁰ Im Folgenden gilt, soweit nicht anders vermerkt, n=64.

Tabelle 8: Anzahl Mitglieder im A-cappella-Ensemble

Anzahl Mitglieder			
		Häufigkeit	%
Anzahl Sänger	4	18	28,1
	5	24	37,5
	6	13	20,3
	7	2	3,1
	8	4	6,3
	10	1	1,6
	11	2	3,1
	Gesamt	64	100,0

Die meisten A-cappella-Ensembles der vorliegenden Stichprobe haben vier, fünf oder sechs Mitglieder (vgl. Tabelle 8). Wie sind nun weibliche und männliche Sänger verteilt?

Tabelle 9: Art der A-cappella-Ensembles

Art der A-cappella-Ensembles			
		Häufigkeit	%
Art	nur Männer	32	50,0
	gemischt	28	43,8
	nur Frauen	4	6,3
	Gesamt	64	100,0

Die reinen Männerensembles sind zahlenmäßig am stärksten vertreten (vgl. Tabelle 9) dazu kommen fast ebenso viele gemischte Ensembles. Reine Frauenensembles existieren mit großem Abstand am wenigsten. Interessant ist die genauere Zusammensetzung der Männer-, Frauen- und gemischten Ensembles⁵¹¹ bezogen auf die Gesamtzahl der Mitglieder. Wie deutlich zu erkennen, existieren erhebliche Unterschiede in der Verteilung der Häufigkeiten bezogen auf die Anzahl der Mitglieder (vgl. Tabelle 10).

⁵¹¹ Im Folgenden sind mit ‚gemischten Ensembles‘ A-cappella-Ensembles, die aus weiblichen und männlichen Sängern bestehen, gemeint.

Tabelle 10: Art der Ensembles mit Anzahl Männer/Frauen

Anzahl nach Art des Ensembles		Anzahl
Besetzung	10m	1
	9m	1
	8m	2
	6m	7
	5m	12
	4m	9
	1f3m	1
	1f5m	1
	2f2m	5
	2f3m	6
	3f1m	1
	3f2m	3
	3f3m	5
	3f4m	2
	4f4m	1
	5f1m	1
	5f5m	1
	6f5m	1
	4f	2
	5f	2

Die Besetzungen sind wie folgt abgekürzt:

f= Frauenstimme, m=Männerstimme; z. B. 3f3m = 3 Frauen, 3 Männer. Frauenstimmen sind Sopran, Mezzosopran und Alt; Männerstimmen sind Countertenor/Altus, Tenor, Bariton und Bass.

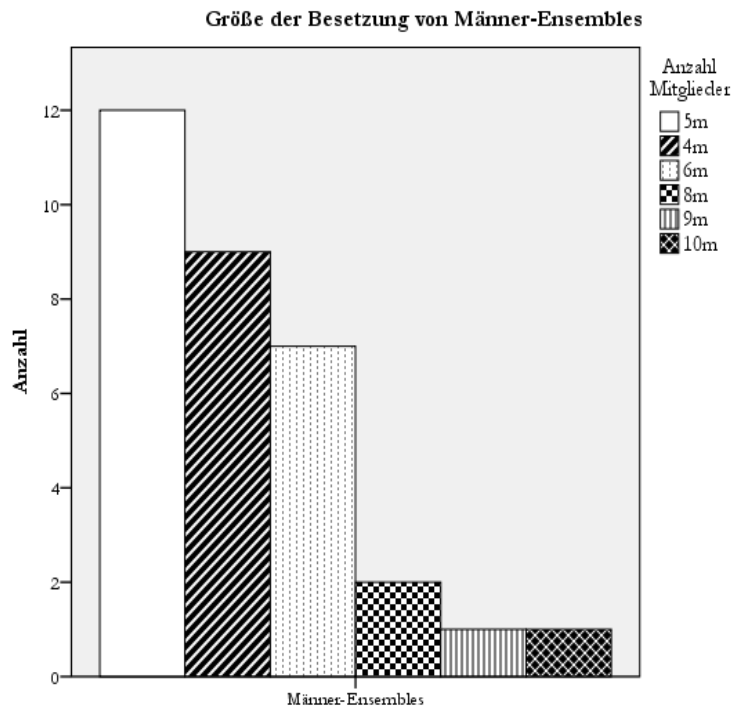


Abbildung 8: Größe der Besetzung von Männer-Ensembles

Die mit Abstand insgesamt am häufigsten vorkommende Besetzung bei den untersuchten A-cappella-Ensembles besteht demnach aus fünf Männern (vgl. Tabelle 10). Auf dem zweiten Rang (vgl. Abbildung 8) befindet sich die Besetzung mit vier Männern, auf Rang drei Ensembles mit sechs Männerstimmen.

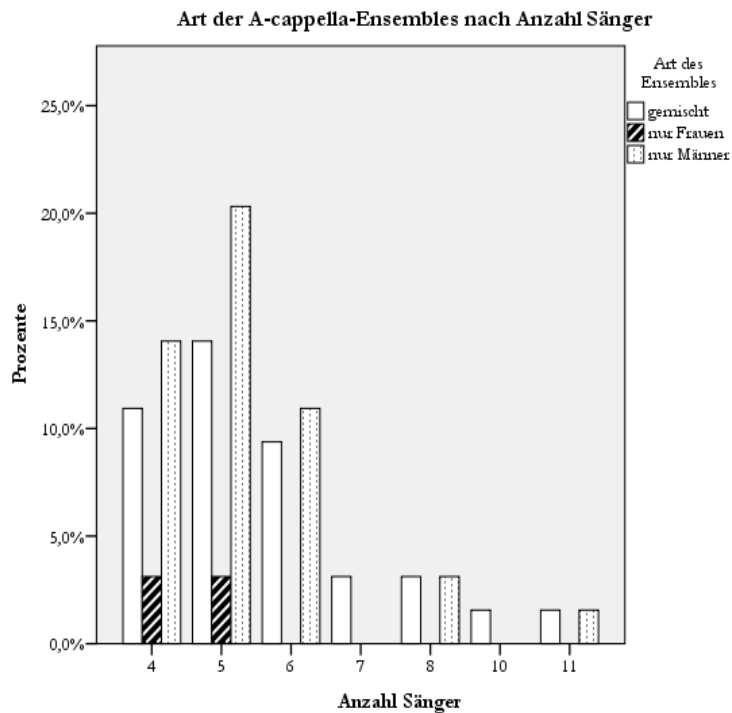


Abbildung 9: Art der A-cappella-Ensembles nach Anzahl Sänger

Innerhalb der Gruppe der gemischten A-cappella-Ensembles dominieren die fünfköpfigen Ensembles mit zwei Frauen und drei Männern. Auf Rang zwei und drei gleichauf liegen vier- bzw. sechsköpfige Ensembles mit jeweils gleich viel Frauen- und Männerstimmen (vgl. Abbildung 10).

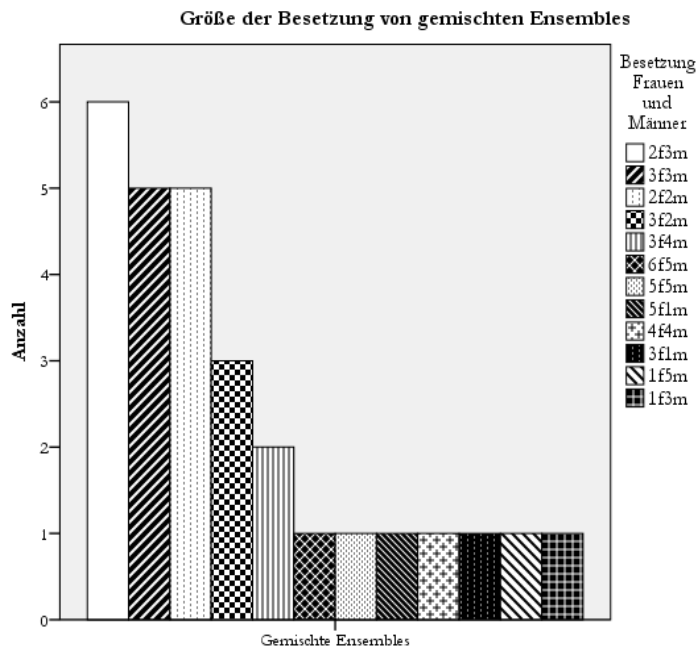


Abbildung 10: Größe der Besetzung von gemischten Ensembles

5.6.2.2 *Stimmlagen in den A-cappella-Ensembles*

Die Befragten sollten im Fragebogen angeben, aus welchen Stimmlagen die Besetzung der A-cappella-Ensembles bestehen. Dabei war vorgegeben:

- S = Sopran
- M = Mezzosopran
- A = Alt
- C = Countertenor/Altus⁵¹²
- T = Tenor
- Bar = Bariton
- B = Bass

Wie unter 2.4.1 angesprochen, ist diese Einteilung nicht unproblematisch. Aber aus Mangel an sinnvollen Alternativen und der zentralen Bedeutung der Frage nach der Besetzung der A-cappella-Ensembles, konnte darauf im Fragebogen nicht verzichtet werden.

⁵¹² Damit wurde intendiert, die männliche Besetzung von hohen Lagen von Frauenstimmen abzugrenzen, gleich ob der Countertenor in der Praxis nun eher in Alt- oder Sopranlage singt. Zum Begriff ‚Countertenor‘ vgl. Herr, Wessel et al. 2012.

Aus diesen Gründen heraus ist es u. a. zu erklären, dass es gerade bei den gemischten Ensembles eine große Anzahl verschiedener Zusammensetzungen gibt und wenige Häufungen an bestimmten Gruppierungen (vgl. Tabelle 11; Tabelle 12; Tabelle 13).

Tabelle 11: Gemischte Ensembles nach Besetzungen und Anzahl der Sänger

Gemischte Ensembles			
Anzahl Sänger	Besetzung	Häufigkeit	%
4	MTBarB	1	1,6
4	SMAB	1	1,6
5	SABarBarB	1	1,6
5	SMTBarB	1	1,6
5	SSATB	1	1,6
6	SCTTBarB	1	1,6
6	SAATBarB	1	1,6
6	SSMAAT	1	1,6
7	SMACTBarB	1	1,6
7	SSATTBarB	1	1,6
8	SMAATBarBarBar	1	1,6
10	SSMAACTBarBB	1	1,6
11	SSMMAATTTBarB	1	1,6
5	MATBarB	2	3,1
5	SATBarB	2	3,1
5	SMATB	2	3,1
6	SMATBarB	4	6,3
4	SATB	5	7,8
Summe gemischte Ensembles		28	43,8

Tabelle 12: Besetzungen nach Stimmlagen: Frauenstimmen

Frauenensembles			
Anzahl Sänger	Besetzung	Häufigkeit	%
4	SMAA	1	1,6
4	SSMA	1	1,6
5	SSMAA	2	3,1
Summe Frauenensembles		4	6,3

Tabelle 13: Besetzungen nach Stimmlagen: Männerstimmen

Männerensembles			
Anzahl Sänger	Besetzung	Häufigkeit	%
4	BBBB	1	1,6
4	TBarBarB	1	1,6
4	TBarBarBar	1	1,6
5	TBarBarBarB	2	3,1
4	TTBB	1	1,6
4	TTBarB	1	1,6
5	TTBarBarB	5	7,8
6	TTBarBarBB	3	4,7
5	TTBarBB	2	3,1
5	TTTBB	1	1,6
6	TTTBarBarB	2	3,1
8	TTTBarBarBBB	1	1,6
8	TTTTBBBB	1	1,6
10	TTTTTBarBarBBB	1	1,6
9	CCCTTBarBarBB	1	1,6
5	CCTBB	1	1,6
4	CTBarB	3	4,7
4	CTTB	1	1,6
5	CTTBarB	1	1,6
6	CTTBarBarB	1	1,6
6	CTTBarBB	1	1,6
Summe Männerensembles		32	50,0

5.6.2.3 Altersdurchschnitt

Die Befragten sollten den Altersdurchschnitt ihrer Gruppe schätzen. Entsprechend dem durchschnittlichen Alter der jeweils befragten Vertreter der Gruppen (n=63) sind die häufigsten Nennungen zwischen 41 und 45 Jahren.⁵¹³

⁵¹³ Im Fragebogen wurde bewusst nicht einfach nach dem geschätzten Durchschnittsalter gefragt, sondern Altersklassen vorgegeben. So sollte die Beantwortung erleichtert und damit die Motivation erhalten werden, da die Befragten möglicherweise nicht das Alter aller Mitsänger genau kennen.

Tabelle 14: Geschätzter Altersdurchschnitt der A-cappella-Gruppen

Wie ist der Altersdurchschnitt Ihrer A-cappella-Gruppe?				
		Häufigkeit	%	Gültige %
Alter in Klassen	19–25 Jahre	1	1,6	1,6
	26–30 Jahre	11	17,2	17,5
	31–35 Jahre	9	14,1	14,3
	36–40 Jahre	13	20,3	20,6
	41–45 Jahre	18	28,1	28,6
	46–50 Jahre	10	15,6	15,9
	51–60 Jahre	1	1,6	1,6
	Gesamt	63	98,4	100,0
Fehlend	System	1	1,6	
Gesamt		64	100,0	

5.6.2.4 Beatbox

Mehr als zwei Drittel der Befragten gaben an, keinen Beatboxer (vocal percussion⁵¹⁴) zu haben (vgl. Tabelle 15). Eine Bemerkung eines Teilnehmers im Anschluss an den Fragebogen zeigte in diesem Zusammenhang, dass der Begriff „Beatbox“ nicht allen Befragten bekannt gewesen sein dürfte, und damit auch die fehlenden Nennungen erklärbar sind. Der Einsatz eines Beatboxers hängt natürlich auch stark mit dem gesungenen Repertoire zusammen, da dieser wohl selten in der ‚klassischen‘ A-cappella-Musik anzutreffen sein wird.

Tabelle 15: Beatboxer

Gibt es einen Beatboxer in Ihrer Gruppe?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Ja	17	26,6	28,3
Nein	43	67,2	71,7
Gesamt	60	93,8	100,0
Fehlend	4	6,3	
Gesamt		64	100,0

⁵¹⁴ Vgl. 2.4.3 Vocal Percussion

5.6.2.5 Instrumente

Wie unter 2.2 dargestellt wurde, ist es durchaus denkbar, dass (zeitweise) Instrumente bei z. B. Proben beteiligt sind. Bei der Frage wurde in der Formulierung eingeschränkt, dass es dabei ausdrücklich nicht um Beatbox bzw. vocal percussion geht (vgl. Tabelle 16). Das Ergebnis ist durchaus überraschend, bei über einem Drittel der Befragten werden Instrumente auch bei Auftritten eingesetzt.

Tabelle 16: Instrumente

Kommen in Ihrem Ensemble auch Instrumente zum Einsatz? (außer Beatbox/Vocal percussion)		
	Häufigkeit	%
Ja, auch bei Auftritten	25	39,1
Nein, nie	22	34,4
Nur beim Proben	17	26,6
Gesamt	64	100,0

Diejenigen, die angegeben hatten, auch bei Auftritten Instrumente einzusetzen, sollten die Art der Instrumente noch konkretisieren (mit Mehrfachauswahlmöglichkeit). Dazu wurden verschiedene Gruppen genannt und jeweils mit Beispielen verdeutlicht („Zupfinstrument(e): z. B. Gitarre, Ukulele“). Die meisten Nennungen sind Tasten-, Schlag- und Zupfinstrumente als Begleitung (vgl. Tabelle 17).

Tabelle 17: Instrumentenart

Welche(s) Instrument(e) ist/sind das?			
	n	%	% der Fälle
Tastensinstrumente	17	33,3	70,8
Perkussion/Schlaginstrumente	11	21,6	45,8
Zupfinstrumente	8	15,7	33,3
Holzblasinstrumente	7	13,7	29,2
Blechblasinstrumente	4	7,8	16,7
Streichinstrumente	3	5,9	12,5
Elektr. Instrumente	1	2,0	4,2
Gesamt	51	100,0	212,5
Mehrfachauswahl; Filterfrage			

5.6.2.6 Konstante Besetzung

Eine weitere Frage in diesem Bereich betraf die Kontinuität der Besetzung. Im Chorbereich sind zeitlich begrenzte Besetzungen, Projektchöre, auf dem Vormarsch.⁵¹⁵ Mit konstanter Besetzung ist gemeint, inwiefern immer die gleichen Sänger an Proben und Auftritten des A-cappella-Ensembles beteiligt sind. Berühmte Vorbilder wie z. B. die *Swingle Singers* wechseln in regelmäßigen Abständen die komplette Besetzung aus. Auf der anderen Seite existieren zahlreiche Beispiele im Profibereich, die seit Jahren oder Jahrzehnten in (annähernd) gleicher Besetzung fortbestehen, wie z. B. *The Real Group*⁵¹⁶ oder *amarcord*.

In der vorliegenden Untersuchung zeigt sich, dass die große Mehrheit der befragten Ensembles eine immer gleiche Besetzung hat (vgl. Tabelle 18). 14% nutzten die Möglichkeit, statt einer vorgegebenen Antwortoption das Freitext-Feld zu verwenden, um die Besetzung näher zu beschreiben. Dabei wurde deutlich, dass es zahlreiche Varianten der konstanten Besetzung gibt. Im Folgenden einige Zitate bei der Antwortmöglichkeit „Sonstiges“ mit Freitextfeld:

- „Im Prinzip immer gleich. Bei einem Projekt haben wir das Ensemble um einen Bass (unseren Bruder) erweitert.“
- „einen Wechsel im Schnitt alle 3 Jahre“
- „bei manchen Projekten singt der Tenor nicht mit, weil er so weit weg wohnt und die (wenigen) Proben nicht immer mit seinem Privatleben vereinbaren kann“

Tabelle 18: Konstante Besetzung

Ist die Besetzung immer gleich?		
	Häufigkeit	%
Ja, immer	51	79,7
Nein, wir haben eine Kernbesetzung mit wechselnden Gästen	2	3,1
Nein, ab und zu singen Gäste (z. B. als Aushilfe) mit	2	3,1
Sonstiges	9	14,1
Gesamt	64	100,0

⁵¹⁵ Vgl. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

⁵¹⁶ Vgl. 4.4.2 *The Real Group*.

5.6.2.7 Zusammenfassung

Welche Aussagen lassen sich zusammenfassend über die befragten A-cappella-Ensembles hinsichtlich ihrer Besetzung treffen?

- Die meisten der befragten A-cappella-Ensembles haben vier, fünf oder sechs Mitglieder.
- Die Hälfte der Ensembles bestehen nur aus männlichen Sängern, ca. 44% sind gemischt besetzt, nur 6% sind reine Frauenensembles.
- Die häufigste Variante der Besetzung besteht aus fünf Männerstimmen.
- Hinsichtlich der Stimmlagen existieren zahlreiche verschiedene Zusammensetzungen. Die Zuordnungen sind aus verschiedenen Gründen problematisch. Insgesamt am häufigsten wurden genannt: SATB (vierstimmig gemischt) sowie TTBarBarB (fünfstimmige Männergruppe).
- Knapp die Hälfte der Befragten schätzt den Altersdurchschnitt ihres Ensembles zwischen 36 bis 40 bzw. 41 bis 45 Jahren ein.
- Ein knappes Drittel der befragten A-cappella-Ensembles hat einen Beatboxer.
- Instrumente kommen auch bei Auftritten bei einem guten Drittel der Befragten zum Einsatz. Dabei handelt es sich meistens um Tasten- oder Perkussion- bzw. Schlaginstrumente.
- Knapp 80% der A-cappella-Ensembles singen immer in der gleichen personellen Besetzung.

5.6.3 Professionalisierungsaspekte

Zur Professionalisierung wurden in der Online-Befragung mehrere Aspekte zusammengefasst und diese abgefragt.

5.6.3.1 Selbsteinschätzung Profi/Semiprofi/Laie

Die Befragten sollten ihr A-cappella-Ensemble ihrer Einschätzung nach als professionell, semi-professionell oder Laien-Ensemble bezeichnen. Bei dieser Frage ist zu beachten, dass es sich um die persönliche Meinung der befragten A-cappella-Ensemble-Mitglieder handelt. Zusätzlich war unter der Antwortoption „Sonstiges“ eine freie Antwort möglich. Das Ergebnis zeigt, dass fast die Hälfte der

Befragten das eigene Ensemble als semi-professionell einschätzt. Nur fünf von 64 sehen sich selbst als Profi-Ensemble (vgl. Tabelle 19). Interessant bei den unter „Sonstiges“ gezählten freien Antworten ist das Verständnis von diesen Begriffen, das dabei durchscheint (Auswahl):

- „vom Niveau her semi-professionell, von der Art und Frequenz der Auftritte her aber nicht“
- „Laien-Ensemble mit Anspruch“

Tabelle 19: Profi/Semiprofi/Laie

Was ist Ihr A-cappella-Ensemble Ihrer Meinung nach?		
	Häufigkeit	%
Semi-Professionelles Ensemble	31	48,4
Laien-Ensemble	25	39,1
Professionelles Ensemble	5	7,8
Sonstiges	3	4,7
Gesamt	64	100,0

5.6.3.2 Fortbildung

Genau die Hälfte der befragten A-cappella-Ensemble-Mitglieder hat schon einmal an einer Fortbildung (Workshop, Coaching etc.) teilgenommen (vgl. Tabelle 20). Von dieser Hälfte wurden bei der Art der Fortbildung musikalische Themen am häufigsten angegeben (vgl. Tabelle 21). Die Abgrenzung der Antwortoptionen ist dort schwierig, da ein Coaching bei einem Profi-A-cappella-Ensemble selbstverständlich auch musikalische Themen beinhaltet. Bei der Art der Fortbildung war es den Umfrageteilnehmern deshalb über ein Freitext-Feld möglich, zusätzliche Informationen anzugeben, Nennungen waren z. B. „Fortbildung mit einem Profi-Sänger“ oder „Bei professionellen Stimmbildnern“. Als Themen von Fortbildungen (ebenfalls offene Frage) wurden u. a. „Ensembleklang, Storytelling“, „Performance und Arrangement“, „Vocal Percussion“, „Praxis des Männerensemble-Gesangs“ bei deutschen und internationalen Dozenten genannt. Insgesamt gibt es demzufolge eine große Bandbreite von inhaltlichen Aspekten, die bei Fortbildungen eine Rolle spielen.

Tabelle 20: Fortbildung

Haben Sie mit Ihrem A-cappella-Ensemble schon einmal an einem Workshop oder Coaching als gemeinsame Fortbildung teilgenommen?		
	Häufigkeit	%
Ja	32	50,0
Nein	32	50,0
Gesamt	64	100,0

Tabelle 21: Art der Fortbildung

Was für eine Fortbildung war das?		
	Häufigkeit	% von n
Fortbildung zu musikalischen Themen wie z. B. Stimmtechnik	24	72,7
Fortbildung bei einem Profi-A-cappella-Ensemble	11	33,3
Fortbildung zu anderen außermusikalischen Themen	7	21,2
Gesamtsumme	42	
Mehrfachantworten; Filterfrage, n=32		

5.6.3.3 Wettbewerbe

Die Mehrheit der A-cappella-Ensembles hat (noch) nicht an einem Wettbewerb teilgenommen (vgl. Tabelle 22). Bei der offenen Frage an diejenigen, die bereits an einem Wettbewerb teilgenommen haben, wurden Wettbewerbe unterschiedlicher Herkunft und Ausrichtung genannt.⁵¹⁷ Vergleichsweise häufig mit fünf Nennungen erschien die Antwort „Barbershop-Wettbewerb“ (vgl. Tabelle 23). Immerhin vier Teilnehmer haben laut eigener Aussage bereits an mehreren, verschiedenen Wettbewerben teilgenommen.

⁵¹⁷ Diese offene Frage wurde im Nachhinein für die Auswertung nach Kategorien zusammengefasst.

Tabelle 22: Wettbewerb

Hat Ihr A-cappella-Ensemble schon einmal an einem Wettbewerb teilgenommen?				
		Häufigkeit	%	Gültige %
	Ja	16	25,0	25,4
	Nein	47	73,4	74,6
	Gesamt	63	98,4	100,0
Fehlend	keine Antwort	1	1,6	
Gesamt		64	100,0	

Tabelle 23: Art des Wettbewerbs⁵¹⁸

Welcher Wettbewerb?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Barbershop-Wettbewerb	5	7,8	31,3
mehrere verschiedene Wettbewerbe	4	6,3	25,0
Bayerischer Chorwettbewerb	2	3,1	12,5
A-cappella-Gruppen-Wettbewerb	2	3,1	12,5
Sonstige Wettbewerbe	2	3,1	12,5
Chorwettbewerb international	1	1,6	6,3
Gesamt	16	25,0	100,0
keine Antwort	1	1,6	
nicht gefragt	47	73,4	
Gesamt	64	100,0	

5.6.3.4 Management

Die überwiegende Mehrheit der befragten Ensembles übernimmt alle in diesem Zusammenhang anfallenden Tätigkeiten selbst. Nur drei Teilnehmer gaben an, sich von Bekannten helfen zu lassen, bzw. vier Teilnehmer bezahlen einen Dienstleister für das Management der Gruppe (vgl. Tabelle 24).

⁵¹⁸ Diese offene Frage wurde im Nachhinein für die Auswertung nach Kategorien zusammengefasst.

Tabelle 24: Management

Wer macht das Management Ihrer A-cappella-Gruppe?		
	Häufigkeit	% von n
Wir machen alles selbst	59	92,2
Wir bezahlen einen externen professionellen Dienstleister dafür	4	6,3
Wir haben Bekannte und/oder Freunde, die uns helfen (ehrenamtlich oder gegen Aufwandsentschädigung)	3	4,7
Gesamtsumme	64	
Mehrfachantworten; n=64		

5.6.3.5 Medien / CD-Aufnahme

Ebenfalls thematisch zur Professionalisierung gehörig ist die Frage nach CD-Aufnahmen, ob nun als Live-Mitschnitt oder im Studio entstanden. Fast die Hälfte der Befragten haben bereits eine oder mehrere CDs aufgenommen (vgl. Tabelle 25), dazu kommen noch die in den Freitext-Antworten angegebenen Demos sowie Live-Mitschnitte u.ä.

Tabelle 25: CD-Aufnahme

Hat Ihr A-cappella-Ensemble bereits einmal eine CD aufgenommen?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Nein, noch nie.	25	39,1	39,7
Ja, mehrere CDs.	17	26,6	27
Ja, eine CD.	14	21,9	22,2
Demos*	4	6,3	6,3
Live- bzw. Konzertmitschnitte*	2	3,1	3,2
ist geplant*	1	1,6	1,6
Gesamt	63	98,4	100
Fehlend	1	1,6	
Gesamt	64	100	
*freie Antworten aus Freitext-Feld, im Nachhinein kategorisiert			

Zwischen der Selbsteinschätzung der Befragten hinsichtlich Profi-/Laien-Ensemble und den CD-Aufnahmen besteht ein mittelstarker Zusammenhang.⁵¹⁹ Diejenigen, die sich selbst als professionelles oder semi-professionelles Ensemble ansehen, haben öfter bereits mehrere CDs aufgenommen (vgl. Abbildung 11).

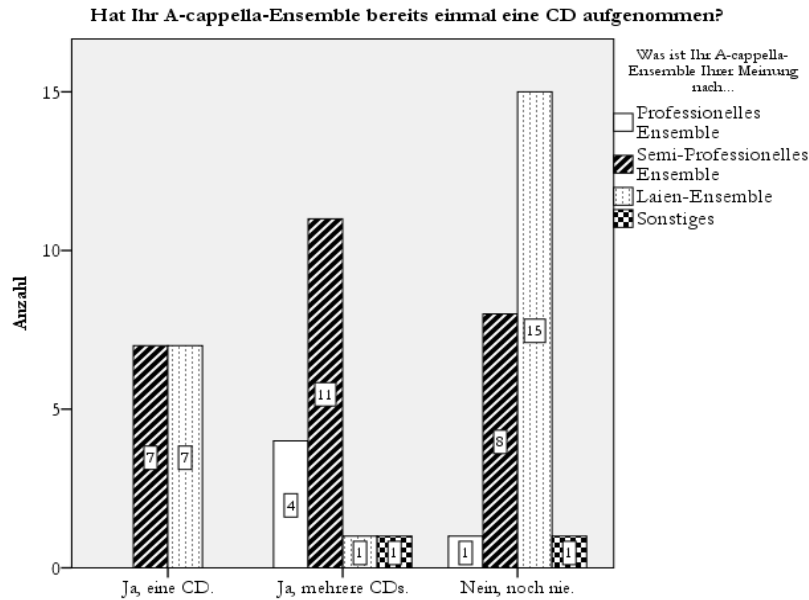


Abbildung 11: CD-Aufnahme nach Profi-Selbsteinschätzung

Über 70% der teilnehmenden A-cappella-Ensembles waren bereits mit einem Beitrag oder einer Konzertkritik in den Medien präsent, knapp ein Viertel sogar mit einem von ihnen gesungenen Titel im Radio oder TV zu hören (vgl. Tabelle 26). Aber gleichzeitig gaben ca. 22% an, noch keinen Medienauftritt hinter sich zu haben (Veranstaltungshinweise oder Anzeigen ausgenommen). Auch hier existiert ein Zusammenhang zur Selbsteinschätzung als Profi-/Laien-Ensemble. Die sich selbst als professionell oder semi-professionell einzustufenden Ensembles hatten häufiger bereits Medienauftritte im TV/Radio.⁵²⁰

⁵¹⁹ Exakter Test nach Fisher=27,22; $p=0,004$; Cramers $V=0,400$.

⁵²⁰ „Beitrag/Konzertkritik im TV/Radio“: Exakter Test nach Fisher=14,72; $p<0,001$; Cramers $V=0,471$. „Gespielter Titel im TV/Radio“: Exakter Test nach Fisher=9,38; $p=0,015$; Cramers $V=0,413$. Demnach ist beides Mal ein mittelstarker Zusammenhang vorhanden.

Tabelle 26: Medien

War Ihre A-cappella-Gruppe schon einmal in den Medien zu sehen und/oder zu hören (nicht Veranstaltungshinweis oder Anzeige)?		
	Häufigkeit	% von n
Beitrag/Konzertkritik über die Gruppe in einer Zeitung, Zeitschrift, Online-Portal o.ä.	45	70,3
Beitrag/Konzertkritik über die Gruppe im TV/Radio	21	32,8
Gespielter Titel im TV/Radio	15	23,4
Nein, noch nie	14	21,9
Gesamtsumme	95	
Mehrfachantworten; n=64		

5.6.3.6 Zusammenfassung

Zusammengefasst lässt sich zum Thema Professionalisierung der A-cappella-Ensembles festhalten:

- Fast die Hälfte der Befragten schätzt ihr Ensemble als semi-professionell ein, als Laien sehen sich 39%, nur 5 von 64 Befragten nennen ihr Ensemble professionell.
- An einer Fortbildung bzw. an einem Coaching hat bereits die Hälfte der Ensembles teilgenommen. Die Themen sind sehr vielfältig, 75% nennen aber musikalisch-stimmliche Aspekte als Inhalte der Fortbildung.
- Knapp drei Viertel der A-cappella-Ensemble hat (bisher noch) nicht an einem Wettbewerb teilgenommen. Beim Rest wurden unterschiedliche Wettbewerbe genannt: Bayerischer Chorwettbewerb, Barbershop-Wettbewerbe usw.
- Fast alle Ensembles (über 90%) übernehmen anfallende organisatorische bzw. Management-Tätigkeit selbst.
- Aufnahmen (Demos, eine oder mehrere CDs, Live-Mitschnitte, auch erst geplante Aufnahmen) gibt es von 60% der befragten A-cappella-Ensembles, häufiger von den sich selbst als semi- oder professionell einschätzenden Ensembles.

5.6.4 Zentrale Gruppenmerkmale der A-cappella-Ensembles

Im Folgenden werden Ergebnisse verschiedener Fragen, die die Ensembles als Gruppe beleuchten, erläutert.

5.6.4.1 *Musikalische Leitung*⁵²¹

Ein weiterer Aspekt des Fragebogens betraf die musikalische Leitung der A-cappella-Ensembles (auch wenn als Auswahl-Kriterium für die Aufnahme in die Stichprobe ein Chorleiter, im Sinne eines auch bei Auftritten sichtbar dirigierenden Leiters, ausgeschlossen wurde). Mehr als zwei Drittel (n=62) gaben an, keinen musikalischen Leiter zu haben (vgl. Tabelle 27).

Tabelle 27: Musikalische Leitung

Gibt es einen musikalischen Leiter?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Ja	23	35,9	37,1
Nein	39	60,9	62,9
Gesamt	62	96,9	100,0
Fehlend	2	3,1	
Gesamt	64	100,0	

Diejenigen, die diese Frage bejahten, konnten zusätzlich angeben, welche Funktionen der musikalische Leiter erfüllt (vgl. Tabelle 28). Die meisten Nennungen dieser Mehrfachauswahlfrage entfielen auf die Leitung der Proben. Auch an dieser Stelle wurde die Möglichkeit der Angabe „Sonstiges“, d. h. des Freitextfeldes genutzt. Angegeben wurde z. B.: „Homepagegestaltung, Ansprechpartner nach Außen“.

⁵²¹ Im Online-Fragebogen erschien die Frage nach der musikalischen Leitung unter der Überschrift „Besetzung“.

Tabelle 28: Tätigkeiten der musikalischen Leitung

Was macht der/die musikalische LeiterIn?		
	Häufigkeit	% von n
Er/Sie leitet die Proben.	19	29,7
Er/Sie kümmert sich um die Stückauswahl.	12	18,8
Er/Sie organisiert z. B. Proben oder Konzerte.	10	15,6
Er/Sie schreibt Songs und/oder Arrangements.	10	15,6
Sonstiges	3	4,7
Gesamtsumme	23	
Mehrfachauswahl; Filterfrage, n=21		

5.6.4.2 Gründung

Die befragten Ensembles (n=64) wurden zwischen 1980 und 2011 gegründet, das Jahr, in dem die meisten Ensembles gegründet wurden, war 2002 (=Median). Ebenfalls vergleichsweise viele Ensembles sind 1996 und 2000 entstanden. Durch die Klassierung der Gründungsjahre in Jahresgruppen (vgl. Abbildung 12) wird das Bild etwas übersichtlicher. Knapp ein Viertel der Ensembles wurde zwischen 1997 und 2001, weitere fast 40% der befragten Ensembles wurden zwischen 2002 und 2006 gegründet. Im Mittel existieren die Ensembles seit 11,7 Jahren (in der aktuellen Besetzung seit 6 Jahren).⁵²² Die Spannweite ist allerdings groß, sie liegt zwischen 2 und 33 Jahren (in der aktuellen Besetzung zwischen unter einem und 26 Jahren). Insgesamt sind also Wechsel in der Besetzung durchaus normal.

⁵²² Median=11; SD=6,06; in der aktuellen Besetzung Median=4; SD=5,21.

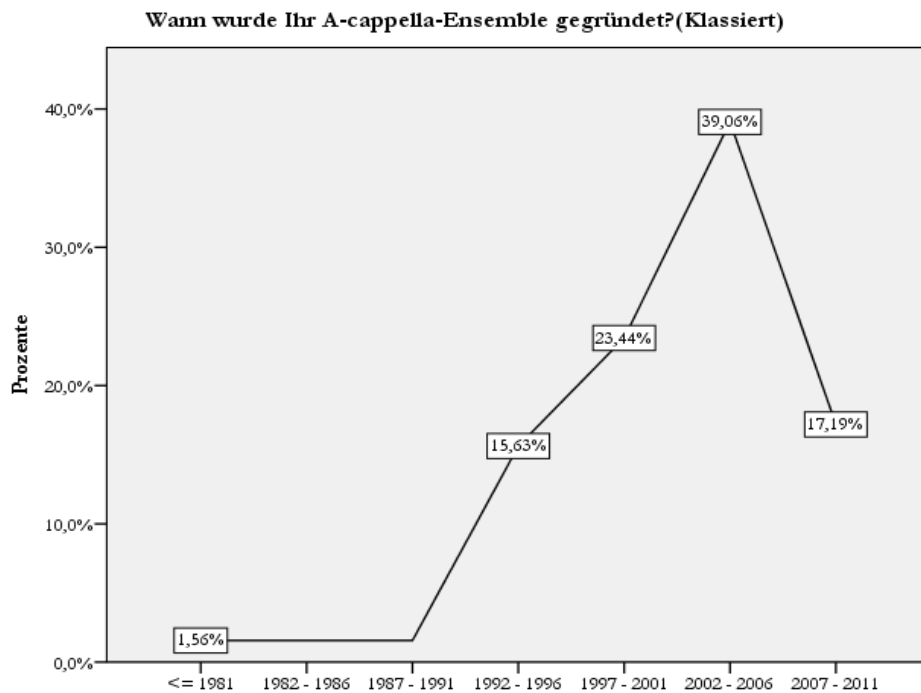


Abbildung 12: Gründungsjahr klassiert

In der anschließenden Frage ging es darum, auf welche Weise das befragte A-cappella-Ensemblemitglied zur Gruppe gestoßen ist.⁵²³ Die häufigsten Nennungen entfielen auf „Gründungsmitglied“, „gemeinsamer Chor“ sowie „gemeinsame Freunde/Bekannte“ (vgl. Tabelle 29).

In dem zusätzlich zu den Antwortoptionen zur Verfügung stehenden Freitextfeld merkten drei Befragte interessante Details zu dieser Frage an:

- „bin selbst der ‚suchende Gründer‘. Besetzung aus: 1xArbeitskollege, 1x Jugendfreund, 1x Gleichgesinnter bei „Vokal Total“ in München, 1x ‚gecastetes‘ Mitglied“
- „wurde bei einem meiner Solokonzerte von einem Ensemblemitglied angesprochen“
- „wir sind Geschwister“

⁵²³ Diese Frage enthielt vorgegebene Antwortoptionen mit Mehrfachauswahl siehe Mindmap im Anhang B.

Tabelle 29: Kennenlernen

Wie haben Sie das A-cappella-Ensemble kennen gelernt?		
	Häufigkeit	% von n
Ich bin Gründungsmitglied	43	67,2
Gemeinsamer Chor	27	42,2
Durch gemeinsame Bekannte/Freunde	23	35,9
Aufgrund einer persönlichen Empfehlung	6	9,4
Über die Uni/Hochschule (nicht Chor)	5	7,8
Durch eine Anzeige	3	4,7
Über die Schule (nicht Chor)	3	4,7
Gemeinsames Hobby (außer Musik/Singen)	3	4,7
Über einen Konzertbesuch	1	1,6
Über das Internet und/oder social media	1	1,6
Gesamtsumme	115	
Mehrfachantworten; n=64		

Bei der Antwort „gemeinsamer Chor“ wurde in der darauffolgenden Filterfrage weiter präzisiert, um welche Chorart es sich handelte. Dabei waren in vorgegebenen Antworten inhaltliche Überschneidungen nicht ganz zu vermeiden, da sich Chöre nach verschiedenen Kriterien einsortieren lassen, z. B. Geschlechter, Art des Repertoires, Alter, Träger usw. Dementsprechend ist das Ergebnis eher uneindeutig. Die häufigsten Nennungen waren Männerchor, gemischter Chor sowie Uni-/Hochschulchor (vgl. Tabelle 30). Knabenchor wurde bei denjenigen, die sich im Chor kennen gelernt hatten, nur dreimal genannt. Dabei ist zu beachten, dass die Filterfrage nur denjenigen Befragten gestellt wurde, die „gemeinsamer Chor“ angegeben hatten. Die Frage erfasste demnach nicht, wenn z. B. das befragte Ensemblemitglied als Gründungsmitglied Mitsänger selber suchte, die er aus gemeinsamen Chorzeiten kannte.

Tabelle 30: Gemeinsamer Chor nach Chorarten

Was für ein Chor war das?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Männerchor	5	7,8	19,2
Gemischter Chor	4	6,3	15,4
Uni-/Hochschulchor	4	6,3	15,4
Schulchor	3	4,7	11,5
Knabenchor	3	4,7	11,5
Frauenchor	2	3,1	7,7
Gemischter Jugendchor	2	3,1	7,7
Kirchenchor	1	1,6	3,8
Pop/Jazz-Chor	1	1,6	3,8
Gospelchor	1	1,6	3,8
Gesamt	26	40,6	100,0
keine Antwort	1	1,6	
nicht gefragt	37	57,8	
Gesamt	38	59,4	
Gesamt	64	100,0	

5.6.4.3 *Repertoire*

Die befragten Ensemblevertreter sollten angeben, wie sich ihr Repertoire an gesungenen Stücken zusammensetzt, zunächst nach der Kategorie Original/Arrangement⁵²⁴. Bei dieser nicht ganz einfach zu beantwortenden Frage entfielen die meisten Nennungen auf Original-A-cappella-Werke, immerhin noch 25% der Befragten singen eigene Songs (vgl. Tabelle 31). Dort spielen auch genrespezifische Faktoren⁵²⁵ eine Rolle, da es z. B. in der Populären Musik weitaus üblicher ist, nach Vorlagen zu arrangieren.

⁵²⁴ Siehe 2.4.10.

⁵²⁵ Siehe 2.4.9.

Tabelle 31: Art des Repertoires

Woraus besteht das Repertoire Ihres A-cappella-Ensembles hauptsächlich?		
	Häufigkeit	% von n
Original-A-cappella-Werke (auch Kompositionen anderer A-cappella-Ensembles)	45	70,3
Eigen-Arrangements von vorhandenen Nicht-A-cappella-Vorlagen	36	56,3
„fremde“ A-cappella-Arrangements von Nicht-A-cappella-Vorlagen (z. B. von anderen Ensembles)	21	32,8
Selbst komponierte Songs (eigene Melodie und Arrangement/Stimmensatz)	16	25,0
Gesamtsumme	182	
Mehrfachantworten; n=64		

Auf diese Frage aufbauend sollten diejenigen, die „selbst komponierte Songs“ bejaht hatten, verschiedene Bezeichnungen dafür auf einer fünfstufigen, verbalen Skala („trifft nicht zu“ bis „trifft zu“) bewerten.⁵²⁶

Tabelle 32: Bezeichnung selbst komponierter Songs

Als was würden Sie die eigenen Songs bezeichnen? (Filterfrage, n=16)	trifft nicht zu		trifft eher nicht zu		weder noch		trifft eher zu		trifft zu		Keine Antwort
	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	Anzahl	%	
A-cappella-Musik	0	0,0	0	0,0	0	0,0	2	15,4	11	84,6	3
Comedy	4	30,8	0	0,0	1	7,7	5	38,5	3	23,1	3
A-cappella-Pop	0	0,0	0	0,0	0	0,0	9	64,3	5	35,7	2
Vocal Jazz	3	23,1	6	46,2	1	7,7	3	23,1	0	0,0	3
Vocal (oder: Vokal) Pop	0	0,0	0	0,0	1	9,1	5	45,5	5	45,5	5
Deutscher Pop/Rock	2	20,0	0	0,0	3	30,0	1	10,0	4	40,0	6
Contemporary vocal music	4	44,4	0	0,0	2	22,2	1	11,1	2	22,2	7
Modern a cappella	1	10,0	2	20,0	2	20,0	3	30,0	2	20,0	6
Close harmony	5	50,0	0	0,0	4	40,0	1	10,0	0	0,0	6

⁵²⁶ Für alle Skalenfragen gilt bei der Berechnung der Mittelwerte: Skala: 1 = trifft nicht zu, 2= trifft eher nicht zu, 3= weder noch, 4=trifft eher zu, 5=trifft zu.

Die höchste Zustimmung erhielt der Begriff „A-cappella-Musik“. Eher abgelehnt wurden die Bezeichnungen „Vocal Jazz“, „close harmony“ und „contemporary vocal music“, (vgl. Tabelle 32, Abbildung 13). Von den Befragten wird Pop als Begriff für die eigene Musik stärker befürwortet als Jazz oder Comedy.

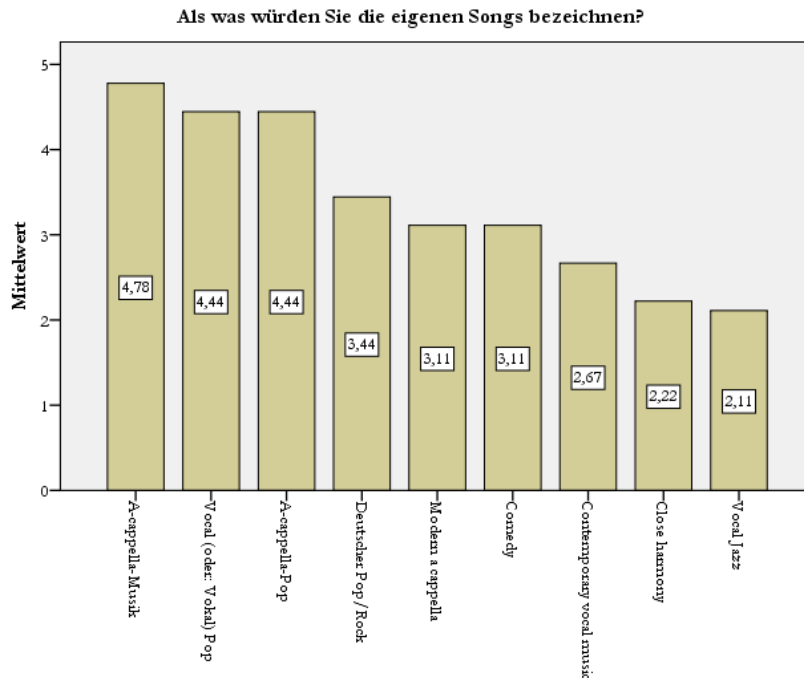


Abbildung 13: Bezeichnung eigener Songs in Mittelwerten

Im nächsten Schritt sollten die Befragten das Repertoire ihres A-cappella-Ensembles durch vorgegebene Stil-/Genre-Kategorien beschreiben. Dabei war Mehrfachauswahl möglich, da davon auszugehen ist, dass ein einzelner Begriff das Repertoire eines Ensembles nicht komplett beschreiben kann.

Tabelle 33: Stil des Repertoires

Aus welchem Stil besteht Ihr Repertoire hauptsächlich?		
	Anzahl	% von n
Pop/Rockmusik	36	56,3
Arrangements/Songs von (Profi) A-cappella-Gruppen z. B. Wise Guys, maybebop...	29	45,3
(Vocal)Jazz, Swing, Latin	22	34,4
„Klassik“	18	28,1
Gospel/Spiritual/Neues Geistliches Lied	17	26,6
Volkslied/Volksmusik	13	20,3
Total gemischt	13	20,3
Liedermacher/Chanson/Schlager	11	17,2
Barbershop	9	14,1
Musical	7	10,9
Worldmusic/Folklore	3	4,7
Gesamtsumme	242	
Mehrfachantworten; n=64		

Mit Abstand am häufigsten wurde Pop/Rockmusik als hauptsächliches Repertoire genannt, auf Rang zwei und drei folgten dann Arrangements bzw. Songs von Profi-A-cappella-Gruppen sowie (Vocal) Jazz, Swing, Latin (vgl. Tabelle 33). Immerhin 28,1% singen hauptsächlich „Klassik“. Über 20% der Befragten nannten ihr Repertoire „total gemischt“.⁵²⁷

Sowohl die Konstruierung als auch die Beantwortung der Frage war nicht ganz einfach, da Stilbegriffe selten eindeutig abgrenzbar sind.⁵²⁸ Die Kategorie „Arrangements/Songs von (Profi-)A-cappella-Gruppen“ ist zwar im engeren Sinne kein eigener Stil, ist aber der Tatsache geschuldet, dass gerade diese Titel durchaus beliebt sind und sich nicht ohne weiteres in eine der anderen Stil Kategorien zuordnen lassen. Des Weiteren wird die Einschätzung der Umfrageteilnehmer immer subjektiv sein, sowohl zum Verständnis von einzelnen Stilbegriffen wie auch die Schätzung des Anteils am

⁵²⁷ Die Prozentangaben beziehen sich nicht auf die Anzahl der Antworten sondern auf die Anzahl der Befragten. Dies ist in der SPSS-Auswertung nicht Standard, vgl. Bühl 2012, S. 315.

⁵²⁸ Siehe 2.4.9.

eigenen Repertoire. Aus diesem Grund wurde im Fragebogen auch auf die Forderung einer genaueren Angabe, z. B. in Form einer Skala oder Prozentangaben zu Anteilen bestimmter Stile, verzichtet. In der anschließenden Freitext-Frage konnten diejenigen, die keine der vorgegebenen Stil Kategorien ausgewählt hatten, eigene Begriffe eintragen. Zwei Teilnehmer machten davon Gebrauch. Diese gaben an:

- „Comedian-Harmonists-Titel“
- „Eigene (verlegte) Arrangements“

Insgesamt lässt sich aber durchaus von einer starken Tendenz zu Pop- und Jazzmusik sprechen. Bei denjenigen, die die Antwortoption „Klassik“ bzw. „total gemischt“ ausgewählt hatten, wurde noch weiter unterschieden.

Tabelle 34: Klassisches Repertoire

Ist das „klassische“ Repertoire hauptsächlich geistlich oder weltlich?			
	Antworten		% der Fälle
	n	%	
Vor allem weltlich	9	36,0	37,5
Vor allem geistlich	5	20,0	20,8
Gemischt	11	44,0	45,8
Gesamt	25	100,0	104,2
Mehrfachauswahl, n=24			

Dabei überwiegt die Angabe, dass das klassische Repertoire als gemischt, d. h. weltlich und geistlich, zu bezeichnen sei (vgl. Tabelle 34).

5.6.4.4 Proben⁵²⁹

Die Praxis der Probendurchführung in den A-cappella-Ensembles ist sehr unterschiedlich. Über die Hälfte gibt an, regelmäßig zu proben, fast jeweils ein Viertel probt „unregelmäßig“ bzw. „projektweise“ (vgl. Tabelle 35). Aufgrund der kleineren Mitgliederzahl können die Treffen im Vergleich zu Chören flexibler organisiert

⁵²⁹ Im Online-Fragebogen erschienen die Fragen zu den Proben beim Abschnitt „Professionalisierung“.

werden. Dies zeigen auch die freien Antworten, die bei der Frage nach regelmäßigen Proben zusätzlich möglich waren:

- „Normalerweise haben wir 2 mal im Jahr eine Probenwoche, dazu kommen dann – je nach Bedarf, sprich je nach Konzerten – einige Probenwochenenden.“
- „Mal jeden Monat, mal alle drei Monate“

Dementsprechend groß ist die Spannweite der angegebenen Probendauer, zwischen zwei und 48 Stunden. Im Mittel wird 4,4 Stunden geprobt (n=62, Median=3, SD=7,1). Neben der Länge der Proben interessiert auch die Häufigkeit, mit der geprobt wird. Diejenigen, die angegeben hatten, regelmäßig zu proben, treffen sich (bis auf wenige Ausnahmen) zwei-, drei- oder viermal pro Monat (vgl. Tabelle 35).

Tabelle 35: Regelmäßige Proben

Finden die Proben regelmäßig statt?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Ja, regelmäßig	34	53,1	54,8
Nein, unregelmäßig	14	21,9	22,6
Projektweise	13	20,3	21,0
Sonstiges	1	1,6	1,6
Gesamt	62	96,9	100,0
keine Antwort	2	3,1	
Gesamt	64	100,0	

Tabelle 36: Anzahl regelmäßiger Proben pro Monat

Wie oft finden die regelmäßigen Proben bezogen auf einen Monat statt?				
		Häufigkeit	%	Gültige %
Anzahl pro Monat	1	1	1,6	2,9
	2	10	15,6	29,4
	3	9	14,1	26,5
	4	13	20,3	38,2
	8	1	1,6	2,9
	Gesamt	34	53,1	100,0
Fehlend	nicht gefragt	29	45,3	
	System	1	1,6	
	Gesamt	30	46,9	
Gesamt		64	100,0	

Um auch bei den unregelmäßig bzw. projektweise probenden Ensembles eine genauere Vorstellung des Probenaufwandes zu erhalten, wurden diese nach der Anzahl der Proben in den letzten 12 Monaten gefragt⁵³⁰. Das Ergebnis ist eher heterogen, ca. 30% der Nennungen entfallen auf „6–10 Proben“, fast ebenso viele auf „0–5 Proben“ (vgl. Abbildung 14).

⁵³⁰ Die vorgegebenen Antwortkategorien bestanden aus Gruppen: 0–5, 6–10, 11–15, 16–20, 21–25, 26–30, mehr als 30 Proben, zusätzlich ein Textfeld für freie Antworten unter „Sonstiges“.

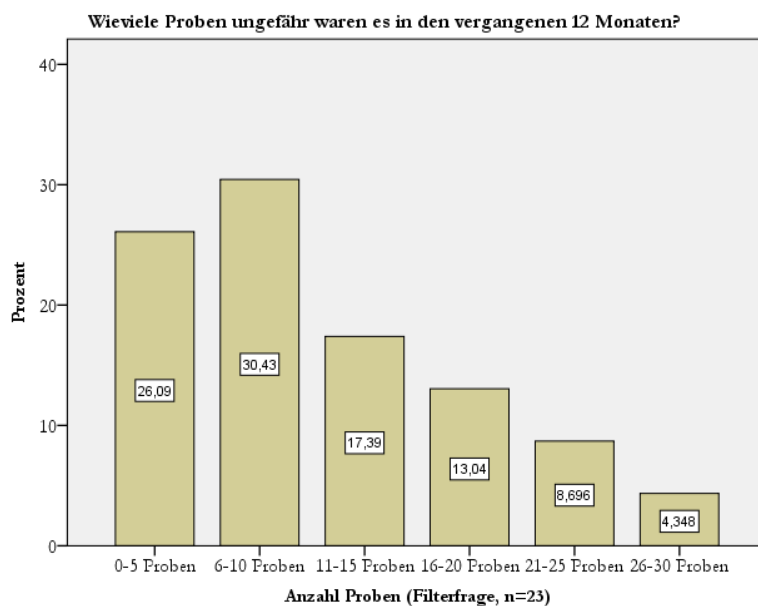


Abbildung 14: Anzahl Proben bei unregelmäßigen/projektweise probenden Ensembles

5.6.4.5 Auftritte

Es ist davon auszugehen, dass A-cappella-Ensembles nicht nur bei eigenen Konzerten auftreten, sondern zu sehr unterschiedlichen Gelegenheiten. Es wurde in der ersten Frage dieses Blocks zunächst der Begriff „Auftritte“ ohne nähere Erläuterung ganz allgemein verwendet. Die Befragten sollten die Zahl der Auftritte in den letzten 12 Monaten in vorgegebene Größenordnungen einsortieren. Fast die Hälfte der Antworten liegen im Bereich bei 0–5 Auftritten in den letzten 12 Monaten (vgl. Tabelle 37).

Tabelle 37: Anzahl Auftritte der letzten 12 Monate

Wieviele Auftritte hatte Ihre A-cappella-Gruppe in den vergangenen 12 Monaten?				
		Häufigkeit	%	Gültige %
Anzahl in Klassen	0–5	30	46,9	47,6
	6–10	11	17,2	17,5
	11–20	14	21,9	22,2
	21–30	4	6,3	6,3
	mehr als 30	4	6,3	6,3
	Gesamt	63	98,4	100,0
Fehlend	keine Antwort	1	1,6	
Gesamt		64	100,0	

Nach der Selbsteinschätzung der Befragten gruppiert (Profi-, Semi-Profi- und Laien-Ensemble), stellt sich die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen diesen Merkmalen besteht. Der Exakte Test nach Fisher liegt jedoch mit 0,80⁵³¹ über dem Signifikanzniveau, es ist also von Unabhängigkeit auszugehen.

Im nächsten Schritt erfolgte die Unterscheidung, nach der hauptsächlichen Art: der Auftritte: „öffentlich“, „nicht-öffentlich“ bzw. „total unterschiedlich“. Gut die Hälfte der Befragten singen hauptsächlich bei öffentlichen Auftritten (vgl. Tabelle 38). Diese öffentlichen Auftritte wurden weiter untergliedert.⁵³² Da nicht anzunehmen war, dass die befragten A-cappella-Ensemblemitglieder die Anzahl der verschiedenen Arten von Auftritten retrospektiv quantitativ genau benennen können, sollten die vorgegebenen Antworten auf einer zeitlichen Skala nach Häufigkeit einsortiert werden („immer“ bis „(noch) nie“). Der besseren Übersichtlichkeit halber zeigt Tabelle 39 die Kategorien zusammengefasst in „immer/oft“, „gelegentlich“ und „selten/(noch) nie“. Das Ergebnis zeigt ein heterogenes Bild. „Immer/oft“ singt die Hälfte der Befragten mit ihren Gruppen bei selbst veranstalteten Konzerten. Ungefähr ein Drittel singen „immer/oft“ im Rahmen von Festivals/Konzertreihen.

⁵³¹ Vgl. Janssen & Laatz 2007, S. 797–801.

⁵³² Filterfrage für diejenigen, die „öffentlich“ bzw. „total unterschiedlich“ angegeben hatten.

Ebenfalls ca. ein Drittel benannte „gelegentliche“ Auftritte im Rahmen von Gottesdiensten. Am seltensten fanden laut Aussage der Befragten (über 80% „selten/(noch) nie“) Auftritte im Rahmen von Wettbewerben statt.

Tabelle 38: Art der Auftritte

Welcher Art sind die Auftritte Ihrer A-cappella-Gruppe hauptsächlich?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Öffentlich	36	56,3	57,1
Nicht öffentlich	9	14,1	14,3
Total unterschiedlich	17	26,6	27,0
Sonstiges	1	1,6	1,6
Gesamt	63	98,4	100,0
keine Antwort	1	1,6	
Gesamt	64	100,0	

Tabelle 39: Art öffentlicher Auftritte

Welcher Art sind die öffentlichen Auftritte?							
		Im Rahmen eines A-cappella-(oder Chor) Wettbewerbs	Im Rahmen einer öffentlichen Feier oder Festakt etc.	Benefizkonzerte	Selbst veranstaltete Konzerte	Bei einem Musik-Festival/ Konzertreihe	Gottesdienst/ Kirche
immer/oft	Anzahl	2	10	6	25	14	6
	%	4,3	20,4	13,0	50,0	28,6	13,0
gelegentlich	Anzahl	6	25	19	17	13	16
	%	13,0	51,0	41,3	34,0	26,5	34,8
selten/(noch) nie	Anzahl	38	14	21	8	22	24
	%	82,6	28,6	45,7	16,0	44,9	52,2
Gesamt	Anzahl	46	49	46	50	49	46
	%	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

In ähnlicher Weise wurde bei den nicht-öffentlichen Auftritten weiter untergliedert.⁵³³ Es überwiegen die Auftritte im Rahmen von privaten Feiern (vgl. Tabelle 40).

⁵³³ Filterfrage für diejenigen, die bei der hauptsächlichsten Art der Auftritte „nicht-öffentlich“ bzw. „total unterschiedlich“ angegeben hatten.

Tabelle 40: Art der nicht-öffentlichen Auftritte

Welcher Art sind die nicht-öffentlichen Auftritte?			
		Firmen Feier	Private Feier
immer/oft	Anzahl	5	15
	%	23,8	60,0
gelegentlich	Anzahl	9	10
	%	42,9	40,0
selten/nie	Anzahl	7	0
	%	33,3	0,0
Gesamt	Anzahl	21	25
	%	100,0	100,0

Ein weiterer Aspekt dieses Fragenblocks betraf die räumliche Verteilung der Auftritte (vgl. Tabelle 41). Die meisten Befragten benannten Auftritte in der Heimatstadt bzw. im regionalen Umkreis als „immer/oft“. Dagegen sind bundesweite oder Auftritte außerhalb Deutschlands in großer Mehrheit „selten/nie“. Immerhin 41% der Antwortenden treten „manchmal“ in ganz Bayern auf.

Tabelle 41: Ort der Auftritte

Wo finden diese Auftritte statt?						
		Hauptsächlich in der Heimatstadt/-ort	Im regionalen Umkreis (Regierungsbezirk, Landkreis)	Landesweit (Bayern)	Bundesweit	auch außerhalb Deutschlands
immer/oft	Anzahl	34	37	6	4	1
	%	58,6	61,7	9,8	6,7	1,7
manchmal	Anzahl	19	18	25	5	4
	%	32,8	30,0	41,0	8,3	6,8
selten/nie	Anzahl	5	5	30	51	54
	%	8,6	8,3	49,2	85,0	91,5
Gesamt	Anzahl	58	60	61	60	59
	%	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Bei den Auftritten erhalten die meisten Befragten „immer“ bzw. „oft“ eine Gage (zusammen 72,1%, n=61). Allerdings gaben auch neun A-cappella-Mitglieder an, „eher selten“ oder sogar „nie“ eine Gage zu bekommen (zusammen 14,7%).

Tabelle 42: Gage bei Auftritten

Erhält das A-cappella-Ensemble für die Auftritte eine Gage?			
	Häufigkeit	%	Gültige %
Ja, immer	21	32,8	34,4
Ja, oft	23	35,9	37,7
Ja, gelegentlich	8	12,5	13,1
Eher selten	8	12,5	13,1
Nein, nie	1	1,6	1,6
Gesamt	61	95,3	100,0
keine Antwort	3	4,7	
Gesamt	64	100,0	

Über zwei Drittel der befragten A-cappella-Ensemble-Mitglieder singen bei den Auftritten ohne Noten, d. h. auswendig (vgl. Tabelle 43). Übrigens steht diese Frage in Bezug zur Art des Repertoires. Bei denjenigen Befragten, die „Klassik“ angegeben hatten, ist die Zahl derer, die mit Noten singen, signifikant höher.⁵³⁴ Dagegen singen diejenigen, die „Pop/Rockmusik“ beim Repertoire angegeben hatten, signifikant öfter auswendig.⁵³⁵ Bei beiden Variablen besteht jeweils nach dem Zusammenhangsmaß Cramers V ein Zusammenhang mittlerer Stärke.⁵³⁶

Tabelle 43: Noten bei Auftritten

Treten Sie mit Noten auf oder singen Sie auswendig bei den Auftritten?		
	Häufigkeit	%
Mit Noten	15	23,4
Auswendig	39	60,9
Mal so, mal so	10	15,6
Gesamt	64	100,0

⁵³⁴ Exakter Test nach Fisher=20,67; p<0,000.

⁵³⁵ Chi²=15,11; p<0,001.

⁵³⁶ Variable „Klassik“ / Mit Noten bzw. auswendig: V=0,568; Variable „Pop/Rockmusik“ / Mit Noten bzw. auswendig: V=0,486. Zu Cramers V vgl. Cleff 2011, S. 92.

Dagegen scheint die Frage, ob bei Auftritten auswendig gesungen wird, unabhängig von der Eigeneinschätzung des Profi-Status⁵³⁷ zu sein, der entsprechende Test ergab kein signifikantes Ergebnis⁵³⁸.

5.6.4.6 Zusammenfassung

Folgende zentralen Merkmale zeichnen die A-cappella-Ensembles aus:

- Ungefähr ein Drittel der Befragten gibt an, dass es einen musikalischen Leiter gibt. Bei dessen Aufgaben wird am häufigsten die Leitung der Proben genannt.
- Die befragten Ensembles wurden zwischen 1980 und 2011 gegründet, im Schnitt existieren sie seit gut 12 Jahren. Zwischen 2002 und 2006 wurden die meisten (ca. 39%) Ensembles gegründet.
- Über zwei Drittel der Befragten bezeichnen sich als Gründungsmitglied.
- Die Ensembles singen Werke aus unterschiedlichsten Genres, von Pop/Rock über Gospel/Spiritual bis zu „Klassik“. Auch Werke bekannter A-cappella-Gruppen spielen eine große Rolle.
- Hinsichtlich des Bearbeitungsgrades setzt sich das Repertoire sowohl aus Original-A-cappella-Werken, als auch aus Arrangements und selbst komponierten Werken zusammen. Diese selbst geschriebenen Titel wurden am häufigsten als „A-cappella-Musik“ bezeichnet.
- Über die Hälfte gibt an, regelmäßig zu proben, fast jeweils ein Viertel probt „unregelmäßig“ bzw. „projektweise“. Es wird im Durchschnitt 4,4 Stunden geprobt.
- Die Häufigkeit der Auftritte ist sehr unterschiedlich verteilt. Fast die Hälfte der Befragten schätzt, in den vergangenen 12 Monaten zwischen null und fünfmal aufzutreten zu sein. Vier Befragte nennen aber eine Zahl von über 30 Auftritten im letzten Jahr.

⁵³⁷ Vgl. 5.6.3.1 Selbsteinschätzung Profi/Semiprofi/Laie.

⁵³⁸ Exakter Test nach Fisher=6,01; p=0,351.

- Die Auftritte sind hauptsächlich öffentlich bei über der Hälfte der Ensembles, dort meist selbst veranstalteten Konzerten. Bei den nicht-öffentlichen Auftritten überwiegen private Feiern.
- Die Auftritte finden bei den meisten Befragten in der Heimatstadt oder im regionalen Umkreis statt.
- Über 70% der Ensembles erhalten „immer“ oder „oft“ eine Gage bei Auftritten, jedoch auch knapp 15% „eher selten“ oder „nie“.
- Knapp zwei Drittel der Befragten singen ohne Noten bei Auftritten. Diejenigen, die „Pop/Rockmusik“ als hauptsächliches Repertoire-Genre angegeben hatten, singen häufiger auswendig, als diejenigen die „Klassik“ genannt hatten.

5.6.5 Bekanntheitsgrad von Profi-A-cappella-Gruppen und Vorbilder

Aus einer Liste von professionellen A-cappella-Gruppen verschiedener Stile, Genres und Zeiten sollten die Befragten zunächst alle, die sie kennen, auswählen. Allen bekannt waren die *Comedian Harmonists*, gefolgt von den *King's Singers* und an dritter Stelle *Wise Guys* (vgl. Abbildung 15). Weitere deutsche Gruppen, die verhältnismäßig Vielen bekannt waren, waren *maybeop* (75%), *basta* (60,9%) und die *Singphoniker* (59,4%).

Welche dieser Profi-A-cappella-Ensembles von heute und früher sagen Ihnen etwas?

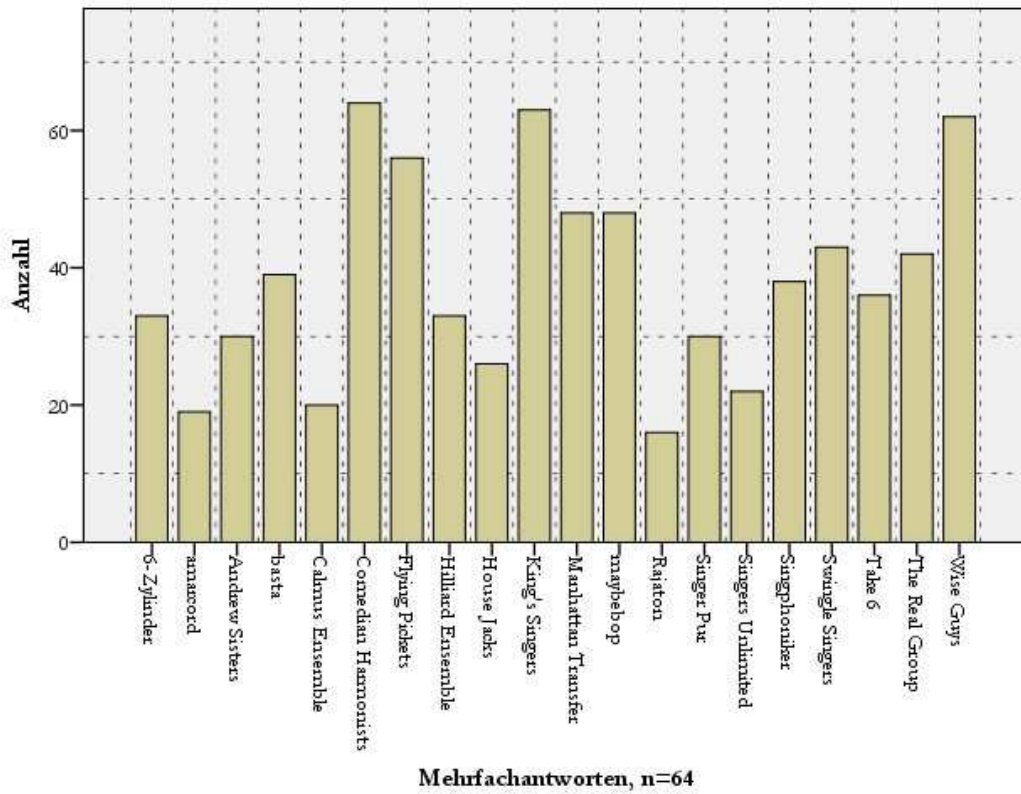


Abbildung 15: Profi-A-cappella-Ensembles kennen

Die gleichen Gruppen sollten im nächsten Schritt auf ihre Vorbildfunktion hin bewertet werden.⁵³⁹

⁵³⁹ Es waren maximal drei Nennungen von Gruppen als Vorbilder möglich.

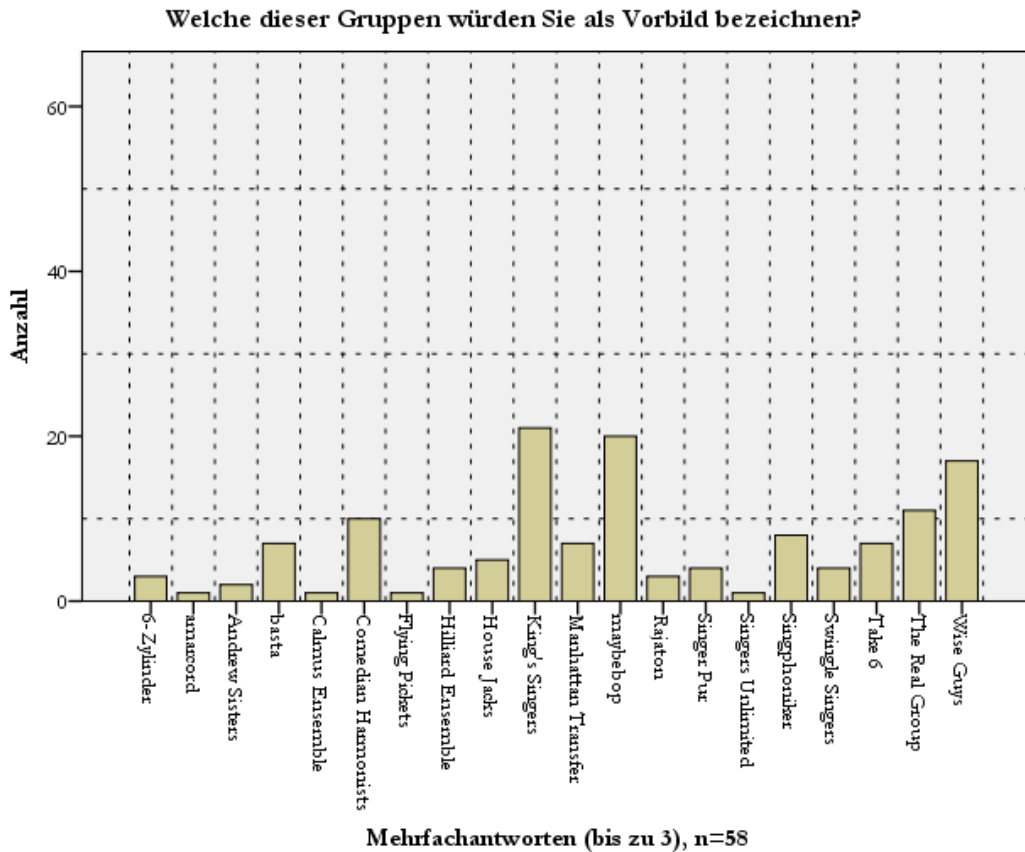


Abbildung 16: Profi-A-cappella-Gruppen als Vorbilder

Wie in Abbildung 16 erkennbar, sind die meist genannten Vorbilder die *King's Singers*, *maybepop*, *Wise Guys* und *The Real Group*. Diesen ist gemeinsam, dass alle bereits seit einigen Jahren bzw. Jahrzehnten erfolgreich und bekannt sind. Des Weiteren besteht ein signifikanter Zusammenhang zur Art des Ensembles (gemischt, nur männliche, nur weibliche Mitglieder).⁵⁴⁰ Die aus männlichen Mitgliedern bestehenden Ensembles wählten am häufigsten als Vorbilder *maybepop* bzw. die *Wise Guys*, d. h. Profi-Gruppen, die in rein männlicher Besetzung auftreten und eher der Popmusik zuzurechnen sind. Bei den gemischten Ensembles wird die *Real Group*, die ebenfalls

⁵⁴⁰ Chi² = 55,89; df=40; p=0,049, vgl. Tabelle 44.

aus Frauen und Männern bestehen, häufig als Vorbild genannt, die häufigste Nennung waren jedoch die *King's Singers*.⁵⁴¹

Es ist zu vermuten, dass das Alter der Befragten bzw. der Altersdurchschnitt der Ensembles bei dieser Frage eine Rolle spielt, auch wenn in der vorhandenen Stichprobe keine Signifikanz nachweisbar war.

⁵⁴¹ Aussagen zu den reinen Frauen-Ensembles sind aufgrund der geringen Anzahl schwierig; auch fehlen dort berühmte Profi-Frauen-A-cappella-Ensembles als Vorbilder.

Tabelle 44: Vorbilder nach Art des Ensembles

Welche dieser Gruppen würden Sie als Vorbilder bezeichnen? (Mehrfachauswahl)				
	Besetzung der Ensembles	gemischt	nur Frauen	nur Männer
King's Singers	Anzahl	12	2	7
	%	46,2	50,0	25,0
maybeop	Anzahl	7	1	12
	%	26,9	25,0	42,9
Wise Guys	Anzahl	5	1	11
	%	19,2	25,0	39,3
The Real Group	Anzahl	8	0	3
	%	30,8	0,0	10,7
Comedian Harmonists	Anzahl	5	0	5
	%	19,2	0,0	17,9
Singphoniker	Anzahl	4	1	3
	%	15,4	25,0	10,7
Take 6	Anzahl	4	0	3
	%	15,4	0,0	10,7
basta	Anzahl	2	1	4
	%	7,7	25,0	14,3
Manhattan Transfer	Anzahl	4	2	1
	%	15,4	50,0	3,6
House Jacks	Anzahl	0	0	5
	%	0,0	0,0	17,9
Swingle Singers	Anzahl	3	1	0
	%	11,5	25,0	0,0
Singer Pur	Anzahl	2	0	2
	%	7,7	0,0	7,1
Hilliard Ensemble	Anzahl	1	1	2
	%	3,8	25,0	7,1
Rajaton	Anzahl	3	0	0
	%	11,5	0,0	0,0
6-Zylinder	Anzahl	3	0	0
	%	11,5	0,0	0,0
Andrew Sisters	Anzahl	0	1	1
	%	0,0	25,0	3,6
Calmus Ensemble	Anzahl	1	0	0
	%	3,8	0,0	0,0
amarcord	Anzahl	0	0	1
	%	0,0	0,0	3,6
Flying Pickets	Anzahl	1	0	0
	%	3,8	0,0	0,0
Singers Unlimited	Anzahl	1	0	0
	%	3,8	0,0	0,0
Gesamt	Anzahl	26	4	28
	%	100,0	100,0	100,0

5.6.6 Meinung über a cappella

Die Befragten sollten mehrere Aussagen über den A-cappella-Begriff jeweils auf einer fünfstufigen Skala bewerten, d. h. in einer Ratingskala mit Item-Batterie. Der A-cappella-Begriff wurde in drei verschiedene Dimensionen aufgeteilt:

- Besetzung (z. B. rein vokal – instrumental)
- Stil/Genre (z. B. stilabhängig – stilübergreifend)
- Image (z. B. Kleinkunst, Nische – Populär)⁵⁴²

Diese Facetten wurden jeweils durch mehrere Aussagen (d. h. Items) verbalisiert. Zunächst wurde mittels der Reliabilitätsanalyse⁵⁴³ überprüft, wie brauchbar die Items waren. Nach Ausschluss von vier schlecht bewerteten Items betrug Cronbachs Alpha (= Reliabilitätskoeffizient) 0,648.

In der Datenanalyse lassen sich solche Skalen in den Sozialwissenschaften entweder als ordinal oder als intervallskaliert auffassen.⁵⁴⁴ Ausschlaggebend für letztere Auffassung ist die Annahme, dass die Abstände zwischen den Skalenpunkten (im vorliegenden Fall verbal gelabelt mit „trifft vollkommen zu“ bis „trifft nicht zu“ bzw. „stimme zu“ bis „stimme nicht zu“) von den Befragten als gleich groß interpretiert worden sind.⁵⁴⁵ Daher wurden zu den betreffenden Fragen mit Ratingskalen einerseits deskriptive Auswertungen (Häufigkeitsverteilungen), sowie der besseren Übersichtlichkeit halber, außerdem die Mittelwerte berechnet.

Wie in Abbildung 17 erkennbar, wurde dem Item „Das ist seit erfolgreichen Gruppen wie Wise Guys auch über eine Nische hinaus populär geworden“ am meis-

⁵⁴² Zur Operationalisierung siehe Mindmap im Anhang B sowie 2.2.

⁵⁴³ Die Reliabilität ist die Zuverlässigkeit, mit der eine Variable gemessen wird. Bei der Itemanalyse geschieht diese üblicherweise durch die Berechnung des Zuverlässigkeitskoeffizienten. Häufig verwendet wird Cronbachs Alpha, welcher einen Wert zwischen 0 und 1 annimmt. (Laut Janssen & Laatz 2007, S. 599 gibt es keine genaue Regel, die Mindestwerte festlegt, ab ca. 0,7 werden Skalen häufig als gut bezeichnet.) Dann werden die einzelnen Items geprüft, d. h. es wird verglichen, ob der Ausschluss eines Items den Zuverlässigkeitskoeffizienten positiv oder negativ beeinflussen würde; vgl. Janssen & Laatz 2007, S. 595–603.

⁵⁴⁴ Vgl. Bortz 2006, S. 181.

⁵⁴⁵ Zur Behandlung von Itemskalen in sozialwissenschaftlichen Studien hinsichtlich Skalenniveau vgl. Bortz 2006, S. 181.

ten zugestimmt. Im Durchschnitt am meisten abgelehnt wurde die Aussage „Der Begriff klingt immer etwas verstaubt“. Beide Aussagen haben mit der Dimension „Image“ zu tun.

Tabelle 45: A-cappella-Begriff

Was denken Sie über a cappella allgemein?	Stimme nicht zu	Stimme eher nicht zu	Weder noch	Stimme eher zu	Stimme vollkommen zu	Gesamt
	%	%	%	%	%	Anzahl
Der Begriff klingt immer etwas verstaubt	60,9	15,6	12,5	10,9	0,0	64
Man denkt automatisch an Gruppen wie die „Comedian Harmonists“	17,7	21,0	19,4	32,3	9,7	62
Das ist seit erfolgreichen Gruppen wie Wise Guys auch über eine Nische hinaus populär geworden	1,6	13,1	1,6	50,8	32,8	61
Damit bringe ich moderne Popmusik in Verbindung	30,6	30,6	22,6	14,5	1,6	62
Das gehört in Richtung Kleinkunst	28,1	10,9	15,6	35,9	9,4	64
A cappella heißt auch unplugged (unverstärkt)	55,7	13,1	6,6	14,8	9,8	61
A cappella ist ein bestimmter Stil bzw. Genre	50,0	18,3	11,7	13,3	6,7	60
A cappella hat etwas mit Comedy zu tun	46,8	12,9	21,0	17,7	1,6	62

Insgesamt entsteht ein heterogenes Bild (vgl. Abbildung 18⁵⁴⁶). Bei zwei Items („Man denkt automatisch an Gruppen wie die „Comedian Harmonists“ bzw. „Das gehört in Richtung Kleinkunst“) zeigt sich eine fast gleich hohe Zustimmung wie Ablehnung.

Die mittlere Kategorie „weder noch“ wurde bei mehreren Items vergleichsweise häufig genutzt (vgl. Tabelle 45, Abbildung 18). Besonders auffällig sind dabei die Items „Damit bringe ich moderne Popmusik in Verbindung“ (22,6% weder noch) bzw. „A cappella hat etwas mit Comedy zu tun“ (21,0% weder noch).

⁵⁴⁶ Der besseren Übersichtlichkeit halber sind in dieser Abbildung die Items in Kurzform beschriftet. Die ursprünglich fünfstufige Skala wurde auf drei Ausprägungen reduziert: „stimme zu/stimme eher zu“; „weder noch“; „stimmt eher nicht zu/stimme nicht zu“.

Was denken Sie über A cappella allgemein?

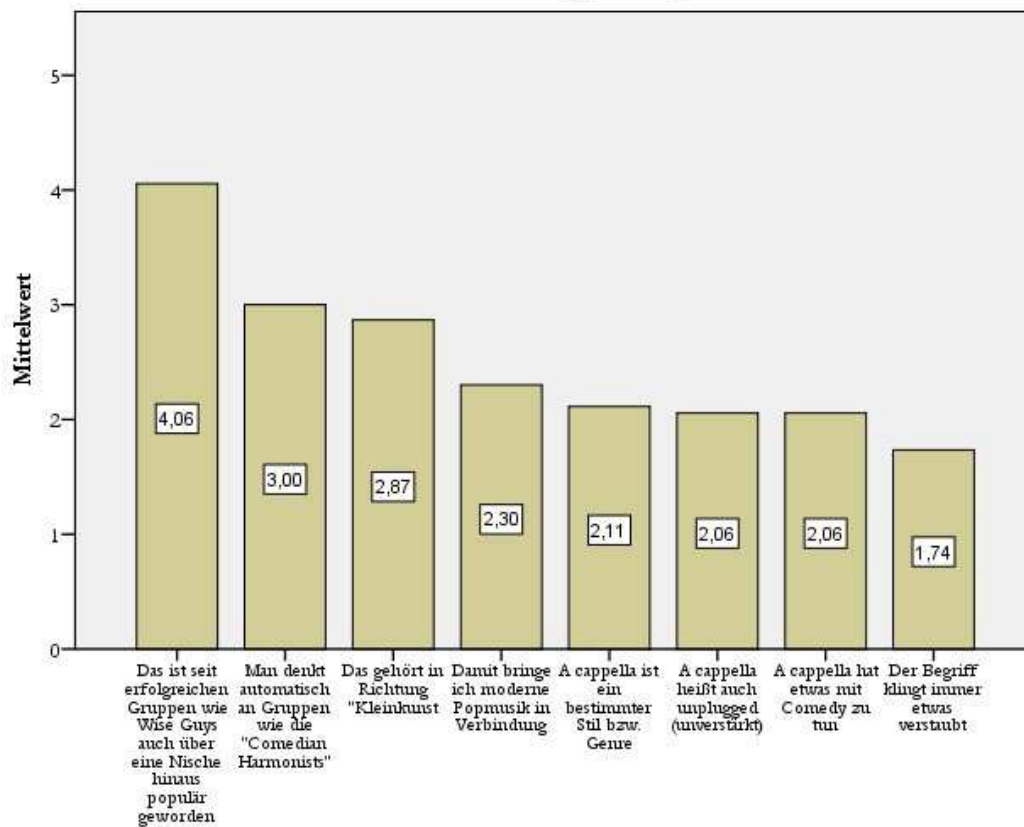


Abbildung 17: A cappella Begriff in Mittelwerten

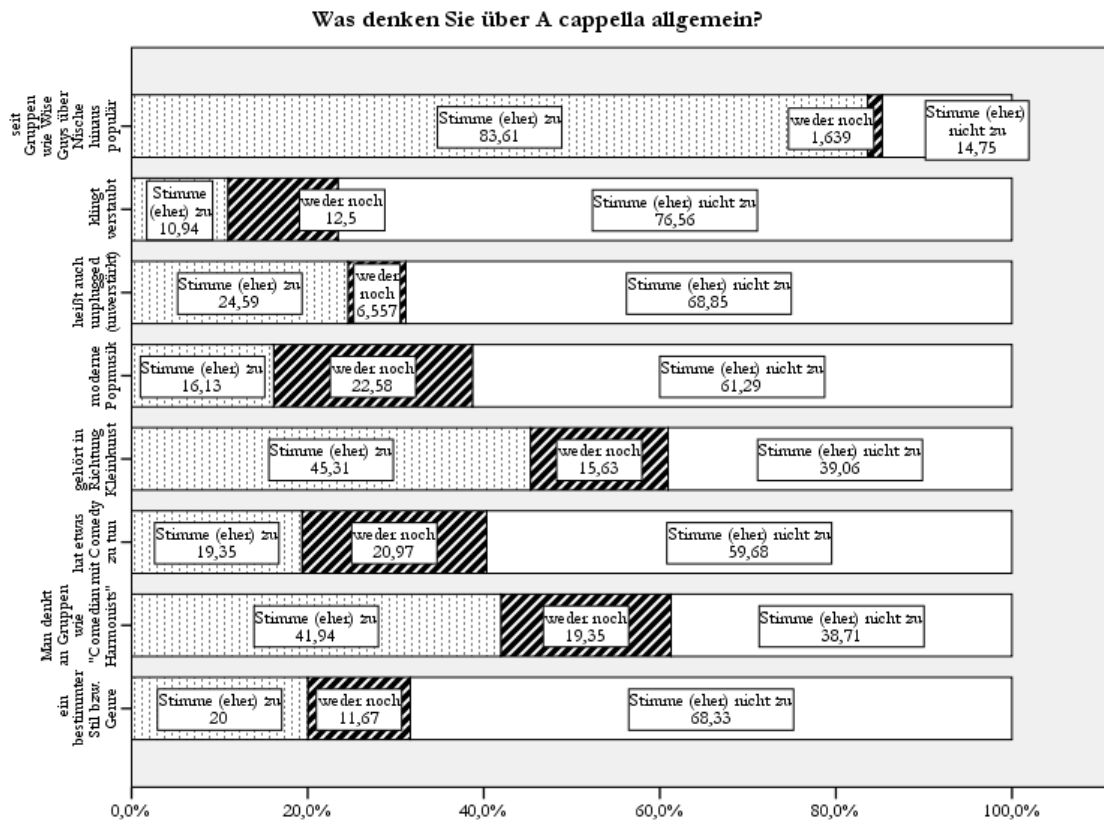


Abbildung 18: A-cappella-Begriff in zusammengefassten Kategorien

5.6.7 Ziele und Motivation (Faktorenanalyse)

Ähnlich wie beim Thema ‚Meinung zum A-cappella-Begriff‘ wurden bei der Fragebogenkonstruktion mehrere Dimensionen der Motivation, in einem A-cappella-Ensemble mitzusingen, durch verschiedene Items verbalisiert. Diese konnten die Befragten jeweils auf einer fünfstufigen Skala bewerten. Im ersten Schritt wurden durch eine Reliabilitätsanalyse die Aussagekraft der Items und der Skala insgesamt geprüft. Von den ursprünglich 33 Items wurden zwei aufgrund schlechter Werte des Trennschärfekoeffizienten ausgeschlossen, so dass schließlich noch 31 Items verblieben.⁵⁴⁷ Cronbachs Alpha betrug nun 0,844. Die Bewertungen aller Items auf der Verbalskala von ‚trifft nicht zu‘ bis ‚trifft vollkommen zu‘ sind in Tabelle 46 einge-

⁵⁴⁷ Die ausgeschlossenen Items waren: ‚durch die geistliche Musik meine religiöse Einstellung ausdrücken‘ sowie ‚Werke stilgerecht aufführen‘.

tragen. Zur besseren Orientierung werden die berechneten Mittelwerte (1= keine Zustimmung bis 5=volle Zustimmung) in Abbildung 19 dargestellt. Die höchste Zustimmung erhielten zwei Aussagen, die mit Freude und Spass zu tun haben, dagegen wurden die Items zu Wettbewerben und Geld verdienen am niedrigsten gewertet.

Tabelle 46: Ziele und Motivationen

Warum singen Sie in einem A-cappella-Ensemble mit?	Trifft nicht zu	Trifft eher nicht zu	Weder noch	Trifft eher zu	Trifft vollkommen zu	Gesamtsumme
	%	%	%	%	%	Anzahl
mich und meine Stimme musikalisch weiterentwickeln	3,2	6,5	6,5	45,2	38,7	62
etwas Gutes tun	22,4	20,7	24,1	17,2	15,5	58
unbekannte Werke präsentieren	22,0	15,3	23,7	32,2	6,8	59
mich über die Musik emotional ausdrücken	6,6	6,6	18,0	39,3	29,5	61
musikalisch kreativ werden (selber Arrangements/Songs schreiben, neuen Stil entwickeln etc.)	9,8	13,1	3,3	37,7	36,1	61
eine tolle Bühnenshow abliefern	13,1	11,5	6,6	26,2	42,6	61
Spass haben	0,0	0,0	3,1	10,9	85,9	64
Teil eines guten Ensembles sein	0,0	0,0	1,6	20,6	77,8	63
Musiktraditionen pflegen	20,3	16,9	23,7	16,9	22,0	59
Erfolg haben	0,0	17,7	14,5	38,7	29,0	62
ein bestimmtes Genre/Repertoire pflegen	9,8	16,4	24,6	23,0	26,2	61
mit Freunden Zeit verbringen	1,6	1,6	7,9	31,7	57,1	63
musikalisch neue Wege gehen	1,6	9,7	21,0	45,2	22,6	62
einen Ausgleich zum Alltag (Studium/Beruf etc.) haben	3,3	4,9	3,3	36,1	52,5	61
einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung nachgehen	5,0	5,0	13,3	26,7	50,0	60
uns einen Namen machen	8,1	17,7	24,2	24,2	25,8	62
körperliches Wohlbefinden durch Singen erreichen	9,7	12,9	17,7	29,0	30,6	62
bekannt werden	16,1	17,7	24,2	29,0	12,9	62
für Auftritte proben	6,7	5,0	6,7	43,3	38,3	60
Wettbewerbe gewinnen	44,3	23,0	16,4	8,2	8,2	61
uns als Ensemble einen guten Ruf erarbeiten	3,2	6,3	9,5	46,0	34,9	63
das Image von A-cappella-Musik verbessern	21,0	21,0	21,0	27,4	9,7	62
mein Selbstbewusstsein steigern	30,0	16,7	31,7	15,0	6,7	60
CD-Aufnahmen produzieren	25,8	17,7	24,2	19,4	12,9	62
das Publikum unterhalten	0,0	3,2	0,0	23,8	73,0	63
eine Botschaft rüberbringen	9,8	21,3	27,9	21,3	19,7	61
schöne Konzerte gestalten	0,0	0,0	4,8	22,2	73,0	63
durch unsere Musik Menschen eine Freude machen	0,0	0,0	1,6	16,1	82,3	62
für einen guten Zweck Spenden sammeln	15,3	27,1	28,8	18,6	10,2	59
solistisch singen	25,0	16,7	28,3	23,3	6,7	60
Geld (dazu) verdienen, „Muggen“	33,9	16,1	21,0	17,7	11,3	62

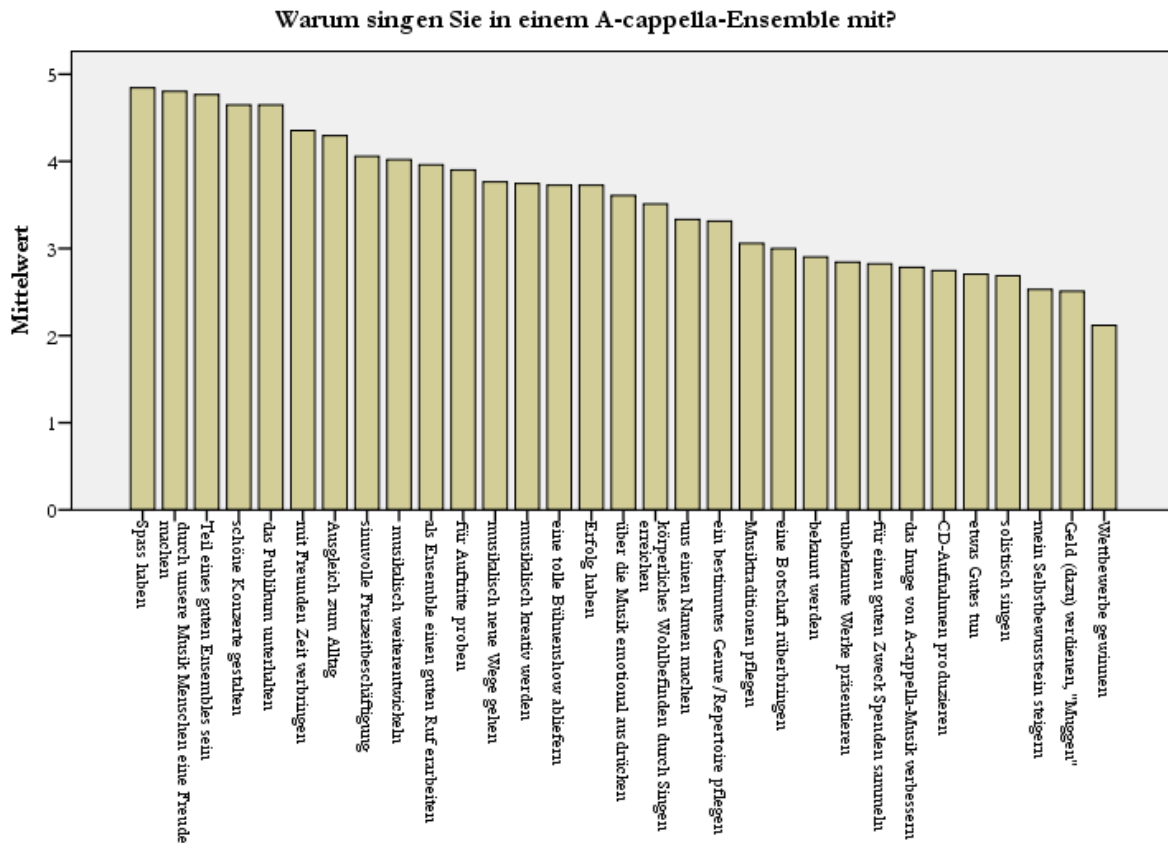


Abbildung 19: Ziele und Motivationen in Mittelwerten

Um die durch die große Anzahl der Items entstandene Komplexität in der Datenanalyse weiter zu reduzieren, lag die Durchführung einer explorativen Faktorenanalyse nahe.⁵⁴⁸

„Die Faktorenanalyse ist ein datenreduzierendes Verfahren. Die Faktorenanalyse ist ein heuristisches, hypothesengenerierendes Verfahren.“⁵⁴⁹

Hinter dem Begriff der Faktorenanalyse verbergen sich zahlreiche unterschiedliche Analyseverfahren. Verallgemeinernd betrachtet werden zunächst die betroffenen Variablen durch z-Transformation standardisiert und dann die Berechnung von Korrelationskoeffizienten durchgeführt. Dadurch lassen sich Faktoren extrahieren, die

⁵⁴⁸ Vgl. Bortz & Schuster 2010, S. 385–432; Bühl 2012, S. 589–608.

⁵⁴⁹ Bortz & Schuster 2010, S. 387.

jeweils mehrere Items repräsentieren. Entscheidend ist die Bestimmung einer inhaltlich sinnvollen Anzahl der Faktoren.⁵⁵⁰

Wie bei Bühl 2012 (S. 598–607) beschrieben, wurden die Items der Fragen zur Motivation einer Hauptkomponentenanalyse⁵⁵¹ als gebräuchliche Form der explorativen Faktorenanalyse unterzogen. Die passende Anzahl Faktoren wurde durch die Interpretation des Screeplots (Abbildung 20) gefunden. Es wurden vier Faktoren extrahiert. Gut sichtbar im Screeplot ist der starke Abfall mit zunehmender Faktorenanzahl, d. h. der Bereich der wenig aussagekräftigen Faktoren. Mit fünf Faktoren ergibt sich der erklärte Varianzanteil⁵⁵² von 50,43%.

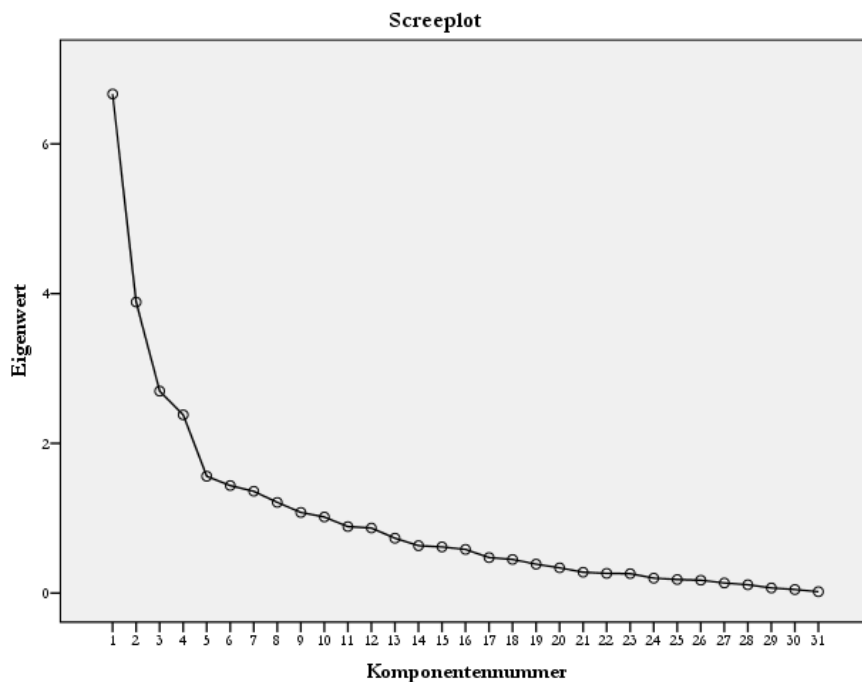


Abbildung 20: Screeplot Faktorenanalyse Ziele/Motivation

⁵⁵⁰ Gebräuchlich sind dabei: das Kaiser-Guttman-Kriterium (Faktoren berücksichtigen, deren Eigenwerte größer 1) bzw. der Scree-Test oder das Elbow-Kriterium (Knick im Screeplot); vgl. dazu Bortz & Schuster 2010, S. 415, Janssen & Laatz 2007, S. 540 sowie Wolff & Bacher 2010, S. 341–342.

⁵⁵¹ Die Hauptkomponenten-Analyse ist eine von mehreren möglichen Extraktionsmethoden, vgl. Janssen & Laatz 2007, S. 541.

⁵⁵² Zur erklärten Gesamtvarianz vgl. Kirchhoff 2010, S. 89–91.

Die Faktorenanalyse erfolgte in SPSS mit der Rotationsmethode Varimax für orthogonale Rotation.⁵⁵³ In der rotierten Komponentenmatrix (vgl. Tabelle 47) werden die Items nach Höhe der Ladungen sortiert zu den extrahierten Faktoren zugeordnet.⁵⁵⁴ Die mit einem Kasten markierten Items repräsentieren einen Faktor.

⁵⁵³ Zur Rotation bei Faktorenanalyse vgl. Wolff & Bacher 2010, S. 339–340, Kirchhoff 2010, S. 85 sowie Janssen & Laatz 2007, S. 542–547.

⁵⁵⁴ Kleine Koeffizienten mit Absolutwerten unter 0,40 wurden ausgeschlossen. Wolff & Bacher 2010 weisen darauf hin, dass es für die Interpretation der Eigenwerte, ab wann von genügend ‚hohen Ladungen‘ gesprochen werden kann, keine allgemeingültigen Regeln oder Signifikanztests bei der Hauptkomponentenanalyse (PCA) existieren. Je nach Fach werden in der Literatur unterschiedliche Faustregeln zwischen 0,30 und 0,60 genannt; vgl. Wolff & Bacher 2010, S. 346.

Tabelle 47: Rotierte Komponentenmatrix

Rotierte Komponentenmatrix ^a				
a. Rotation konvergierte in 21 Iterationen.	Komponente (= Faktoren)			
	1	2	3	4
uns einen Namen machen	0,791			
bekannt werden	0,745			
Erfolg haben	0,720			
ein bestimmtes Genre/Repertoire pflegen	0,714			
CD-Aufnahmen produzieren	0,687			
uns als Ensemble einen guten Ruf erarbeiten	0,686			
Teil eines guten Ensembles sein	0,483		0,44	
Wettbewerbe gewinnen	0,437			
für einen guten Zweck Spenden sammeln				
das Image von A-cappella-Musik verbessern				
eine tolle Bühnenshow abliefern		0,740		
mein Selbstbewusstsein steigern		0,601		
Spass haben		0,573		
mich über die Musik emotional ausdrücken		0,558		
das Publikum unterhalten		0,536		
musikalisch kreativ werden (selber Arrangements/Songs schreiben, neuen Stil entwickeln etc.)		0,530		
solistisch singen	0,4	0,522		
mich und meine Stimme musikalisch weiterentwickeln		0,469		
Musiktraditionen pflegen	0,416	-0,439		
einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung nachgehen			0,797	
für Auftritte proben			0,788	
einen Ausgleich zum Alltag (Studium/Beruf etc.) haben			0,736	
mit Freunden Zeit verbringen			0,596	
schöne Konzerte gestalten			0,573	
Geld (dazu) verdienen, „Muggen“			-0,486	
durch unsere Musik Menschen eine Freude machen				
eine Botschaft überbringen				0,732
etwas Gutes tun				0,726
unbekannte Werke präsentieren				0,659
musikalisch neue Wege gehen				0,554
körperliches Wohlbefinden durch Singen erreichen				0,518

Extraktionsmethode: Analyse der Hauptkomponente. Rotationsmethode: Varimax mit Kaiser-Normalisierung.

Die vier Faktoren, die zum Mitsingen in einem A-cappella-Ensemble motivieren (bzw. Ziele darstellen), sind im Folgenden inhaltlich stichpunktartig zusammengefasst.

- Faktor 1: *Leistungsorientierung*

CD-Aufnahmen, Erfolg, Wettbewerbe, Prestige

- Faktor 2: *Persönlichkeitsorientierung & musikalische Ziele*

Selbstbewusstsein, Show, Kreativität, stimmliche Weiterentwicklung

- Faktor 3: *Freizeit & Erlebnis*

Ausgleich, Freizeit, Proben, Freunde

- Faktor 4: *Übergeordnete Ziele*

Gutes tun, Neues, Botschaft, unbekannte Werke, körperliches Wohlbefinden

Diese Motivationsfaktoren sind unterschiedlich stark ausgeprägt. Auch hier wurden Mittelwerte berechnet. Wie in Abbildung 21 sichtbar wird, haben die Faktoren *Freizeit/Erlebnis* bzw. *Persönlichkeitsorientierung & musikalische Ziele* in der vorliegenden Stichprobe die größte Bedeutung, die *Leistungsorientierung* spielt dagegen eine eher untergeordnete Rolle.

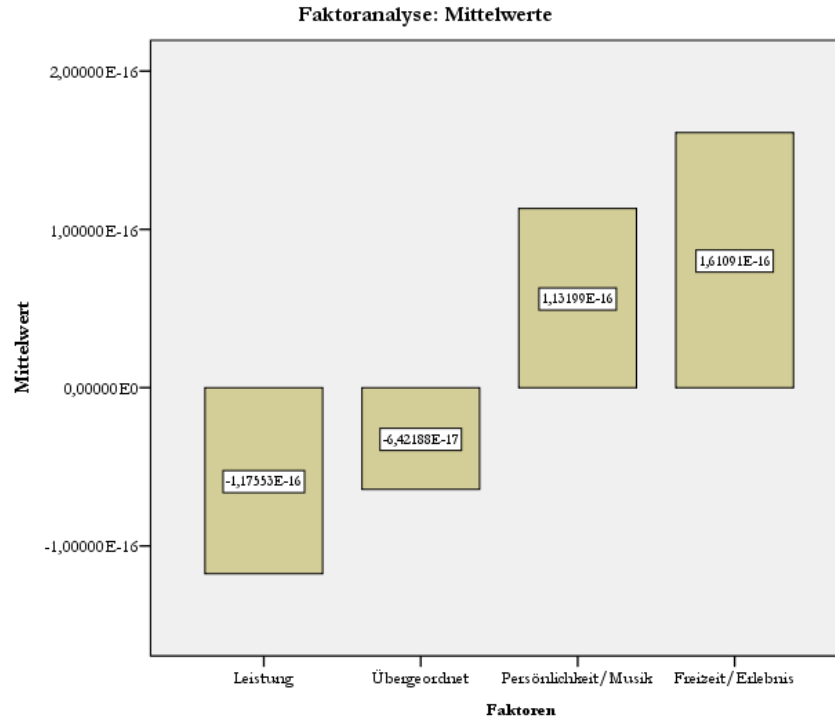


Abbildung 21: Ziele und Motivationen: Faktoren in Mittelwerten

Die Faktorwerte wurden explorativ auf signifikante Zusammenhänge zu anderen Variablen, wie z. B. der Ensembleart oder die Selbsteinschätzung als Profi/Laie geprüft. Beim Faktor 2 *Persönlichkeitsorientierung & musikalische Ziele* (verkürzt genannt „Persönlichkeit/Musik“) ergab sich ein signifikanter Unterschied im Vergleich mit dem Altersdurchschnitt der Gruppen.⁵⁵⁵ Wie in Abbildung 22 ersichtlich, drücken die höheren Mittelwerte, besonders in der Altersgruppe der 19–25-Jährigen, eine stärkere Bedeutung des Faktors *Persönlichkeitsorientierung & musikalische Ziele* für diese Gruppen aus, während dieser Motivationsfaktor in der Altersgruppe 41–45 Jahre eine geringere Rolle zu spielen scheint.

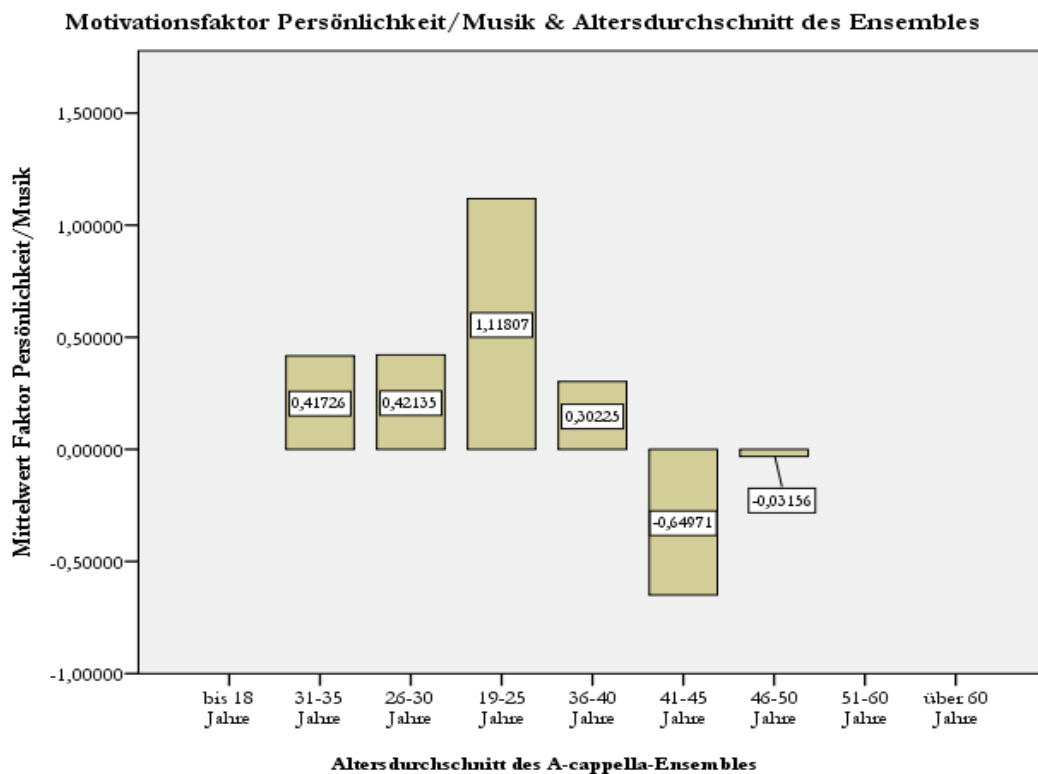


Abbildung 22: Faktor Persönlichkeit/Musik je nach Altersdurchschnitt der Gruppen

Weitere Aufschlüsse ergaben die teilweise recht ausführlichen Zusatzantworten im Freitextfeld zu den Zielen und Motivationen, in einem A-cappella-

⁵⁵⁵ Geprüft mittels einfaktorieller Varianzanalyse (ANOVA), $df=5$, $p=0,40$.

Ensemble mitzusingen. Einige Befragte gingen eindeutig auf die emotionale Beteiligung beim Singen ein, während andere die musikalische Arbeit an Werken oder die kreative Ausübung betonten:

- „Ich liebe es, mit anderen Stimmen einzurasten und an musikalischen und klanglichen Feinheiten zu arbeiten.“
- „Unbegleiteter Harmoniegesang ist einfach wunderschön!“
- „Meine Werke aufführen, meinem Hobby nachgehen“
- „Vokale Kammermusik ist eine besonders intensive und einzigartige Kommunikationsform und Stimme - mein Körper also - dafür das perfekte Instrument. Zusammen mit den anderen kann man dabei über sich selbst hinauswachsen und etwas kreieren, dass man allein vielleicht so nicht schaffen könnte. Und: Gemeinsam im Gesang zu harmonieren und damit auch noch ein Publikum zu verzaubern, in eine andere Welt zu entrücken, macht wirklich glücklich!“
- „Mit dieser Gruppe Stücke singen, die die anderen Gruppen nicht oder nicht gut hinkriegen. Die Stücke selbst auswählen, Programme selbst gestalten; in den Programmen Stücke durch selbst geschriebene Texte (auch Gedichte) punktgenau verbinden. [...] ein wichtiger Grund fürs Mitsingen ist: Kreativ sein bei den Auftrittsmöglichkeiten, den Gesang in immer neue Zusammenhänge einbetten.“
- „Wir haben uns den sogenannten ‚Alten Meistern‘ verschrieben, deren Werke ich sehr hoch einschätze. Es ist einfach nur schön und bereichernd, in einem kleinen, guten Ensemble zu singen. [...]“

Aus diesen Aussagen wird die Vielfalt der Motivationen für die einzelnen Sänger, ebenso wie die unterschiedlichen Facetten von A-cappella-Ensemblegesang sehr plastisch.

6 Zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse

Im folgenden Abschnitt werden die in der Erhebung an bayerischen A-cappella-Ensembles gewonnenen Erkenntnisse im Zusammenhang mit den anfangs gestellten Forschungsfragen (vgl. Kapitel 1.2) und dem Forschungsstand (vgl. Kapitel 3) interpretiert.

6.1 Umfang der Stichprobe

116 Gruppen wurden entsprechend der Vorgaben als bayerische A-cappella-Ensembles recherchiert und jeweils durch eine Person vertreten zur Online-Umfrage eingeladen. 64 Befragte gaben Auskunft über ihr Ensemble und ihre Person. Gewiss ist es nicht zu vermeiden, dass nicht alle der insgesamt existierenden Grundgesamtheit von bayerischen A-cappella-Ensembles auffindbar waren, da keine Sammlung aller Kontaktadressen existiert. Aufgrund dieser Einschränkung ist die Umfrage als explorativ zu verstehen und lässt sich nicht ohne weiteres verallgemeinern.

6.2 A-cappella-Ensembles und Chorsänger

Laut der Befragung findet die erste Chorerfahrung meistens im Grundschulalter statt, ähnlich wie Brünger⁵⁵⁶ dies bei deutschen Chorsängern feststellen konnte. Auch das Durchschnittsalter der Befragten liegt mit 41 Jahren nahe an den Ergebnissen der Chorstudie (43 Jahre), ebenso das durchweg hohe formale Bildungsniveau.

Bei den A-cappella-Ensembles überwiegen reine Männer-Ensembles und gemischte Ensembles, der Männer-Anteil der Stichprobe liegt bei über 70%. Damit unterscheidet sich die vorliegende Erhebung deutlich von vorangegangenen Studien. An der Brünger-Studie nahmen 68% Chorsängerinnen teil, bei Lothwesen lag der Frauenanteil bei 62,5%.⁵⁵⁷ Die Gründe für diese interessante Tatsache können an dieser Stelle nicht eingehender untersucht werden. Es ist zu vermuten, dass u. a. musikalische Strukturen (z. B. begrenzterer Stimmumfang bei reiner Frauenbesetzung),

⁵⁵⁶ Vgl. Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184, siehe 3.3 Chorforschung.

⁵⁵⁷ Vgl. Lothwesen 2014, S. 12.

fehlende Vorbildern von Frauen-Ensembles sowie der Mangel an geeigneter Literatur eine Rolle spielen.

Die A-cappella-Ensemblevertreter zeichnen sich durch eine langjährige musikalische Vorbildung aus. Sie nehmen in der überwiegenden Mehrheit Gesangsunterricht und singen seit durchschnittlich 26 Jahren in einem Chor, seit durchschnittlich 15 Jahren in einem A-cappella-Ensemble. Gleichzeitig gaben nur sechs von 64 Befragten an, ihren Hauptberuf mit Singen zu verdienen.

Verglichen mit den Ergebnissen der Chorstudie von Brünger ähneln A-cappella-Ensembles zumindest teilweise Projektchören, die nach Brünger und Kreutz „von einem höheren gesanglichen Bildungsgrad ihrer Mitglieder geprägt“⁵⁵⁸ sind und verbreitet sind aufgrund „besondere[r] ästhetische[r] Bedürfnisse [...]“, denen traditionelle Chöre womöglich nur unzureichend nachkommen“⁵⁵⁹.

Eine weitere Verbindung zur Chormusik besteht dadurch, dass sich zahlreiche A-cappella-Ensembles über Bekanntschaften in einem gemeinsamen Chor gegründet haben. Es herrscht seit einiger Zeit, wie aus der Geschichte der Vokalmusik an vielen Stellen bekannt, eine gegenseitige Beeinflussung von solistischem Vokalensemble und Chor, gerade im Bereich der Populären Musik finden Pop/Jazzchöre immer größeren Anklang, die sich stilistisch oft an A-cappella-Ensembles orientieren.

6.3 Ziele und Motivationen

Bei der Faktorenanalyse⁵⁶⁰ wurden die in vorangegangenen Studien⁵⁶¹ bereits gefundenen Motive wie z. B. Leistungsorientierung, psycho-soziale Ziele, musikalische Ziele und Kulturbewusstsein bestätigt, wenn auch mit unterschiedlich starker Bedeutung für die A-cappella-Ensemble-Sänger. Ähnlich wie bei Reimers⁵⁶² ist die Freude an der Musik das am höchsten bewertete Ziel. Gegenüber der Ansicht von Bastian und Fischer⁵⁶³, dass bei jüngeren Chorsängern die sozial-integrative Funktion des

⁵⁵⁸ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

⁵⁵⁹ Kreutz & Brünger 2012, S. 168–184.

⁵⁶⁰ Siehe 5.6.7 Ziele und Motivation (Faktorenanalyse).

⁵⁶¹ Siehe 2.5 Motivation.

⁵⁶² Vgl. Reimers 1996, S. 38.

⁵⁶³ Vgl. Bastian & Fischer 2006, S. 99.

Chors zugunsten des eher leistungsorientierten Singens in den Hintergrund treten würde, ist in der vorliegenden Stichprobe von A-cappella-Ensembles festzustellen, dass Singen in der Gruppe einen hohen Stellenwert hat und finanzielle Anreize oder Statusüberlegungen eher eine untergeordnete Rolle spielen.

Die Ausprägung der Motivationsfaktoren ist altersabhängig, der Faktor *Persönlichkeitsorientierung & musikalische Ziele* ist in den Ensembles mit jüngerem Altersdurchschnitt stärker ausgeprägt als bei den älteren Gruppen. Dies bestätigt das Ergebnis von Lothwesen.⁵⁶⁴ Interessanterweise wurde auch das Ziel solistischen Singens nicht mehrheitlich befürwortet.

6.4 Profi oder Laie

Die Selbsteinschätzung der Befragten, die stellvertretend für ihr Ensemble dieses als Laien-, semiprofessionell oder professionelle A-cappella-Gruppe kategorisiert haben, sowie die zusätzlichen freiwilligen Freitext-Antworten sind aufschlussreich im herrschenden Begriffsdurcheinander.⁵⁶⁵ Auf die drei Hauptdimensionen Ausbildung, Verdienst und Zeit verkürzt, bewegen sich viele A-cappella-Ensembles als semiprofessionelle Ensembles im Graubereich zwischen Laien- und Profistatus. Nur fünf Ensembles bezeichnen sich selbst als professionell.

6.5 A-cappella-Begriff

Für die Ensembles ist a cappella nicht zwangsläufig nur Singen ‚ohne Instrumente‘. Über 39% der Befragten verwenden im Ensemble auch bei Auftritten Instrumente. Auch weitere Facetten hinsichtlich Stil, Genre, Besetzung, Image usw. gehören zum insgesamt komplexen Begriffskonstrukt. Der A-cappella-Begriff in der Vokalpraxis unterscheidet sich somit deutlich von der theoretischen Verwendung in Literatur und Wissenschaft.

Es ist also ein Wandel in der Bedeutung des A-cappella-Begriffs in der Praxis, der mehr als eine Besetzungsangabe meint, festzustellen. Die moderne A-cappella-

⁵⁶⁴ Vgl. Lothwesen 2014 (inhaltlich am ehesten vergleichbar ist der von ihm gefundene Faktor „Leidenschaft und Selbstaussdruck“).

Musik ist vor allem durch Vorbilder und Stile aus dem angloamerikanischen, aber auch aus dem skandinavischen Raum beeinflusst.⁵⁶⁶

6.6 Vielfalt: Repertoire und Genre

Die A-cappella-Ensembles zeigen sich grundsätzlich in einer großen Vielfalt hinsichtlich charakteristischer Merkmale wie z. B. Besetzung (Größe, Stimmenzusammensetzung), Proben, Gründung usw.

Die Ensembles singen in den verschiedensten Musikstilen. Eine klare Trennung zwischen ‚Klassik‘, Pop, Jazz, Gospel etc. ist kaum mehr möglich. Vielseitigkeit zeigt sich nicht nur in Bezug auf Genres, sondern auch hinsichtlich der Herkunft der Werke. Zahlreiche Gruppen singen eigene Arrangements bzw. komponieren selber Songs. Dies bestätigt auch Aussagen von Experten, die von einer steigenden Kreativität deutscher A-cappella-Gruppen sprechen. So antwortete Oliver Gies von *maybe-bop* in einem Interview Anfang 2014 auf die Frage nach Trends bei jungen Ensembles:

„Ganz auffällig ist, dass die Gruppen, die jetzt entstehen, sich dadurch auszeichnen, dass sie eigene Stücke singen. A cappella war bis vor fünf Jahren noch festgelegt auf entweder lustig sein oder Stücke nachsingen. Und die neuen Gruppen machen Musik und drücken sich mit eigenen Texten aus. (...) A cappella wird jetzt so langsam erwachsen.“⁵⁶⁷

In eine ähnliche Richtung geht die Aussage der Organisatoren des Wettbewerbs ‚jungend kulturell‘ im Jahr 2011, die im Vergleich zu früheren Jahren eine größere Experimentierfreude und erhöhte Individualität bei den A-cappella-Ensembles feststellen.⁵⁶⁸

6.7 Weiterführende Thesen und abschließendes Fazit

Aus den Ergebnissen der Studie werden im Folgenden thesenartig Denkanstöße für weitere Forschungen herausgegriffen.

⁵⁶⁵ Siehe 2.6 Amateur – Laie – Profi.

⁵⁶⁶ Vgl. Kapitel 4.

⁵⁶⁷ Mader 2014, S. 18–20.

⁵⁶⁸ HypoVereinsbank 2011.

- **Profi, Semiprofi, Laie, Amateur:** Die Realität ist komplex, Kriterien wie Ausbildung, Verdienst und Zeit (wie in den gängigen Definitionen) genügen nicht. Die Grenzen sind meist fließend. Die Beschäftigung mit der historischen und aktuellen Anwendung dieser Begrifflichkeiten ist kein akademischer Selbstzweck. Dies zeigt u. a. die brisante Diskussion um die Zulassung von Hochschulchören beim Deutschen Chorwettbewerb.⁵⁶⁹ Darüberhinaus spielen bei der Zuordnung psychologische und soziologische Faktoren eine Rolle. Es ist ein wichtiger Teil des Selbstverständnis' jeden Sängers, ob dieser sich z. B. selbst als Laie sieht. Die große Anzahl der Befragten, die ihre Gruppe als semiprofessionelles Ensemble einstufte, zeigt diese Tendenz zu fließenden Übergängen statt harter Definitionen.
- **A cappella:** In der Praxis wird a cappella sehr unterschiedlich verstanden, deutlich abweichend von klassischen „ohne Instrumente“-Definitionen. In der vorliegenden Befragung erhielt die Aussage, dass a cappella über eine Nische hinaus populär geworden sei, die höchste Zustimmung.⁵⁷⁰ Schon aufgrund dessen würde es sich lohnen, dieser neuen Popularität und dem veränderten Theorie/Praxis-Verhältnis beim A-cappella-Begriff forschend nachzugehen.
- **Singen ist in:** Es ist ein Zusammenhang zu vermuten zwischen dem kommerziellen Erfolg deutscher A-cappella-Musik z. B. der *Wise Guys* und der allgemein wieder erwachten Lust am Singen, vor allem in deutscher Sprache.⁵⁷¹
- **Ziele:** Die Sänger haben unterschiedlichste Motivationen, in ihrem A-cappella-Ensemble zu singen. Interessant für weitere Studien wäre bspw. der Vergleich von Motivationsaspekten von Sängern in A-cappella-Ensembles und Chören.
- **A-cappella-Ensembles und Chöre:** Die Befragten verfügen über lange Chorerfahrung, durchschnittlich 26 Jahre! Zahlreiche A-cappella-Ensembles haben sich

⁵⁶⁹ Beim Deutschen Chorwettbewerb 2014 erreichten in der Kategorie der großen gemischten Chöre drei Hochschulchöre eine Platzierung unter den ersten drei, des weiteren siegten Chöre von Musikhochschulen in der Kammerchor-Kategorie sowie bei den Popchören. Eine eigene Kategorie für semiprofessionelle Chöre gab es beim DCW bis 1994. Später wurde diese wieder abgeschafft aufgrund der schwierigen Unterscheidung zwischen Profi und Laie, so Helmut Schubach (Projektleiter beim Deutschen Musikrat), vgl. Reul & Friedel 2014, S. 30.

⁵⁷⁰ Vgl. 5.6.6.

durch die Bekanntschaft über einen gemeinsamen Chor gegründet. Bei vielen deutschen Profi-Ensembles stammen die Mitglieder aus Knabenchören, die als „Kraftzentren“⁵⁷² vermutlich in dieser Entwicklung eine große Rolle spielen.

- **Pop/Jazz-Chöre:** Die stark wachsende Zahl der deutschen Pop-/Jazz-Chöre wird u. a. von Profi-A-cappella-Gruppen beeinflusst.⁵⁷³ Dieser relative junge Trend, der sich seit einigen Jahren im vokalen Laienmusizieren abzeichnet, wird in der Zukunft noch bedeutsamer werden und die Chorszene nachhaltig verändern.
- **Literatur:** In diesem Rahmen konnte beim Repertoire die Praxis des Komponierens und Bearbeitens nur angerissen werden. Eigene Arrangements spielen für die Befragten eine große Rolle. Damit hängt auch die Frage nach einer stilistischen Einordnung zusammen. ‚Schubladen‘ wie Popmusik oder Klassik sind nicht mehr geeignet, die praktizierte Vielfalt zu beschreiben.
- **Lernen:** Die musikalische Vorbildung sowie das formale Bildungsniveau ist bei den befragten Ensembles sehr hoch. Welche speziellen musikalischen Herausforderungen und Lernprozesse spielen sich in A-cappella-Ensembles ab? Es gibt bereits methodische Ansätze, wie die Schule von den Erfahrungen der (Profi-)A-cappella-Ensembles profitieren kann.⁵⁷⁴ Die durch die vorliegende Studie gewonnenen Daten über A-cappella-Gruppen können auch als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen zur außerschulischen Musikpraxis als Lern- und Sozialisierungsort verstanden werden. Dieser sollte mehr in das Blickfeld der musikpädagogischen Forschungsaktivitäten rücken.

Nicht erst seit dem *Comedian-Harmonists-Revival* wird a cappella von jeder Generation immer wieder neu entdeckt und interpretiert. Es bleibt interessant und spannend, wie sich die A-cappella-Szene in Deutschland weiterentwickeln wird.

⁵⁷¹ Siemens 2010.

⁵⁷² Friedel 2014, S. 14.

⁵⁷³ Vgl. Schalz 2014.

⁵⁷⁴ Z. B. Workshops von A-cappella-Ensemble an Schulen, vgl. Smith 2014 (VOCES8). Ein Unterrichtsentwurf zu A-cappella-Gruppen im Musikunterricht stammt von Marc Mönig, vgl. Mönig 2014.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Quellen

- Bech, Andreas (2012): thesis Andreas, 06.03.2012. E-Mail an Barbara Müller.
- Friedman, Douglas E. (2011): Questions about A cappella & Comedian Harmonists, 07.03.2011. E-Mail an Barbara Müller.
- Gies, Oliver (2011): Re: Anfrage Interview chor.com, 07.09.2011. E-Mail an Barbara Müller.
- Kirsch, Harald (Pantheon Bonn) (2011): Re: Fragen bezüglich A-cappella-Festival, 26.08.2011. E-Mail an Barbara Müller.
- Metzger, Julian; Etscheit, Ulrich (Hg.) (1997): Comedian Harmonists - Das Original 5. Originalarrangements der Comedian Harmonists. Klavierpartitur. Kassel: Bosse.
- Metzger, Julian; Etscheit, Ulrich (Hg.) (1999): Comedian Harmonists - Das Original 2. Fünf Originalarrangements der Comedian Harmonists. Partitur. Kassel: Bosse.
- Metzger, Julian; Etscheit, Ulrich (Hg.) (2000): Comedian Harmonists - Das Original 3. Fünf Originalarrangements der Comedian Harmonists. Partitur. Kassel: Bosse.
- Metzger, Julian; Etscheit, Ulrich (Hg.) (2001): Comedian Harmonists - Das Original 4. Fünf Originalarrangements der Comedian Harmonists. Partitur. Kassel: Bosse.
- Michaelis, Thomas (2012): Dissertation über musikalische Einflüsse/6-zylinder, 21.05.2012. E-Mail an Barbara Müller.
- Schmidt, Romy (2011): Anfrage Infos Vokal total. München, 26.07.2011. Email an Barbara Müller.

7.2 Sekundärliteratur

- NGroveD = Stanley Sadie (Hg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. Aufl. 2001. London: Macmillan
- MGG2 = Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. 1994ff. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler
- „Arrangement“ (2007). In: Peter Wicke, Wieland Ziegenrucker und Kai-Erik Ziegenrucker (Hg.): Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Erw. Neuausg. Mainz: Schott, S. 42–45.
- „Arrangement“ (2012). In: Michael Kennedy und Joyce Bourne Kennedy (Hg.): Oxford Dictionary of Music (Oxford Music Online). 6. Aufl. Oxford, New York: Oxford University Press.
- „Den Anschluss nicht verpassen! Studie untersucht die Social-Media-Aktivitäten deutscher Orchester“ (2011). In: *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 59 (02), S. 32–36.
- „Der heißeste Trend der Saison. Die neue Lust am Singen erfährt große Resonanz in den Medien – ein kleiner Pressespiegel“ (2011). In: *Chorzeit* (3), S. 13–14.
- „Die Chorszene wird bunter. Eine neue wissenschaftliche Studie untersucht Motivationen zum Singen im Chor“ (2010). In: *Chorzeit* (1), S. 10–11.

- „Es singt im Blätterwald – Das Thema Chorgesang ist in den Medien wieder stärker präsent“ (2010). In: *Chorzeit* (2), S. 12–13.
- „Glee“ (2012). In: Michael Kennedy und Joyce Bourne Kennedy (Hg.): *Oxford Dictionary of Music* (Oxford Music Online). 6. Aufl. Oxford, New York: Oxford University Press.
- „Klassik“ (2012). In: Ruf, Wolfgang (Hrsg.): *Riemann Musiklexikon* (Band 3). 13. Aufl. Mainz: Schott, S. 59–60.
- „Song“ (2007). In: Peter Wicke, Wieland Ziegenrucker und Kai-Erik Ziegenrucker (Hg.): *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Erw. Neuausg. Mainz: Schott, S. 495–496.
- „Special A cappella: Alles mit dem Mund. A cappella-Pop aus Deutschland – der M&R Überblick“ (2008). In: *Melodie & Rhythmus* (April), S. 28–33.
- „Wir sind ein spannender Partner. Gespräch mit DCV-Präsident Henning Scherf über fachliche Qualität, Austausch und Vorfreude auf die chor.com“ (2011). In: *Chorzeit* (07/08), S. 14–16.
- Adler, Guido (1885): Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. In: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1), S. 5–20.
- Allen, Heribert (1995): Chorwesen in Deutschland. Statistik, Entwicklung, Bedeutung. Viersen (Süchteln): Verband Dt. Konzertchöre (Schriftenreihe des Verbandes Deutscher KonzertChöre, 6).
- Allen, Heribert (2003): Vokales Laienmusizieren. In: Friedhelm Brusniak (Hg.): *Chor – Visionen in Musik. Essener Thesen zum Chorsingen im 21. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, S. 173–191.
- Anderson, Gary Lee (2001): The Swedish Sound. In: *Choral Journal* 41 (4), S. 35–39.
- Averill, Gage (2003): *Four parts, no waiting. A social history of American barbershop harmony*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ayling, Benjamin C. (2004): An Historical View of Barbershop Music and the Sight-Reading Methodology and Learning Practices of Early Championship Barbershop Quartet Singers, 1939–1963. In: *International Journal of Research in Choral Singing* 2 (1), S. 53–58. Online verfügbar unter http://www.choralresearch.org/volumetwo/ijrcs2_1_ayling.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Bailey, Betty A.; Davidson, Jane W. (2002): Adaptive Characteristics of Group Singing: Perceptions from Members of a Choir for Homeless Men. In: *Musicae Scientiae* 6 (2), S. 221–256.
- Barthel, Ulrich (2006): Eine eigene Spezies. A-cappella-Ensembles in Deutschland. In: *Chorzeit* (4), S. 10–11.
- Bastian, Hans Günther; Fischer, Wilfried (2006): *Handbuch der Chorleitung*. Mainz: Schott (Chorleitung – Theorie und Praxis).
- Becker, Matthias E. (1992): *Chormusik im Jazz*. Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1991. Idstein: Schulz-Kirchner (Wissenschaftliche Schriften Reihe 13, Musikwissenschaftliche Beiträge, 101).
- Becker, Matthias E. (2003): *Praxis der Chormusik im Jazz, Pop und Gospel*. Frankfurt: Ed. Ferrimontana.
- Behne, Klaus-Ernst (1985): Zur Methode der Cluster-Analyse. In: Hans Günther Bastian (Hg.): *Umgang mit Musik*. Laaber: Laaber-Verlag (Musikpädagogische Forschung, 6), S. 265–270.

- Behne, Klaus-Ernst (2003): Zur (Sozial-)Psychologie des Chorsingens. In: Friedhelm Brusniak (Hg.): Chor – Visionen in Musik. Essener Thesen zum Chorsingen im 21. Jahrhundert. Kassel: Bärenreiter, S. 25–29.
- Bell, Dylan; Sharon, Deke (2012): A Cappella Arranging Handbook. Milwaukee: Hal Leonard Corp.
- Bielefeldt, Christian (2008): PopMusicology; Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript.
- Blom, Diana (2006): Beyond the cover version: encouraging student performers to produce original interpretations of popular songs. In: *International journal of music education* 24 (2), S. 159–167.
- Böcker, Tobias (2007): Take 6. In: *Jazz Podium* 56 (2), S. 34–35.
- Bortz, Jürgen; Döring, N. (2002): Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler. 3., überarbeitete Aufl. Berlin: Springer.
- Bortz, Jürgen (2006): Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler. 4. Aufl. Heidelberg: Springer.
- Bortz, Jürgen; Schuster, Christof (2010): Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler. Mit 163 Tabellen. 7. Aufl. Berlin [u. a.]: Springer.
- Bourdieu, Pierre (1979): Die feinen Unterschiede; Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bramböck, Stefanie (2010): Die Wiener Jazzszene. Eine Musikszene zwischen Selbsthilfe und Institution. Frankfurt am Main u. a.: Lang.
- Brandl, Krischan (2006): „Kaktus, Wochenende und Yesterday“. Der Mythos der Comedian Harmonists in ihren Nachfolgern des 20. Jahrhunderts. Magisterarbeit. Universität Würzburg, Lehrstuhl für Europäische Ethnologie.
- Brandl, Krischan (2007): 80 Achtzig Jahre A-Capella-Faszination: Die Comedian Harmonists und ihre Erben. In: *Bayerische Blätter für Volkskunde Neue Folge* 8/9, S. 266–276.
- Brünger, Peter (2013): Singen im Spiegel von Forschung und Praxis. Aktuelle Entwicklungen aus musikpädagogischer Sicht. In: Michael Fuchs (Hg.): Forschung – Wissen – Praxis. Berlin: Logos (Kinder- und Jugendstimme, 7), S. 121–130.
- Bruhn, Herbert; Rösing, Helmut (Hg.) (1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brusniak, Friedhelm (1994ff.): „Chor und Chormusik“ (Sachteil Band 2). In: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 766–824.
- Brusniak, Friedhelm (Hg.) (2003): Chor – Visionen in Musik. Essener Thesen zum Chorsingen im 21. Jahrhundert. Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände; Interdisziplinäre Chorwissenschaftliche Tagung, Kassel: Bärenreiter.
- Brusniak, Friedhelm (2007): Zur Entwicklung der Chorkultur in Deutschland. Eine Einführung in Institutionen und Organisationsformen. In: Erich Fischer und Annelie Kürsten (Hg.): Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse. Stuttgart: Steiner (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts Deutsche Musikkultur im östlichen Europa, 3), S. 19–26.
- Brusniak, Friedhelm (2010): Blick zurück nach vorn. Chorwissenschaftliche Forschung im Zeichen der 150. Wiederkehr der Gründung des Deutschen Sängerbundes 1862. In: Ursula Geisler und Karin Johansson (Hg.): Choir in focus 2010. Göteborg: Ejeby, S. 68–77.

- Bühl, Achim (2012): SPSS 20. Einführung in die moderne Datenanalyse. 13., aktualisierte Aufl. München [u. a.]: Pearson.
- Bührig, Dieter (2005): Songwriting, Videodreh, Backstage – „die Wise Guys“ in Nahaufnahme. Kissing: WEKA Media.
- Bungter, Tobias (2008): Wise Guys. Das Buch. Köln: Dabbelju.
- Callahan, Anna (2001): Anna's amazing a cappella arranging advice. The collegiate a cappella arranging manual. Milwaukee: Hal Leonard Corp.
- Cleff, Thomas (2011): Deskriptive Statistik und moderne Datenanalyse. Eine computergestützte Einführung mit Excel, PASW (SPSS) und STATA. 2. Aufl. Wiesbaden: Gabler Verl.
- Clemens, Michael (1983): Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern. In: Klaus-Ernst Behne, Werner Klüppelholz und Günter Kleinen (Hg.): Musikalische Teilkulturen. Laaber: Laaber-Verlag (Musikpädagogische Forschung, 4), S. 108–143.
- Clemens, Michael (1989): Rockmusik- und Jazzamateure unter soziologischen und psychologischen Aspekten. In: Gert Holtmeyer (Hg.): Musikalische Erwachsenenbildung; Grundzüge Entwicklungen Perspektiven. Regensburg: Bosse, S. 152–172.
- Clift, Stephen (2012): Singing, Wellbeing, and Health. In: Raymond A. R. MacDonald, Gunter Kreutz und Laura Mitchell (Hg.): Music, health, and wellbeing. Oxford: Oxford University Press, S. 113–124.
- Cullingford, Martin (2010): The King's Singers: Royal Family. In: *Gramophone* 88 (December), S. 40–46.
- Czada, Peter; Große, Günter (1993): Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt. Berlin: Ed. Hentrich.
- Czada, Peter; Große, Günter (1998): Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt. 3., durchges. u. erg. Aufl. Berlin: Ed. Hentrich (Reihe deutsche Vergangenheit, 102).
- Dahlhaus, Carl (1984): Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? In: Ekkehard Jost (Hg.): Musik zwischen E und U. Mainz: Schott (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 25), S. 11–24.
- Dahlhaus, Carl; Riemann, Hugo (Hg.) (2004): Brockhaus-Riemann-Musiklexikon. CD-ROM Ausgabe. Berlin: Directmedia Publ.
- Döhl, Frédéric (2008): Mythos Barbershop: Folgen einer Musikgeschichte als Wunschbild. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 65 (4), S. 309–334.
- Döhl, Frédéric (2009): „... that old barbershop sound“. Die Entstehung einer Tradition amerikanischer A-cappella-Musik. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2009. Stuttgart: Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 65).
- Downey, James C.; Oliver, Paul (2001): „Spiritual“ (Band 24). In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 189–194.
- Duchan, Joshua S. (2012): Powerful voices. The musical and social world of collegiate a cappella. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Duchan, Joshua Samuel (2007a): Collegiate A Cappella: Emulation and Originality. In: *American music* 25 (4), S. 477–506.
- Duchan, Joshua Samuel (2007b): Powerful voices: Performance and interaction in contemporary collegiate a cappella. Dissertation. University of Michigan, Michigan.

- Duchan, Joshua S. (2012): *Powerful voices. The musical and social world of collegiate a cappella*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Esa, Mohamed (2008): Musik im Deutschunterricht: Der gezielte Einsatz. In: *Die Unterrichtspraxis/Teaching German* 41 (1), S. 1–14. Online verfügbar unter <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1756-1221.2008.00001.x/abstract>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Ebbecke, Klaus; Lüscher, Pit (1987): *Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt – Befragung Dortmunder Musiker*. Stuttgart u.a.: Marohl Musikverlag (Musik im Ruhrgebiet, 4).
- Eckart-Bäcker, Ursula (1990): Musikpädagogik in der Erwachsenenbildung – eine gesellschaftliche und pädagogische Notwendigkeit. Einführung in die Problematik. In: Werner Pütz (Hg.): *Musik und Körper*. Essen: Die Blaue Eule, S. 242–262.
- Eibach, Martin (2003): *Musikalisches Lernen in der Ensemblearbeit mit erwachsenen Laien; ein Beitrag zu einer musikpädagogischen Theorie musikalischen Lernens in der Lebensspanne*. Zugl.: Köln, Hochschule für Musik, Diss., 2001. Augsburg: Wissner.
- Elmer, Christina (2009): *Dokumentation: Deutschland-Karte der Chöre – weltliche Chöre zählen die meisten Mitglieder im Südwesten, Karlsruhe an der Spitze*. In: *Chorzeit* (2), S. 23.
- Ehrmann-Herfort, Sabine (2004): *Vom Kirchenstil zur instrumentenfreien Zone – oder: was ist a cappella?* In: Günter Schnitzler und Edelgard Spaude (Hg.): *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag. Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 383–399.
- Emmelius, Simone (1996): *Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen*. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 1996. Mainz: Gardez!
- Erwe, Hans-Joachim (2005): *Motivation*. In: Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Weber und Rudolf (Hg.): *Lexikon der Musikpädagogik*. 4., vollkommen neu erarb. Ausg. Kassel: Bosse, S. 158–159.
- Eskew, Harry (2001): „Gospel music“ (Band 10). In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 172–185.
- Etscheid, Ulrich (1994ff.): „Comedian Harmonists“ (Personenteil Band 4). In: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1426–1429.
- Fechner, Eberhard (1976): *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*. [S.l.]: ARD Video.
- Fechner, Eberhard (1988): *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*. Weinheim: Quadriga.
- Felber, Andreas (2006): *Alter Greis auf der Suche nach der neuen Jugend? Anmerkungen zur Offenheit zwischen Jazz und populärer Musik in den 90er- und 00er-Jahren*. In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Darmstadt, Hofheim: Jazzinstitut Darmstadt; Wolke (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, 9), S. 229–247.
- Fohrbeck, Karla (1986): *Universität als Heimat? Teil 1 Von Humboldt bis BSK – Kulturlandschaft Hochschule. Untersuchung des Zentrums für Kulturfor-*

- schung Bonn. Bad Honnef: Bock (Schriftenreihe Studien zu Bildung und Wissenschaft, 33).
- Friedel, Nora-Henriette (2014): Klein und oho. Sind Vokalensembles die besseren Chöre? Jedenfalls werden es immer mehr und sie geben – ob mit klassischem, mit Jazz- oder Poprepertoire – spannende Impulse in die Chorlandschaft. In: *Chorzeit* (3), S. 12–15.
- Friedman, Douglas E. (2010): Comedian Harmonists. The last great Jewish performers in Nazi Germany. West Long Branch, N.J: HarmonySongs Publications.
- Harry M. Frohman (1965): Die Comedian Harmonists – Ein Bericht ihres Werdens, Wirkens, ihrer Auflösung und was aus ihnen wurde. Bremen: Fragment eines unveröff. Manuskripts (Maschinenschrift).
- Gaiser, Sigrid (2008): Einstellungen zum Begriff klassische Musik. Eine Studie zur historischen Entwicklung des Begriffs und dessen Interpretation in der Gegenwart. Essen: Die Blaue Eule.
- Geisler, Ursula; Johansson, Karin (Hg.) (2010): Choir in focus 2010. Göteborg: Ejeby.
- Geisler, Ursula; Johansson, Karin (Hg.) (2011): Choir in focus 2011. Göteborg: Ejeby.
- Gembris, Heiner (2002): Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. 2. Aufl. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, 20).
- Gembris, Heiner (Hg.) (2008): Musik im Alter; soziokulturelle Rahmenbedingungen und individuelle Möglichkeiten. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Gerlitz, Carsten (2012): Just sing it! Ideen zur Popchorleitung. Innsbruck: Helbling.
- Göstl, Robert (2008): Chorleitfaden. Motivierende Antworten auf Fragen der Chorleitung. 2. Aufl. Regensburg: ConBrio.
- Göstl, Robert (2011): Chorlandschaft im Umbruch. Die nmz begleitet eine neue Singbewegung in Deutschland. In: *neue musikzeitung* 60 (4), S. 10. Online verfügbar unter <http://www.nmz.de/artikel/chorlandschaft-im-umbruch>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Greiner, Sonja (2006): Impulse für eine bunte europäische Chorszene: Ausstrahlungskraft des Chortreffens und Wert und Arbeit der Sängerförderung (Europa Cantat). In: *Musikforum* (4), S. 36–38.
- Gribin, Anthony J. (1992): Doo-Wop. The forgotten third of Rock'n'Roll. Iola: Krause.
- Gribin, Anthony J. (2000): The complete book of Doo-Wop. Iola: Krause.
- Gruber, Siegfried (1995): Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschaft von „unpopulärer Populärmusik“; unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen. Zugl.: Innsbruck, Univ., Diplomarbeit. Frankfurt am Main u.a: Lang (Europäische Hochschulschriften, 133).
- Haydon, Geoffrey; Marks, Dennis (1986): Schwarze Rhythmen. Von den Ursprüngen der afro-amerikanischen Musik zu Jazz und Pop. München: Knauer.
- Hedlund, Oscar (1994): The Ericson sound: Swedish choral conductor Eric Ericson will receive the Nordic Council Music Prize for 1995. In: *Nordic Sounds* (4), S. 10–12.
- Hemming, Jan (2002): Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop. Zugl.: Bremen, Univ., Diss., 2000. Münster: LIT (Beiträge zur Musikpsychologie, 3).
- Herr, Corinna; Wessel, Kai; Jacobshagen, Arnold (Hg.) (2012): Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart. Mainz: Schott (Schott Campus).

- Hicks, Val (1988): *Heritage of harmony. Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America*. Kenosha, Wisc.: The Society; New Past Press.
- Hicks, Val (2001): „Barbershop“ (Band 2). In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 697.
- Hippel, K. (2008): Kein bisschen heiser: 40 Jahre King's Singers. In: *Partituren* (16), S. 22.
- Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2010): *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3., vollst. überarb. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hofmann, Bernhard (2005): Popmusik. In: Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Weber und Rudolf (Hg.): *Lexikon der Musikpädagogik*. 4., vollkommen neu erarb. Ausg. Kassel: Bosse, S. 206–207.
- Holtmeyer, Gert (Hg.) (1989): *Musikalische Erwachsenenbildung; Grundzüge Entwicklungen Perspektiven*. Regensburg: Bosse.
- Holmes, William C. (2001): „A cappella“ (Band 1). In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 46.
- Hürter, Friedegard (2006): Singer Pur: SOS – Save our Songs. In: *Chorzeit* (7/8), S. 58.
- Hucke, Helmut (1974): A cappella. Zur Geschichte eines Stilideals. In: *NZZ (Neue Zürcher Zeitung)*, 12.10.1974 (463), S. 67–68.
- Inhetveen, Katharina (1997): *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland; eine kritische Bestandsaufnahme*. Opladen: Westdt. Verlag.
- Jacob, Rüdiger (Hg.) (2011): *Umfrage. Einführung in die Methoden der Umfrageforschung*. 2. Aufl. München: Oldenbourg.
- Jank, Birgit (2006): *Potsdamer Perspektiven einer systematischen Musikpädagogik*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam (1).
- Janner, Karin; Holst, Christian; Kopp, Axel (Hg.) (2011): *Social media im Kulturmanagement. Grundlagen, Fallbeispiele, Geschäftsmodelle, Studien*. Heidelberg, München, Landsberg: mitp.
- Janssen, Jürgen; Laatz, Wilfried (2007): *Statistische Datenanalyse mit SPSS für Windows. Eine anwendungsorientierte Einführung in das Basissystem und das Modul exakte Tests*. 6., neu bearb. und erw. Aufl. Berlin: Springer.
- Janz, Bernhard (1994ff.): „A cappella“ (Sachteil Band 1). In: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 24–28.
- Jensen-Hole, Catherine (2005): *Experiencing the interdependent nature of musicianship and educatorship as defined by David J. Elliott in the context of the collegiate level vocal jazz ensemble*. Dissertation. University of North Texas, Denton. Online verfügbar unter http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4867/m1/1/high_res_d/dissertation.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Jost, Ekkehard (1974): Über den Fetischcharakter des Mittelwerts. *Methodische Probleme der experimentellen Musikpsychologie*. In: Egon Kraus (Hg.): *Forschung in der Musikerziehung*. Mainz: Schott, S. 95–105.
- Jost, Ekkehard (Hg.) (1984): *Musik zwischen E und U*. Mainz: Schott (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 25).
- Joyce, Jimmy (1990): *Scoring for voice. A guide to writing vocal arrangements*. Los Angeles: Alfred.
- Jurgeit, L. (1998): The Real Group. In: *Jazz Podium* 47 (3), S. 29.

- Kaiser, Ulrich; Gerlitz, Carsten (2005): Arrangieren und Instrumentieren. Barock bis Pop: ein Lernprogramm mit CD-ROM. Kassel: Bärenreiter.
- Kalmer, Stefan (Arr.) (2008): Wise Guys ... and Girls. Chor in der Schule. Gemischter Chor (SAB) und Klavier. Stuttgart: Klett.
- Kalmer, Stefan; Gerlitz, Carsten (Hg.) (2011): Auftakt 2. Das Pop-Chorbuch für die Schule für den Unterricht an allgemein bildenden Schulen. Stuttgart: Klett.
- Kaplan, Max (1993): Barbershopping. Musical and social harmony. Rutherford [N.J.], London: Fairleigh Dickinson University Press; Associated University Presses.
- Kaul, Helge (2010): Social Media Marketing in Kunst und Kultur. Empirische Studie von Helge Kaul, Zentrum für Kulturmanagement. ZHAW School of Management and Law. Winterthur.
- Kemper, Stefan (2002): Only You. Ein a-cappella-Hit aus den Achtzigern. In: *Musik&Bildung* 93 Band 34 (2), S. 49–51.
- Keusch, Florian (2011): Webbefragungen. Einflussfaktoren auf die Qualität und den Rücklauf von Befragungen in Online Panels. Wien: Facultas.
- Kirchhoff, Sabine (2010): Der Fragebogen. Datenbasis Konstruktion und Auswertung. Unter Mitarbeit von Sonja Kuhnt, Peter Lipp und Siegfried Schlawin. 5. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kirsch, Winfried (1989): Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. (Reihe mit 3 Bänden und Begleitmedien). Kassel/Regensburg: Bosse.
- Kissenbeck, Andreas (2011): Arrangieren. Mainz: Schott.
- Kleinen, Günter (1989): Soziologie der Musikamateure. In: Gert Holtmeyer (Hg.): *Musikalische Erwachsenenbildung; Grundzüge Entwicklungen Perspektiven*. Regensburg: Bosse, S. 133–151.
- König, Thomas (2011): A-Capella-Nächte sind lang. In: *NITRO Magazin Berliner Journalisten* (1), S. 78–83.
- Köritz, Tim; Utz, Markus (2011): Skandinavische Chormusik. Singen als Volkssport in Skandinavien. In: *Musik und Gottesdienst* 65 (3), S. 94–101. Online verfügbar unter http://www.rkv.ch/files/zeitschrift/113_skandinav_chormusik.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Kotsch, Petra; Liedtke, Max; Tuszak, Anne (1993): Zur pädagogischen Situation des Windsbacher Knabenchores. Skizziert an Hand einer Erhebung bei Chormitgliedern und Lehrern: eine Pilotstudie. Augsburg: Wissner.
- Krettenauer, Thomas (2000): Late-Night-Doo-Wop. Ein Chor- und Instrumentalsatz zu „In the Still of the Night“. In: *Musik und Unterricht* 11 (60), S. 22–27.
- Kreutz, Gunter (2004): Wirkungen und Bedeutungen des Chorsingens. Psychophysiologische und sozialpsychologische Aspekte. In: Gunter Kreutz und Hans Günther Bastian (Hg.): *Anstöße – musikalische Bildung fordern und fördern*. Festschrift Hans Günther Bastian zum 60. Geburtstag. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, 63), S. 107–124.
- Kreutz, Gunter; Brünger, Peter (2012): Musikalische und soziale Bedingungen des Singens: Eine Studie unter deutschsprachigen Chorsängern. In: *Musicae Scientiae* 16 (2), S. 168–184.
- Krieger, Franz (2003): Transkriptionen von Take 6. In: *Jazz Research News* (10), S. 497–514.
- Krieger, Franz (1999): Take 6. Ingredienzen einer ungewöhnlichen Vokalgruppe. In: Helmut Rösing und Thomas Phleps (Hg.): *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Karben (Beiträge zur Populärmusikfor-

- schung, 24), S. 91–105. Online verfügbar unter <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5259/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Kuckartz, Udo (2009): Evaluation online. Internetgestützte Befragung in der Praxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kuch, Andreas; Tedjasukmana, Indra (2013): Beatbox Complete. Sounds, Patterns, Styles: das Lehrbuch für Unterrichtspraxis und Selbststudium. Innsbruck: Helbling.
- Kulturinformationszentrum (Hg.) (2011): DMR gibt Gewinner des Tages der Musik 2011 bekannt. Online verfügbar unter <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/dmr-gibt-gewinner-des-tages-der-musik-2011-bekannt>, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Leibbrandt, Ingrid (2004): On the road to paradise. A journey through modern Swedish choral music with Lars Edlund, Eric Ericson, Ingvar Lidholm and Bo Wallner. Stockholm: KMH-Förlaget.
- Liedtke, Max (Hg.) (1996): Der Windsbacher Knabenchor. Fördergesellschaft Windsbacher Knabenchor. Augsburg: Wissner.
- Liedtke, Max; Schulz, Horant (2012): Knabenchor – Last, Glück, Lebenschance? Eine Untersuchung am Beispiel des Windsbacher Knabenchors. Augsburg: Wissner.
- Lim, Mei Chern (2014): In pursuit of harmony: The social and organisational factors in a professional vocal ensemble. In: *Psychology of music* 42 (3), S. 307–324.
- Loponen, Päivi (2003): The wonders of the human voice. In: *Finnish Music Quarterly* (3), S. 18–23.
- Loritz, Martin D. (2001): Zur Geschichte des Ensemblespiels in der Musikschule. In: Rudolf-Dieter Kraemer und Wolfgang Rüdiger (Hg.): Ensemblespiel und Klassenmusizieren in Schule und Musikschule; ein Handbuch für die Praxis. Augsburg: Wissner, S. 29–44.
- Loritz, Martin D. (1998): Berufsbild und Berufsbewusstsein der hauptamtlichen Musikschullehrer in Bayern. Studie zur Professionalisierung und zur aktuellen Situation des Berufs des Musikschullehrers. Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 1997. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, 28).
- Lothwesen, Kai (2014): Dimensionen von Motivation und Involvement in nicht-professionellen Chören und Orchestern. Eine explorative Untersuchung. In: *Beiträge empirischer Musikpädagogik (b:em)* 5 (1). Online verfügbar unter <http://www.b-em.info/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=98>, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Lüdde, Cathleen (2014): Arrangieren populärer A-cappella-Chormusik. In: *Diskussion Musikpädagogik* (61), S. 32–40, zuletzt geprüft am 09.01.2015.
- Lührs-Kaiser, Kai (2011): Sie haben für die Klassik das Lustprinzip entdeckt; Älteste Boygroup der Welt: Die King's Singers balzen seit über 40 Jahren um die Gunst des Publikums. In: *Die Welt*, 05.09.2011 (207), S. 22.
- Lüttig, Peter (1994): Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900. Tutzing: Schneider.
- Maas, Georg (2010): Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen; 50 Jahre populäre Musik in der Schule. Oldershausen: Lugert.
- Maas, Susanne (2014): Chöre im Spielfilm. Eine Untersuchung zur Darstellung von Bildung durch Chorsingen im fiktionalen Film. Zugl.: Paderborn, Univ., Diss., 2013. Münster: LIT.

- MacDonald, Raymond A. R.; Kreutz, Gunter; Mitchell, Laura (Hg.) (2012): Music, health, and wellbeing. Oxford: Oxford University Press.
- Mayer, Horst O. (2013): Interview und schriftliche Befragung. Grundlagen und Methoden empirischer Sozialforschung. 6., überarb. Aufl. München: Oldenbourg.
- McDonald, Brody (2012): A Cappella Pop. A Complete Guide to Contemporary A Cappella Singing. Van Nuys: Alfred.
- Meseck, Siegfried (2006): Stimmbildung im Chor. Anregungen – Einsichten – Übungen. Siegfried Meseck. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, 71).
- Micheel, Heinz-Günter (2010): Quantitative empirische Sozialforschung; mit 34 Tabellen. München [u. a.]: Reinhardt.
- Michels, Ulrich (Hg.) (2001): dtv-Atlas Musik. Band 1 Systematischer Teil; Band 2 Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: dtv.
- Milz, Friedemann (1976): A-cappella-Theorie und musikalischer Humanismus bei August Eduard Grell. Zugl.: Köln, Univ., Diss. Regensburg: Bosse.
- Mönig, Marc (2014): „Alles mit dem Mund“?! Die Musik von A-cappella-Gruppen in Unterricht. In: *Diskussion Musikpädagogik* (61), S. 25–31, zuletzt geprüft am 09.01.2015.
- Mohr, Clemens (1996): Schwedische a cappella Chormusik nach 1945. Diplomarbeit. Hochschule für Musik und Tanz Köln, Köln.
- Motte-Haber, Helga de la; Neuhoﬀ, Hans (Hg.) (2007): Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verlag (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 4).
- Neef, Sigrid (2003): Stimmen eines ganzen Jahrtausends. IV. Festival für Vokalmusik „a capella“ in Leipzig. In: *neue musikzeitung* 52 (6). Online verfügbar unter <http://www.nmz.de/artikel/stimmen-eines-ganzen-jahrtausends>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Niketka, Reiner (1992): Plädoyer für den Mittelwert. Oder: Was kann der Mittelwert dafür, daß er so praktisch ist? In: Hermann J. Kaiser (Hg.): Musikalische Erfahrung. Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen. Essen: Die Blaue Eule (Musikpädagogische Forschung, 13), S. 127–137.
- Niketka, Reiner; Volke, Eva (1994): Rock und Pop in Deutschland. Ein Handbuch für öffentliche Einrichtungen und andere Interessierte. Essen: Klartext-Verlag (Kulturhandbücher NRW, 5).
- Niketka, Reiner; Volke, Eva (1995): Rockmusikerinnen sind auch nur Rockmusiker. Oder gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede. In: Heiner Gembris (Hg.): Musikpädagogische Forschungsberichte 1994. Augsburg: Wissner.
- Ostrander, Arthur E.; Wilson, Dana (1986): Contemporary choral arranging. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Pachner, Rainer (2005): Vokales Musizieren. In: Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Weber und Rudolf (Hg.): Lexikon der Musikpädagogik. 4., vollkommen neu erarb. Ausg. Kassel: Bosse, S. 262.
- Pak, Kyöng-suk (2007): Musikalische Sozialisation und aktuelle Bildungspraxis; zum subjektorientierten Lehren und Lernen in der musikalischen Erwachsenenbildung. London: Turnshare.
- Pape, Winfried; Pickert, Dietmar (1999): Amateurmusiker: von der klassischen bis zur populären Musik. Perspektiven musikalischer Sozialisation. Frankfurt am Main; New York: Lang.
- Pape, Winfried (1998): Jugend, Jugendkulturen, Jugendszenen und Musik. In: Helmut Rösing und Thomas Phleps (Hg.): NEUES zum Umgang mit Rock- und

- Popmusik. Karben: Coda (Beiträge zur Populärmusikforschung, 23), S. 99–122. Online verfügbar unter http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5257/pdf/Populärmusik-23_S99-122.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Pendzich, Marc (2004): Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik. Münster: LIT.
- Peterson, Richard A.; Bennett, Andy (2004): Introducing Music Scenes. In: Richard A. Peterson und Andy Bennett (Hg.): Music scenes. Local, translocal and virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 1–16.
- Peterson, Richard A.; Bennett, Andy (Hg.) (2004): Music scenes. Local, translocal and virtual. Nashville: Vanderbilt University Press. Online verfügbar unter <http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10315802>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Petrat, Nicolai (2001): Psychologie des Instrumentalunterrichts. Nicolai Petrat. 2. Aufl. Kassel: Bosse.
- Phleps, Thomas (2000): Was bedeutet: Aufarbeitung der ‚Musikerziehung‘ in NS-Deutschland. In: Kultureller Wandel und Musikpädagogik. Unter Mitarbeit von Niels Knolle. Essen: Die Blaue Eule (Musikpädagogische Forschung), S. 235–276.
- Pickert, Dietmar (1998): Ensembleaktivitäten von Musikamateuren. In: Mechthild von Schoenebeck (Hg.): Entwicklung und Sozialisation aus musikpädagogischer Perspektive. Essen: Die Blaue Eule (Musikpädagogische Forschung, 19), S. 131–148.
- Pickert, Dietmar (1997): Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern. Zwischenergebnisse einer empirischen Untersuchung. In: Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte, Zeitgeschichte, Lebensgeschichte. Essen: Die Blaue Eule (Musikpädagogische Forschung, 18), S. 168–188. Online verfügbar unter <http://www.ampf.info/index/publikationen/band18/Band%2018%2012%20Pickert%20S.%20168%20-%20188.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Plasketes, George (Hg.) (2010): Play it again. Cover songs in popular music. Farnham: Ashgate.
- Pötschke, Manuela (2010): Datengewinnung und Datenaufbereitung. In: Christof Wolf und Henning Best (Hg.): Handbuch der sozialwissenschaftlichen Datenanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 41–64.
- Quabeck, Markus (2000): Universitäres Musizieren in Deutschland. Zugl.: Bonn, Univ., Diss. Bonn: Bouvier.
- Rapkin, Mickey (2008): Pitch perfect. The quest for collegiate a cappella glory. New York: Gotham Books.
- Reimers, Astrid (1996): Laienmusizieren in Köln. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1994. Köln: Concerto.
- Reimers, Astrid (2006): Laienmusizieren. In: Deutscher Musikrat (Hg.): Musik Almanach 2007/08. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland. Regensburg: ConBrio, S. 38–50.
- Reimers, Astrid (2011): Amateur Music-Making. In: Stephan Schulmeistrat und Margot Wallscheid (Hg.): Musical Life in Germany. Structure, facts and figures. Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, S. 93–110.

- Reimers, Lennart (1993): A Cappella. The Story Behind the Swedish „Choral Miracle“. In: Lennart Reimers und Bo Wallner (Hg.): Choral music perspectives. Dedicated to Eric Ericson (Festschrift). Uppsala: Royal Swedish Academy of Music, S. 139–186.
- Reimers, Lennart; Wallner, Bo (Hg.) (1993): Choral music perspectives. Dedicated to Eric Ericson (Festschrift). Uppsala: Royal Swedish Academy of Music.
- Reisloh, Jens (2011): Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot; von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert ; Grundlagenwerk - Neues Deutsches Lied (NDL). Münster: Telos.
- Reul, Arne; Friedel, Nora-Henriette (2014): Alles in Bewegung. In: *Chorzeit* (7), S. 29–33.
- Riemann, Hugo (Hg.) (1882): Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde. Leipzig: Bibliograph. Inst.
- Rockwell, John (2001): „Doo-wop“ (Band 7). In: Stanley Sadie (Hg.): New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 501.
- Rösing, Helmut (Hg.) (2002a): Musikwissenschaft und populäre Musik; Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Rösing, Helmut (2002b): Populärmusikforschung in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. In: Helmut Rösing (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik; Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, S. 13–35.
- Rollmann, Veit-Justus (2008): Ist die innermusikalische Differenzierung von U- und E-Musik aus der Perspektive philosophischer (Musik-)Ästhetik haltbar? Sektionsbeitrag zum XXI. Deutschen Kongress für Philosophie 2008, Sektion 11 Musikästhetik. Online verfügbar unter http://www.dgphil2008.de/fileadmin/download/Sektionsbeitraege/11_Rollmann.pdf, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Rosalsky, Mitch (2000): Encyclopedia of rhythm & blues and doo wop vocal groups. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Rösing, Helmut (Hg.) (2002a): Musikwissenschaft und populäre Musik; Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Rösing, Helmut (2002b): „Populärmusikforschung“ in Deutschland - von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren. In: Helmut Rösing (Hg.): Musikwissenschaft und populäre Musik; Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, S. 13–35.
- Rösing, Helmut (1996): Was ist „Populäre Musik“? – Überlegungen in eigener Sache. In: Helmut Rösing (Hg.): Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik. Karben: Coda (Beiträge zur Populärmusikforschung, 17), S. 94–110. Online verfügbar unter http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5349/pdf/RoesingHelmut_S94-110.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Roth, Barbara (2012): Die Bedeutung von Motivation und Willen für das Üben von Instrumenten. Eine Studie zum musikalischen Lernen von älteren Schülern und Schulmusikstudierenden. Augsburg: Wissner (Forum Musikpädagogik, 113).
- Rüdiger, Wolfgang (2001): Instrumentales und vokales Ensemblespielen in Schule, Musikschule und anderen Einrichtungen. In: Siegmund Helms, Reinhard

- Schneider und Rudolf Weber (Hg.): Praxisfelder der Musikpädagogik; Kassel: Bosse, S. 59–84.
- Rushton, Julian (2001): „Spacing“ (Band 24). In: Stanley Sadie (Hg.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London: Macmillan, S. 111.
- Rutherford, Paris (2008): *The vocal jazz ensemble*. Milwaukee Wis.: Hal Leonard Corp.
- Schaudig, Michael (Hg.) (1996): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinetographie: Strukturen Diskurse Kontexte*. München: Diskurs-Film-Verl. Schaudig und Ledig (Diskurs Film).
- Schendera, Christian F. G. (2010): *Clusteranalyse mit SPSS. Mit Faktorenanalyse*. München: Oldenbourg.
- Scheuer, Walter (1985): *Methodische Erfahrungen mit der Clusteranalyse bei der Untersuchung von Instrumentalpräferenzen*. In: Hans Günther Bastian (Hg.): *Umgang mit Musik*. Laaber: Laaber-Verlag (Musikpädagogische Forschung, 6).
- Schmauder, Andreas (1999): *Irgendwo auf der Welt. Die Schallplatten der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen*. Horben, Im Bohrer 26: Schmauder.
- Schmidt-Timmermann (2009): *Ensemblegesang – eine Königsdisziplin*. In: *Vox Humana* (6), S. 40–41.
- Schnell, Rainer (2012): *Survey-Interviews. Methoden standardisierter Befragungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schnell, Rainer; Esser, Elke; Hill, Paul B. (2011): *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 9. Aufl. München: Oldenbourg.
- Scholze-Stubenrecht, Werner; Osterwinter, Ralf (Hg.) (2004): *Duden Band 1. Die deutsche Rechtschreibung*. 23. völlig neu überarb. u. erw. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Schröder, Gesine; Bösche, Thomas (1994ff.): „Bearbeitung“ (Sachteil Band 1). In: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1321–1337.
- Schuller, Gunther (2002): „Arrangement“. In: Barry Dean Kernfeld (Hg.): *The new Grove dictionary of jazz*, Bd. 1. 2. Aufl. London, New York: Macmillan, S. 75–81
- Schulze, Alfred (1989): „Es ist wie eine Verteilung von Vitaminen...“. Eric Ericson im Gespräch. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 150 (4), S. 29–32.
- Schulz, Horant (2002): *Der Windsbacher Knabenchor. Seine Einflüsse und Auswirkungen auf die Erziehung und die spätere Lebensgestaltung seiner Sänger; untersucht und aufgezeigt an Hand einer Befragung ehemaliger Mitglieder des Chores*. Dissertation. Friedrich Alexander Universität, Erlangen-Nürnberg.
- Schwörer, Werner (1989): *Jazzszene Frankfurt; eine musiksoziologische Untersuchung zur Situation anfangs der achtziger Jahre*. Zugl.: Giessen, Univ., Diss., 1988. Mainz: Schott.
- Seedorf, Thomas (2001): *Gesang*. Kassel, New York, Stuttgart: Bärenreiter; Metzler (MGG prisma).
- Sharp, Avery T.; Floyd, James M. (2002): *Choral music. research & information*. New York; London: Garland.

- Snyder, Suzanne G. (1991): The Männerchor tradition in the United States. A historical analysis of its contribution to American musical culture. Zugl.: Univ. of Iowa, Diss., 1991. Ann Arbor, Mich.: UMI
- Sohn, Erik (2011): A cappella coaching. Von der Probe bis zum Auftritt. Mainz: Schott.
- Soltau, Sandra (2010): Freie Musikszene – Perspektiven für ein innovatives Konzertwesen? Privatwirtschaftliche Organisation von und kulturpolitische Fördermodelle für Ensembles der Alten und Neuen Musik. Zugl.: Hildesheim, Univ., Diss., 2009. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Sparks, Richard (2000): The Swedish choral miracle: Swedish a cappella music since 1945. Bynum: Blue Fire.
- Stober, Carsten (2012): Musikszene 2.0. Exemplarische Analysen zu internetbasierten Beziehungen zwischen semiprofessionellen Bands und ihrem virtuellen Publikum. Osnabrück: Electronic Publ. Osnabrück.
- Stübe, Goswin (1995): „Da könnt’ ich einen Schrei loslassen“; subjektive Einflüsse auf das Musiklernen Erwachsener. Augsburg: Wissner.
- Tentler, Frank (2011): Wie eine Blumenwiese. Social-Media-Experte Frank Tentler über die neue Welt des Web 2.0 und ihren Nutzen für Chöre. In: Chorzeit (3), S. 20–21.
- Terhag, Jürgen (2004): Populäre Musik und „Populärmusik“. Ein Zwillingsspaar aus unterschiedlichen Elternhäusern. In: Üben und Musizieren 21 (5), S. 6–9.
- Tilgner, Wolfgang (1993): Psalmen, Pop und Punk. Populäre Musik in den USA. Berlin: Henschel.
- Traber, Habakuk (2001): Stimmen der Großstadt. Chöre zwischen Kunst, Geselligkeit und Politik. Berlin: Parthas.
- Vigl, Karl H. (1980): Der historische A-cappella-Begriff. In: *musica sacra* 100, S. 395–402.
- Vilsmaier, Joseph (1997): Comedian Harmonists. Eine Legende kehrt zurück: der Film. Leipzig: Kiepenheuer.
- Wall, Sara (2002): Abstract: The Real Group. Evolution of Sound. In: *Swedish Journal of Musicology* 84, S. 139.
- Waßmuth, Georg (2008): Von Stimmtrumpeten, Beatboxing und alten Madrigalen – Die A-cappella-Szene boomt (Musikszene). Deutschlandfunk, 03.02.2008.
- Welker, Martin (2005): Online-Research. Markt- und Sozialforschung mit dem Internet. Heidelberg: dpunkt.verlag.
- Westner, Josef (o.J.): Comedian Harmonists, Meister-Sextett und Comedy Harmonists – eine Vokalgruppe in Republik, NS-Reich und Emigration. Staatsexamensarbeit. Universität Regensburg.
- Wicke, Peter (1992): „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept. In: PopScriptum (1). Online verfügbar unter http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.pdf, zuletzt geprüft am 19.12.2015.
- Wicke, Peter (1994ff.): Popmusik (Sachteil Band 7). In: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1692–1694.
- Wicke, Peter (1994ff.): Populäre Musik (Sachteil Band 7). In: Ludwig Finscher (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1694–1704.

- Wicke, Peter (2007): Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen. In: Helga de La Motte-Haber und Hans Neuhoff (Hg.): Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verlag (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, 4), S. 222–243.
- Witmer, Robert; Marks, Anthony (2012): „Cover [cover version, cover record]“. In: Michael Kennedy und Joyce Bourne Kennedy (Hg.): Oxford Dictionary of Music (Oxford Music Online). 6. Aufl. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Witmer, Robert; Kernfeld, Barry (2002): „Fake Book“. In: Barry Dean Kernfeld (Hg.): The new Grove dictionary of jazz, Bd. 2. 2. Aufl. London, New York: Macmillan, S. 735–736.
- Witzel, Thomas G. (2000): Der musikalische Arbeitsprozess von Amateurbands. Eine empirische Untersuchung im Gießener Raum. In: Helmut Rösing (Hg.): Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Referate der 10. ASPM-Jahrestagung vom 29. bis 31. Oktober 1999 in Wolfenbüttel. Karben: Coda, S. 73–90.
- Woebcken, Friederike (2008): „Nordischer Chorklang“ – Eric Ericson feierte im Oktober 2008 seinen 90. Geburtstag. In: *Forum Kirchenmusik* (6), S. 34.
- Wolff, Hans-Georg; Bacher, Johann (2010): Hauptkomponentenanalyse und explorative Faktorenanalyse. In: Christof Wolf und Henning Best (Hg.): Handbuch der sozialwissenschaftlichen Datenanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 333–365.
- Zegree, Stephen (1994): Nothin’ but...The Real Group. In: *Jazz Educators Journal* 26 (4), S. 24–27.
- Zegree, Stephen (2002): The complete guide to teaching vocal jazz. (including pop and other show styles). Dayton, Ohio: Heritage Music Press; Distributed by the Lorenz Corp.

7.3 Websites

- 6-Zylinder. Bandhistorie. Online verfügbar unter <http://www.6-zyylinder.de/saenger/bandhistorie.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Barbershop Harmony Society. Online verfügbar unter <http://www.barbershop.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Bauer, Volker: Über A-cappella.de. Media-Daten & Impressum. Online verfügbar unter <http://www.acappella-online.de/de/taxonomy/term/5>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Bayerischer Sängerbund (2011). Online verfügbar unter <http://www.bayerischersaengerbund.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Beckmann, Tilo: Kurzinfo Tilo Beckmann. Online verfügbar unter http://www.leading-voices.com/index.php?id=coach_vocalgroups_tilo_beckmann0, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- BinG! Barbershop in Germany. Kleine Chronologie. Online verfügbar unter <http://www.barbershop.de/de/bing/chronologie/index.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Brusniak, Friedhelm (2013): Schriftenverzeichnis. Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Institut für Musikforschung. Online verfügbar unter

- http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070200/downloads/Schriftenverzeichnis_2013-02-12_-_Prof._Brusniak.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Buhre, Jakob; Wiegand, Frank: King's Singers: 90 Prozent unserer Arbeit ist Hören. Philip Lawson und Nigel Short von den King's Singers über die Arbeit im Team, Boygroups und Crossover-Repertoire. Interview vom 19.11.2000. Online verfügbar unter <http://www.planet-interview.de/interviews/kings-singers/33422/> zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Bundesverband Musikindustrie: Gold-/Platin-Auszeichnungen. Online verfügbar unter http://www.musikindustrie.de/gold_platin/, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Clemens, Jenny (2004): Singen wie die Chorknaben. In: *Der Spiegel* (12), S. 208. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-30220144.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Contemporary A Cappella Society: Contemporary A Cappella Recording Awards CARA Archive 1992 - Present. Online verfügbar unter <http://www.casa.org/caraarchive>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Contemporary A cappella Recording Award (CARA). Online verfügbar unter <http://www.casa.org/CARAs>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): Chöre und Mitglieder in den Chorverbänden des Laienmusizierens (7/2014). Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik41.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum (2006): Instrumentales und vokales Musizieren 2005 und 2000. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik40.pdf>, zuletzt aktualisiert am 27.01.2006, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Deutsches Musikinformationszentrum: Themenportal: Laienmusizieren. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/themenportale/laienmusizieren>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.) (2014): Laienmusizieren in Zahlen – Ergebnisse bundesweiter Studien und Bevölkerungsumfragen. Online verfügbar unter <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik130.pdf>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.) (2012): Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens Archiv. Online verfügbar unter http://www.miz.org/details_8845.html, zuletzt aktualisiert am 11.05.2012, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Dolak, Gregor (1999): Aus voller Kehle. In: *Focus* (41). Online verfügbar unter http://www.focus.de/kultur/musik/musik-aus-voller-kehle_aid_180272.html, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Ensemble amarcord. Online verfügbar unter <http://www.amarcord.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- European Voices Association (2010): The European Voices Manifesto. Online verfügbar unter http://eva.musikerseiten.de/system/files/296/original/EVA_Manifesto.pdf, zuletzt aktualisiert am 04.12.2010, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Evangelische Kirche in Deutschland (EKD) (16.06.2009): Be-Geisterung durch Gospelsingen. Das Sozialwissenschaftliche Institut der EKD stellt Gospel-

- studie vor. Hannover. Ahrens, Petra-Angela. Online verfügbar unter http://www.ekd.de/si/download/090616_pm_gospelx.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Fisk Jubilee Singers: Our history. Online verfügbar unter http://www.fiskjubileesingers.org/our_history.html, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Geisler, Ursula (2010): Körforshning. En bibliografi. Körcentrum Syd. Lund, Malmö. Online verfügbar unter http://www.korcentrumsyd.se/wp-content/uploads/Geisler-2010_Choral-Research_A-Global-Bibliography.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Herrenbesuch. Der Barbershop-Herrenchor aus München. Online verfügbar unter <http://www.herrenbesuch.net/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Hilse, Felix (2008): Spartenübergreifender Gesang - das Männer-Vokalquintett Amarcord. „Die einzige Grenze, ist die des guten Geschmacks“. Interview vom 15.04.2008. Online verfügbar unter <http://portraits.klassik.com/people/interview.cfm?KID=7087>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Hochschule f. Musik u. Darstellende Kunst Frankfurt a. M.: Primacanta - Jedem Kind seine Stimme. Online verfügbar unter <http://www.primacanta.de/index.php?id=54>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Imhoff, Sabine von, (Projektleitung): Rhapsody in School bringt Kinder in Kontakt mit weltbekannten Künstlern. Online verfügbar unter <http://www.rhapsody-in-school.de/konzept/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Interview mit MAYBEBOP. Online verfügbar unter <http://maybebop4ever.de/tl/DIE-BAND-MAYBEBOP.htm>, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Jacob, Peter Martin: Die A Cappella-Nacht. Das Festival des Gesangs. Online verfügbar unter <http://www.a-cappella-nacht.de/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Jay, Christopher (2009): Akerpellur... and you thought singing it was hard (Vocal Blog | all about vocal and A cappella music). Online verfügbar unter <http://www.vocal-blog.net/2009/10/%E2%80%9Cakerpellur%E2%80%9D-and-you-thought-singing-it-was-hard/>, zuletzt aktualisiert am 09.10.2009, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- JEREMIAH Singer Pur mit David Orlowsky - Klarinetten (2010). Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/18/files_to_be_linked/singer_pur_david_orlowsky_JEREMIAH.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- King's Singers. Official website. Online verfügbar unter <http://www.kingssingers.com>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- London A Cappella Festival 2010. Richard Eteson and Kevin Fox of the Swingle Singers talk about London A Cappella Festival at Kings Place. Online verfügbar unter http://www.londonacappellafestival.co.uk/files/various/LACF_interview.pdf zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Maybebop. Online verfügbar unter <http://www.chartsurfer.de/artist/maybebop/biography-ufuhe.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

- Maybebop - Extrem nah dran. Online verfügbar unter http://www.amazon.de/gp/mpd/permalink/m1UMWDB4DUPTE/ref=ent_fb_link, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Maybebop: Presstexte. Online verfügbar unter <http://www.maybebop.de/presse-presstexte.php>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Reimers, Astrid: Laienmusizieren. Online verfügbar unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf (2014), zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Sarkar, David: Wise Guys: Wir sind irgendwie keine Single-Band. Nils Olfert und Marc Sahr von den Wise Guys über über das Album „Klassenfahrt“, ernsthafte Songs, ihren Hamlet-Rap und warum sie trotz Hit-Alben nicht in den Single-Charts zu finden sind. Interview vom 19.05.2010. Online verfügbar unter <http://planet-interview.de/interview-wise-guys-19052010.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Schenk, Silke: Von der Schönheit des Gesangs. Beim sechsköpfigen Ensemble Singer Pur ist der Name Programm. Gesang in Reinform, ohne instrumentale Begleitung und akustische Verstärkung, erklingt in seinen Konzerten – und dies seit fast 20 Jahren. Eine Annäherung. Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/19/files_to_be_linked/Von_der_Schoenheit_des_Gesangs.pdf, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Scholz, Gundemarie: King' Singers. Deutschsprachige Fan-Website. Online verfügbar unter <http://www.kingssing.de>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Schröder, Sebastian: kulturbeutel CBS GmbH. Online verfügbar unter <http://www.kulturbeutel.net/index.php>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Singer Pur Biografie. Online verfügbar unter www.singerpur.de, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Siemens, Christof (2010): Das Volk singt wieder. Und es ist ihm nicht mal peinlich. Was bedeutet der neue Volksliedboom? In: *Die Zeit online*, 09.12.2010 (50). Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2010/50/Volkslieder>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- singers.com: Gene Puerling. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/arrangers/genepuerling.html>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- singers.com: Take 6. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/group/Take-6/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Städtler, Florian: European Voices Association. Online verfügbar unter <http://www.europeanvoices.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Städtler, Florian: Vocal Blog. Web 2.0 Network & Live Market Place (Vocal Blog | all about vocal and A cappella music). Online verfügbar unter www.vocal-blog.net, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Städtler, Florian (2009): The Kaktus-Syndrome (Vocal Blog | all about vocal and A cappella music). Online verfügbar unter <http://www.vocal-blog.net/2009/10/the-kaktus-syndrome/>, zuletzt aktualisiert am 27.10.2009, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Swingle singers. Online verfügbar unter <http://www.singers.com/group/Swingle-Singers/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- TAKE6: Biography. Online verfügbar unter <http://www.take6.com/mobile/biography>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

- The Contemporary A Cappella Society. Online verfügbar unter <http://www.casa.org/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- The Real Group Academy. Online verfügbar unter <http://www.therealgroupacademy.se/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- The Real Group. Online verfügbar unter <http://www.therealgroup.se/>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Traumton Records: maybebop. Online verfügbar unter <http://www.traumton.de/label/artists/?id=maybebop&lang=de>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Universal Music (09.03.2011): Wise Guys unterschreiben bei Universal Music. Online verfügbar unter <http://www.musikmarkt.de/Aktuell/News/Wise-Guys-unterschreiben-bei-Universal-Music>, zuletzt geprüft am 20.02.2015.
- Verein zur Förderung der Vokalmusik - a cappella e. V.: Internationaler A-cappella-Wettbewerb Leipzig. Online verfügbar unter <http://www.a-cappella-wettbewerb.de/index.php/neuigkeiten>, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Walton Music: The Real Group. Online verfügbar unter http://www.giamusic.com/product_search.cfm?loc=series&criteria=Walton-Real%20Group%20series, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Wicke, Peter: Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland. Online verfügbar unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_genres.pdf (2011), zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Wise Guys: Über uns. Online verfügbar unter http://wiseguys.de/inhalt/ueber_uns/, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Wise Guys: Wechsel zu Universal – Wir haben eine neue Plattenfirma. Online verfügbar unter http://www.wiseguys.de/news/wechsel_zu_universal_-_wir_haben_eine_neue_plattenfirma, zuletzt geprüft am 17.02.2015.
- Zapp, Markus (2003): Aller Anfang ist schwer oder Wer wagt, gewinnt! Über die Gründung eines Vokalsolistenensembles. Online verfügbar unter http://www.singerpur.de/media/page_data/19/files_to_be_linked/Ueber_die_Gruendung_eines_Vokalensembles.pdf, zuletzt aktualisiert am 02.01.2003, zuletzt geprüft am 17.02.2015.

8 Verzeichnisse

8.1 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Modell zu Effekten von Gruppen-Singen	47
Abbildung 2: Übersicht zur historischen Entwicklung nach geografischen Räumen (eigene Darstellung)	65
Abbildung 3: Alter klassiert	111
Abbildung 4: Choreintritt in Altersklassen	115
Abbildung 5: Choreintrittsalter	116
Abbildung 6: Bisherige Chorerfahrung allgemein in Jahren.....	117
Abbildung 7: Gesangsunterricht in Jahren	118
Abbildung 8: Größe der Besetzung von Männer-Ensembles	122
Abbildung 9: Art der A-cappella-Ensembles nach Anzahl Sänger.....	123
Abbildung 10: Größe der Besetzung von gemischten Ensembles	124
Abbildung 11: CD-Aufnahme nach Profi-Selbsteinschätzung.....	135
Abbildung 12: Gründungsjahr klassiert	139
Abbildung 13: Bezeichnung eigener Songs in Mittelwerten	143
Abbildung 14: Anzahl Proben bei unregelmäßigen/projektweise probenden Ensembles....	148
Abbildung 15: Profi-A-cappella-Ensembles kennen	155
Abbildung 16: Profi-A-cappella-Gruppen als Vorbilder.....	156
Abbildung 17: A cappella Begriff in Mittelwerten.....	161
Abbildung 18: A-cappella-Begriff in zusammengefassten Kategorien	162
Abbildung 19: Ziele und Motivationen in Mittelwerten.....	165
Abbildung 20: Screeplot Faktorenanalyse Ziele/Motivation.....	166
Abbildung 21: Ziele und Motivationen: Faktoren in Mittelwerten	169
Abbildung 22: Faktor Persönlichkeit/Musik je nach Altersdurchschnitt der Gruppen.....	170


8.2 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Geschlecht der Befragten	112
Tabelle 2: Wohnort	112
Tabelle 3: Bildungsabschluss	113
Tabelle 4: Berufstätigkeit	113
Tabelle 5: Art der musikalischen Tätigkeit	114
Tabelle 6: Singen als Hauptbroterwerb	115
Tabelle 7: Angaben zum Gesangsunterricht	118
Tabelle 8: Anzahl Mitglieder im A-cappella-Ensemble	120
Tabelle 9: Art der A-cappella-Ensembles	120
Tabelle 10: Art der Ensembles mit Anzahl Männer/Frauen	121
Tabelle 11: Gemischte Ensembles nach Besetzungen und Anzahl der Sänger	125
Tabelle 12: Besetzungen nach Stimmlagen: Frauenstimmen	125
Tabelle 13: Besetzungen nach Stimmlagen: Männerstimmen	126
Tabelle 14: Geschätzter Altersdurchschnitt der A-cappella-Gruppen	127
Tabelle 15: Beatboxer	127
Tabelle 16: Instrumente	128
Tabelle 17: Instrumentenart	128
Tabelle 18: Konstante Besetzung	129
Tabelle 19: Profi/Semiprofi/Laie	131
Tabelle 20: Fortbildung	132
Tabelle 21: Art der Fortbildung	132
Tabelle 22: Wettbewerb	133
Tabelle 23: Art des Wettbewerbs	133
Tabelle 24: Management	134
Tabelle 25: CD-Aufnahme	134
Tabelle 26: Medien	136
Tabelle 27: Musikalische Leitung	137
Tabelle 28: Tätigkeiten der musikalischen Leitung	138
Tabelle 29: Kennenlernen	140
Tabelle 30: Gemeinsamer Chor nach Chorarten	141
Tabelle 31: Art des Repertoires	142
Tabelle 32: Bezeichnung selbst komponierter Songs	142
Tabelle 33: Stil des Repertoires	144

Tabelle 34: Klassisches Repertoire.....	145
Tabelle 35: Regelmäßige Proben	146
Tabelle 36: Anzahl regelmäßiger Proben pro Monat.....	147
Tabelle 37: Anzahl Auftritte der letzten 12 Monate.....	149
Tabelle 38: Art der Auftritte	150
Tabelle 39: Art öffentlicher Auftritte.....	150
Tabelle 40: Art der nicht-öffentlichen Auftritte.....	151
Tabelle 41: Ort der Auftritte	151
Tabelle 42: Gage bei Auftritten	152
Tabelle 43: Noten bei Auftritten	152
Tabelle 44: Vorbilder nach Art des Ensembles.....	158
Tabelle 45: A-cappella-Begriff.....	160
Tabelle 46: Ziele und Motivationen.....	164
Tabelle 47: Rotierte Komponentenmatrix.....	168

Anhang
A Fragebogen
Screenshot Original-Layout


200



Bayerische A-cappella-Ensembles
Eine Fragebogenstudie

0% 100%

Deutsch (Du) ▾



Besetzung

Wieviele Frauen, wieviele Männer singen in deinem Ensemble?

In diese Felder dürfen nur Ziffern eingetragen werden.

Frauen:

Männer:

? *Gib jeweils ganze Zahlen an, z. B. fünfköpfiges Männerensemble: Männer: 5, Frauen: 0*

Welche Stimmlagen haben die Sängerinnen und Sänger in deinem Ensemble?

In diese Felder dürfen nur Ziffern eingetragen werden.

Sopran:

Mezzosopran:

Alt:

Countertenor/Altus:

Tenor:

Bariton:

Bass:

Anschreiben Email-Einladung

Liebe/r Sänger/in von {Gruppenname},

Wie kommt es eigentlich, dass sich in Deutschland bereits seit einigen Jahren eine sehr aktive und erfolgreiche A-cappella-Szene gebildet hat, aber diese noch nie wissenschaftlich untersucht wurde?

Das soll durch deine/Ihre Teilnahme an diesem Fragebogen geändert werden!

Im Rahmen meiner Doktorarbeit in Musikpädagogik (Universität Augsburg, Prof. Martin Loritz), aber auch einfach aus persönlichem Interesse als begeisterte Ensemblesängerin (CANZONE 11/München, projektweise CONSONO/Köln) möchte ich etwas mehr über die seit einiger Zeit wachsende Zahl von A-cappella-Ensembles erfahren, deshalb ist es mein Ziel, möglichst viele Gruppen in Bayern zu finden und zu befragen.

Durch Internetrecherchen (u.a. Bandverzeichnis www.a-cappella.de) bin ich auf diese Email-Adresse gestoßen.

Im Fragebogen „Bayerische A-cappella-Ensembles“ geht es um Fragen zu deinem/Ihrem A-cappella- Ensemble und der musikalischen Arbeit. Es dauert nur ca. 10-15 Minuten!

Die angegebenen Daten werden natürlich nicht weitergegeben und bleiben anonym!

Am Ende des Fragebogens hast du/haben Sie die Möglichkeit, mir Feedback zu geben und eine Nachricht zu schreiben, auch wenn du/Sie wissen willst/wollen, wie die Ergebnisse der Umfrage aussehen.

Hier geht's zur Umfrage:

{SURVEYURL}

Achtung: Aus Sicherheitsgründen ist der Link nur einmal gültig!

Vielen Dank im Voraus!

Barbara Müller

barbara.mueller@phil.uni-augsburg.de

Erinnerung

Liebe/r Sänger/in von {Gruppenname},

vor einiger Zeit hast du/haben Sie eine Einladung zu der Umfrage „Bayerische A-cappella-Ensembles“ erhalten. Das Ausfüllen dauert ca. 10 - 15 Minuten, alle Angaben sind selbstverständlich anonym und werden nicht weitergegeben o.ä.

Du leistest/Sie leisten auf diese Weise einen wertvollen Beitrag zur Forschung über die aktuelle Musikpraxis im Rahmen meiner Doktorarbeit (Universität Augsburg)!

Hier geht's zur Umfrage:

{SURVEYURL}

Achtung: Aus Sicherheitsgründen ist der Link nur einmal gültig!

Vielen Dank für deine/Ihre Teilnahme!

Barbara Müller

barbara.mueller@phil.uni-augsburg.de

Bestätigung

Liebe/r Sänger/in von {Gruppenname},

Vielen Dank für das Ausfüllen des Fragebogens über A-cappella-Ensembles in Bayern.

Die Auswertung und Fertigstellung der Arbeit wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen. Diejenigen, die sich gemeldet haben, werden dann auf jeden Fall darüber informiert, was die Studie ergeben hat.

Noch ein Hinweis:

Wer den nur einmal gültigen Zugangsschlüssel versehentlich „verbraucht“ hat, bevor die Umfrage vollständig ausgefüllt war, erhält selbstverständlich gerne einen neuen Einladungslink, kurze Mail an mich genügt!

Freundliche Grüße

Barbara Müller

Universität Augsburg

barbara.mueller@phil.uni-augsburg.de

Bayerische A-cappella-Ensembles

Eine Fragebogenstudie

Herzlich Willkommen zum Fragebogen an und über A-cappella-Ensembles in Bayern!

Im Fragebogen geht es um Informationen zu Ihrem Ensemble und der musikalischen Arbeit. Wenn Sie in mehreren A-cappella-Ensembles aktiv sind, beziehen Sie die Fragen bitte auf das Ensemble, das Ihnen persönlich am wichtigsten erscheint.

Ganz oben haben Sie die Möglichkeit Ihre bevorzugte Anrede auszuwählen.

Viele Fragen sind mit Ankreuzen zu beantworten, bei einigen gibt es auch die Möglichkeit, selbst etwas einzutragen. Bitte füllen Sie möglichst sorgfältig und vollständig alle Fragen aus.

Wenn Sie über die Ergebnisse der Umfrage informiert werden wollen, schreiben Sie mir einfach eine kurze Nachricht an:

barbara.mueller@phil.uni-augsburg.de

Ich freue mich auch über Feedback, wie Ihnen dieser Fragebogen gefallen hat.

Im Voraus vielen herzlichen Dank für Ihre Teilnahme!

Viele Grüße

Barbara Müller

Universität Augsburg

Diese Umfrage enthält 64 Fragen.

Besetzung

1 Wieviele Frauen, wieviele Männer singen in Ihrem Ensemble?

Bitte geben Sie Ihre Antwort(en) hier ein:

Frauen:

Männer:

Geben Sie jeweils ganze Zahlen an, z. B. fünfköpfiges Männerensemble: Männer: 5, Frauen: 0

2 Welche Stimmlagen haben die Sängerinnen und Sänger in Ihrem Ensemble?

Bitte geben Sie Ihre Antwort(en) hier ein:

Sopran:

Mezzosopran:

Alt:

Countertenor/Altus:

Tenor:

Bariton:

Bass:

Bitte nennen Sie die Anzahl der Stimmlagen in ganzen Zahlen, z. B. Sopran: 1, Alt: 0 usw.

3 Gibt es einen Beatboxer in Ihrer Gruppe?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

Ja

Nein

4 Ist die Besetzung immer gleich?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja, immer
- Nein, wir haben eine Kernbesetzung mit wechselnden Gästen
- Nein, ab und zu singen Gäste (z.B. als Aushilfe) mit
- Sonstiges:

5 Gibt es einen musikalischen Leiter?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

6 Was macht der/die musikalische LeiterIn? Er/Sie...

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- organisiert z.B. Proben oder Konzerte.
- leitet die Proben.
- kümmert sich um die Stückauswahl.
- schreibt Songs und/oder Arrangements.
- Sonstiges: :

7 Kommen in Ihrem Ensemble auch Instrumente zum Einsatz? (außer Beatbox/Vocal percussion)

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Nein, nie
 Nur beim Proben
 Ja, auch bei Auftritten

8 Welche(s) Instrument(e) ist/sind das?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Tasteninstrument(e): z.B. Klavier, Keyboard, Orgel, Cembalo
 Streichinstrument(e): z.B. Violine, Viola
 Holzblasinstrument(e): z.B. Saxofon, Flöte, Oboe
 Blechblasinstrument(e): z.B. Trompete, Posaune
 Zupfinstrument(e): z.B. Gitarre, Ukulele
 Percussion/Schlaginstrument(e): z.B. Cajon, Eggshaker
 Elektr. Instrument(e): z.B. E-Gitarre
 Sonstiges::

9 Ist ein oder mehrere historische(s) Instrument(e) dabei?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

Repertoire

10 Woraus besteht das Repertoire Ihres A-cappella-Ensembles hauptsächlich?

Bitte wählen Sie zwischen 0 und 3 Antworten aus.

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Original-A-cappella-Werke (auch Kompositionen anderer A-cappella-Ensembles)
- Eigen-Arrangements von vorhandenen Nicht-A-cappella-Vorlagen
- "fremde" A-cappella-Arrangements von Nicht-A-cappella-Vorlagen (z.B. von anderen Ensembles)
- Selbst komponierte Songs (eigene Melodie und Arrangement/Stimmensatz)

11 Als was würden Sie die eigenen Songs bezeichnen?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	trifft zu	trifft eher zu	weder noch	trifft eher nicht zu	trifft nicht zu
A-cappella-Musik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Comedy	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A-cappella-Pop	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vocal Jazz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vocal (oder: Vokal) Pop	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Deutscher Pop/Rock	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Contemporary vocal music	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Modern a cappella	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Close harmony	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bewerten Sie die folgenden Begriffe als zutreffend bis nicht zutreffend.

12 Aus welchem Stil besteht Ihr Repertoire hauptsächlich?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- "Klassik"
- Pop/Rockmusik
- (Vocal)Jazz, Swing, Latin
- Gospel/Spiritual
- Worldmusic/Folklore
- Barbershop
- Doo Wop
- Volkslied/Volksmusik
- Musical
- Arrangements/Songs von (Profi) A-cappella-Gruppen z.B. Wise Guys, maybebop...
- Liedermacher/Chanson/Schlager
- Total gemischt
- Sonstiges::

13 Als was würden Sie die eigenen Songs statt dessen bezeichnen?

[Filterfrage]

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte eigenen Begriff hier eintragen.

14 Ist das "klassische" Repertoire hauptsächlich geistlich oder weltlich?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Vor allem weltlich
- Vor allem geistlich
- Gemischt

Altersdurchschnitt

15 Wie ist der Altersdurchschnitt Ihrer A-cappella-Gruppe?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- bis 18 Jahre
- 19-25 Jahre
- 26-30 Jahre
- 31-35 Jahre
- 36-40 Jahre
- 41-45 Jahre
- 46-50 Jahre
- 51-60 Jahre
- über 60 Jahre

Meinung über A cappella

16 Welche dieser Profi-A-cappella-Ensembles von heute und früher sagen Ihnen etwas?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Comedian Harmonists
- Calmus Ensemble
- Wise Guys
- The Real Group
- Take 6
- maybebop
- basta
- Swingle Singers
- King's Singers
- Singer Pur
- amarcord
- Rajaton
- Singphoniker
- Hilliard Ensemble
- Flying Pickets
- Manhattan Transfer
- House Jacks
- Andrew Sisters
- Singers Unlimited
- 6-Zylinder

Bitte nennen Sie alle Gruppen, die Sie kennen.

17 Sie sehen nochmals die gleiche Liste. Welche dieser Gruppen würden Sie als Vorbild bezeichnen?

Bitte wählen Sie zwischen 0 und 3 Antworten aus.

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Comedian Harmonists
- Calmus Ensemble
- Wise Guys
- The Real Group
- Take 6
- maybebop
- basta
- Swingle Singers
- King's Singers
- Singer Pur
- amarcord
- Rajaton
- Singphoniker
- Hilliard Ensemble
- Flying Pickets
- Manhattan Transfer
- House Jacks
- Andrew Sisters
- Singers Unlimited
- 6-Zylinder

Bitte wählen Sie bis zu drei Gruppen aus.

18 Was denken Sie über "A cappella" allgemein?

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Stimme vollkommen zu	Stimme eher zu	Weder noch	Stimme eher nicht zu	Stimme nicht zu
Der Begriff klingt immer etwas verstaubt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Man denkt automatisch an Gruppen wie die "Comedian Harmonists"	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella heißt einfach nur "ohne Instrumente"	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das ist seit erfolgreichen Gruppen wie Wise Guys auch über eine Nische hinaus populär geworden	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella gibts in allen Genres und Stilen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Damit bringe ich moderne Popmusik in Verbindung	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

19 Was denken Sie über "A cappella" allgemein? Teil 2

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Stimme vollkommen zu	Stimme eher zu	Weder noch	Stimme eher nicht zu	Stimme nicht zu
Das gehört in Richtung "Kleinkunst"	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella heißt auch unplugged (unverstärkt)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella ist ein bestimmter Stil bzw. Genre	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Damit verbinde ich klassische Vokalmusik	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella hat etwas mit Comedy zu tun	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A cappella kann auch Instrumente beinhalten	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

Auftritte

20 Wieviele Auftritte hatte Ihre A-cappella-Gruppe in den vergangenen 12 Monaten?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- 0-5
- 6-10
- 11-20
- 21-30
- mehr als 30

21 Welcher Art sind die Auftritte Ihrer A-cappella-Gruppe hauptsächlich?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Öffentlich
- Nicht öffentlich
- Total unterschiedlich
- Sonstiges:

22 Welcher Art sind die öffentlichen Auftritte?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	immer	oft	gelegentlich	selten	(noch) nie
Im Rahmen eines A-cappella-(oder Chor-)Wettbewerbs	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Im Rahmen einer öffentlichen Feier oder Festakt etc.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Benefizkonzerte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Selbst veranstaltete Konzerte	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bei einem Musik-Festival/Konzertreihe	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Gottesdienst/Kirche	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

23 Welcher Art sind die nicht-öffentlichen Auftritte?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Immer	Oft	Gelegentlich	Selten	Nie
Firmen-Feier	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Private Feier	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

24 Wo finden diese Auftritte statt?

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Immer	Oft	Manchmal	Selten	Nie
Hauptsächlich in der Heimatstadt/-ort	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Im regionalen Umkreis (Regierungsbezirk, Landkreis)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Landesweit (Bayern)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bundesweit	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Auch außerhalb Deutschlands	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

25 Erhält das A-cappella-Ensemble für die Auftritte eine Gage?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja, immer
- Ja, oft
- Ja, gelegentlich
- Eher selten
- Nein, nie

26 Treten Sie mit Noten auf oder singen Sie auswendig bei den Auftritten?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Mit Noten
- Auswendig
- Mal so, mal so

Professionalisierung

27 Was ist Ihr A-cappella-Ensemble Ihrer Meinung nach?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Professionelles Ensemble
- Semi-Professionelles Ensemble
- Laien-Ensemble

Sonstiges:

28 Haben Sie mit Ihrem A-cappella-Ensemble schon einmal an einem Workshop oder Coaching als gemeinsame Fortbildung teilgenommen?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

29 Was für eine Fortbildung war das?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Fortbildung bei einem Profi-A-cappella-Ensemble
- Fortbildung zu musikalischen Themen wie z. B. Stimmtechnik
- Fortbildung zu anderen außermusikalischen Themen

Sonstiges::

30 Verraten Sie mir das Thema und den Coach/das Ensemble dieser Fortbildung?

[Filterfrage]

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

31 Hat Ihr A-cappella-Ensemble schon einmal an einem Wettbewerb teilgenommen?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
 Nein

32 Welcher Wettbewerb war das?

[Filterfrage]

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte Name und Ort/Land nennen

33 Wer macht das Management Ihrer A-cappella-Gruppe?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Wir machen alles selbst
- Wir haben Bekannte und/oder Freunde, die uns helfen (ehrenamtlich oder gegen Aufwandsentschädigung)
- Wir bezahlen einen externen professionellen Dienstleister dafür
- Sonstiges::

34 Finden die Proben regelmäßig statt?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja, regelmäßig
- Nein, unregelmäßig
- Projektweise
- Sonstiges:

35**Wie lange dauern ungefähr die Proben normalerweise?**

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte in Stunden angeben.

36 Wie oft finden die regelmäßigen Proben bezogen auf einen Monat statt?

[Filterfrage]

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte durchschnittliche Anzahl der Proben pro Monat eintragen.

37 Wieviele Proben ungefähr waren es in den vergangenen 12 Monaten?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- 0-5 Proben
- 6-10 Proben
- 11-15 Proben
- 16-20 Proben
- 21-25 Proben
- 26-30 Proben
- mehr als 30 Proben
- Sonstiges:

38 Wie erarbeiten Sie die gesungenen Stücke?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Zuhause selber
- In den Proben mit der Gruppe
- Mit einer (Übe-)Aufnahme, einer MIDI-Datei o.ä.
- Sonstiges::

39 Hat Ihr A-cappella-Ensemble bereits einmal eine CD aufgenommen?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja, eine CD.
- Ja, mehrere CDs.
- Nein, noch nie.
- Sonstiges:

40 War Ihre A-cappella-Gruppe schon einmal in den Medien zu sehen und/oder zu hören (nicht Veranstaltungshinweis oder Anzeige)?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Beitrag/Konzertkritik über die Gruppe in einer Zeitung, Zeitschrift, Online-Portal o.ä.
- Beitrag/Konzertkritik über die Gruppe im TV/Radio
- Gespielter Titel im TV/Radio
- Nein, noch nie
- Sonstiges:

Ziele und Motivation

Bei den folgenden Frage möchte ich herausfinden mit welcher Motivation und Zielen Sie im Ensemble singen.

41

Warum singen Sie im A-cappella-Ensemble mit?

"Ich möchte.."

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Trifft vollkommen zu	Trifft eher zu	Weder noch	Trifft eher nicht zu	Trifft nicht zu
Werke stilgerecht aufführen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
mich und meine Stimme musikalisch weiterentwickeln	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
etwas Gutes tun	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
unbekannte Werke präsentieren	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
mich über die Musik emotional ausdrücken	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
musikalisch kreativ werden (selber Arrangements/Songs schreiben, neuen Stil entwickeln etc.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
eine tolle Bühnenshow abliefern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Spaß haben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Teil eines guten Ensembles sein	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Musiktraditionen pflegen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Erfolg haben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ein bestimmtes Genre/Repertoire pflegen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

42

Warum singen Sie im A-cappella-Ensemble mit? Teil 2

"Ich möchte...

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Trifft vollkommen zu	Trifft eher zu	Weder noch	Trifft eher nicht zu	Trifft nicht zu
mit Freunden Zeit verbringen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
musikalisch neue Wege gehen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
einen Ausgleich zum Alltag (Studium/Beruf etc.) haben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung nachgehen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
uns einen Namen machen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
körperliches Wohlbefinden durch Singen erreichen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

43

Welche weiteren Ziele verbinden Sie mit der Teilnahme am A-cappella-Ensemble?

"Ich möchte...

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Trifft vollkommen zu	Trifft eher zu	Weder noch	Trifft eher nicht zu	Trifft nicht zu
bekannt werden	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
für Auftritte proben	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Wettbewerbe gewinnen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
uns als Ensemble einen guten Ruf erarbeiten	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
das Image von A-cappella-Musik verbessern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
mein Selbstbewusstsein steigern	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
CD-Aufnahmen produzieren	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

44

Welche weiteren Ziele verbinden Sie mit der Teilnahme am A-cappella-Ensemble? Teil 2

"Ich möchte...

Bitte wählen Sie die zutreffende Antwort für jeden Punkt aus:

	Trifft vollkommen zu	Trifft eher zu	Weder noch	Trifft eher nicht zu	Trifft nicht zu
das Publikum unterhalten	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
eine Botschaft überbringen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
schöne Konzerte gestalten	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
durch unsere Musik Menschen eine Freude machen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
für einen guten Zweck Spenden sammeln	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
solistisch singen	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
durch die geistliche Musik meine religiöse Einstellung ausdrücken	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Geld (dazu) verdienen, "Muggen"	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Bitte bewerten Sie die einzelnen Aussagen.

45 Gibt es noch weitere Gründe, warum Sie im A-cappella-Ensemble singen?

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Gründung**46 Wann wurde Ihr A-cappella-Ensemble gegründet?**

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte nennen Sie die Jahreszahl vierstellig.

47 Seit wann besteht Ihr A-cappella-Ensemble in der momentanen Besetzung?

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte nennen Sie die Jahreszahl vierstellig.

48 Wie haben Sie das A-cappella-Ensemble kennen gelernt?

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Durch gemeinsame Bekannte/Freunde
- Über die Uni/Hochschule (nicht Chor)
- Durch eine Anzeige
- Über die Schule (nicht Chor)
- Gemeinsamer Chor
- Gemeinsames Hobby (außer Musik/Singen)
- Über einen Konzertbesuch
- Über das Internet und/oder social media
- Aufgrund einer persönlichen Empfehlung
- Ich bin Gründungsmitglied
- Sonstiges::

49 Was für ein Chor war das?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Gemischter Kinderchor
- Schulchor
- Knabenchor
- Mädchenchor
- Gemischter Jugendchor
- Kirchenchor
- Uni-/Hochschulchor
- Gemischter Chor
- Pop/Jazz-Chor
- Gospelchor
- Projektchor
- Männerchor
- Frauenchor
- Sonstiges

Musikalische Praxis

50 In welchem Alter haben Sie begonnen in einem Chor/Ensemble zu singen?

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte Alter in Jahren angeben.

51 Wieviele Jahre insgesamt bis jetzt haben Sie in einem Chor oder Ensemble gesungen?

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte Anzahl Jahre eintragen

52 Seit wieviel Jahren singen Sie in Ihrem aktuellen A-cappella-Ensemble oder einem anderen Ensemble (bis 12 Mitglieder)?

Bitte geben Sie Ihre Antwort(en) hier ein:

Anzahl Jahre in einem A-cappella-Ensemble insgesamt

Davon Anzahl Jahre im aktuellen A-cappella-Ensemble

53 Hatten Sie jemals oder nehmen Sie zur Zeit Gesangsunterricht? (auch im Rahmen einer Ausbildung etc.)

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
 Nein

54 Wieviele Jahre Gesangsunterricht bis jetzt sind das?

[Filterfrage]

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte Anzahl Jahre Gesangsunterricht eintragen

Angaben zur Person

55 Was ist Ihr Geschlecht?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Weiblich
- Männlich

56 In welchem Jahr sind Sie geboren?

Bitte geben Sie Ihre Antwort hier ein:

Bitte Geburtsjahr vierstellig angeben, z. B. "1976".

57 Wo wohnen Sie?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Metropole (über 1 000 000 Einwohner)
- Großstadt (bis 1 000 000 Einwohner)
- Mittlere Stadt (bis 250 000 Einwohner)
- Kleinstadt (bis 50 000 Einwohner)
- Dorf/Gemeinde (bis zu 5000 Einwohner)

58 Was ist Ihr höchster Bildungsabschluss?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Kein Schulabschluss
- Hauptschul-/Mittelschulabschluss
- Realschulabschluss/Mittlere Reife
- Abitur/Fachhochschulreife
- Universitäts-/Fachhochschulabschluss
- Promotion
- Sonstiges:

59

Hatte dieses Studium im weiteren Sinne mit Musik zu tun? (z. B. Lehramt Musik, Musikwissenschaft, Tontechnik, Musikjournalismus, Kulturmanagement etc.)

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

60 Was machen Sie zur Zeit beruflich?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Angestellte/r
- Arbeitslos
- Auszubildende/r
- Beamter/Beamtin
- Doktorand/in
- Familienunterstützend Hausfrau/Hausmann, Elternzeit
- Freiwilliges Jahr/Bundesfreiwilligendienst
- Praktikant/in
- Referendar/in
- Rentner/in, Pensionär/in
- Schüler/in
- Selbstständig/Freiberuflich
- Student/in
- Sonstiges:

61 Hat(te) diese ausgeübte Tätigkeit (auch im weiteren Sinne) etwas mit Musik zu tun?

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

62 Welche Art von ausgeübter musikalischer Tätigkeit war/ist das?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie alle zutreffenden Antworten aus:

- Pädagogisch/medizinisch-therapeutisch
- Technisch
- Künstlerisch
- Kaufmännisch/Verwaltung/Management
- Wissenschaftlich/journalistisch
- Sonstiges:

63 Verdienen Sie mit Singen Ihren Hauptbroterwerb?

[Filterfrage]

Bitte wählen Sie nur eine der folgenden Antworten aus:

- Ja
- Nein

64

Zum Schluss noch eine Bitte:

Kennen Sie weitere A-cappella-Gruppen aus Bayern (4-12 Mitglieder)? Dann würde ich mich freuen, wenn Sie deren Namen und falls möglich, Kontakt-Email-Adresse(n) hinterlassen. Auf diese Weise versuche ich, möglichst viele Gruppen für den Fragebogen zu finden.

Bitte geben Sie Ihre Antwort(en) hier ein:

Name(n) der A-cappella-Gruppe	<input type="text"/>
ggf. E-Mail-Adresse(n)	<input type="text"/>

Vielen herzlichen Dank für Ihre Teilnahme!

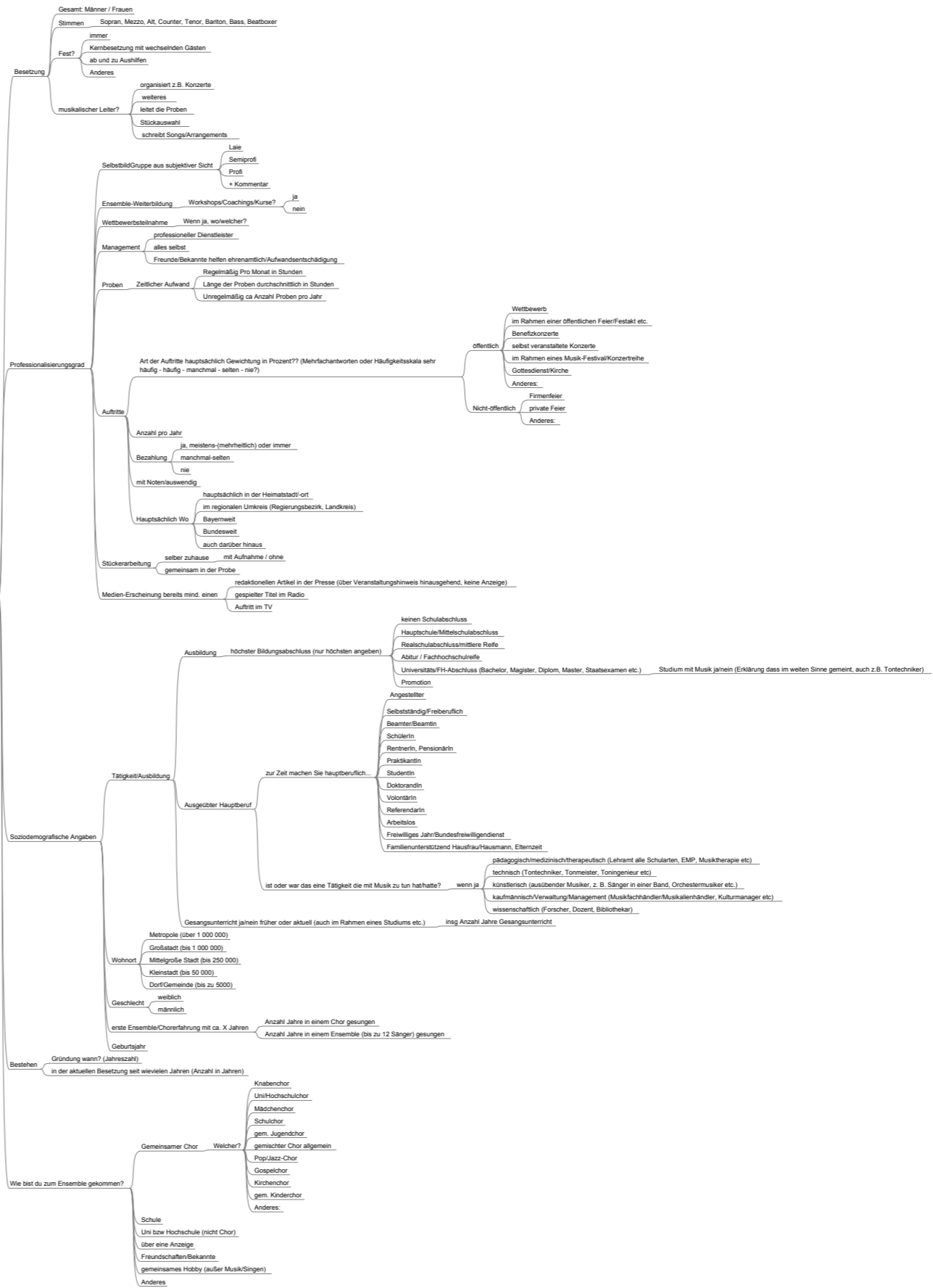
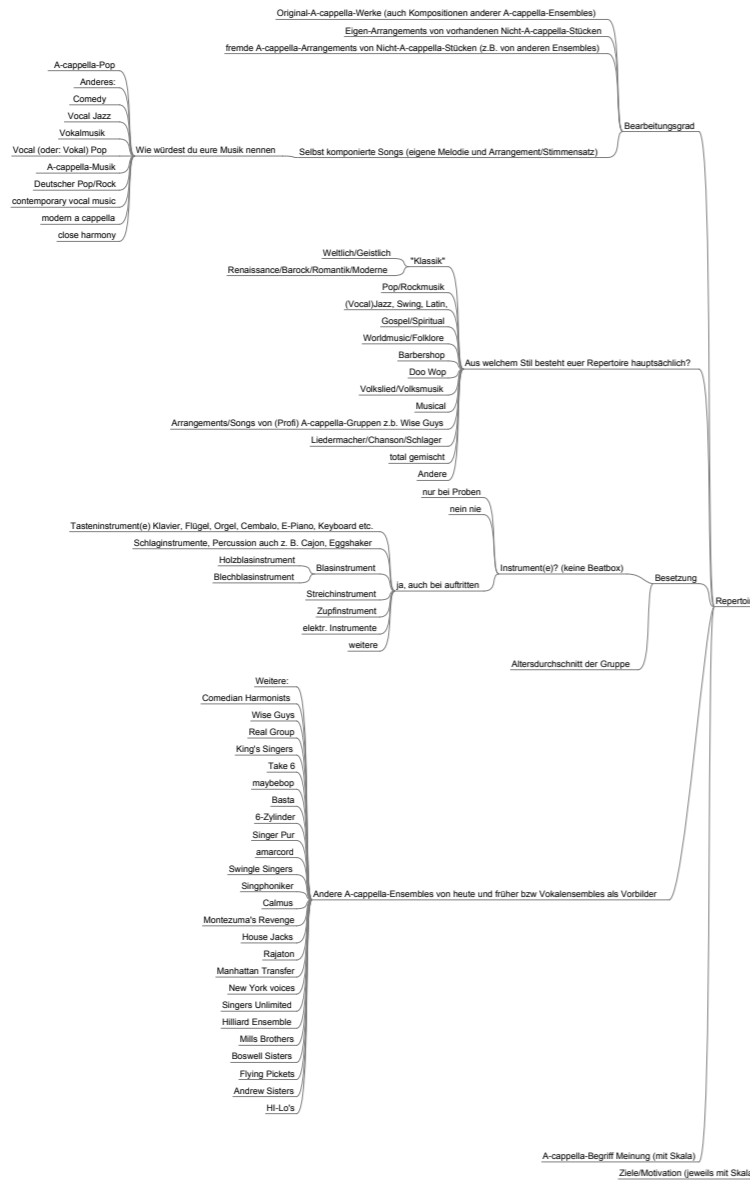
Damit haben Sie nicht nur mir und meiner Doktorarbeit geholfen, sondern auch einen wichtigen Beitrag zur Forschung über die aktuelle Musikpraxis geleistet.

Gerne informiere ich Sie über die Ergebnisse meiner Forschung. Oder möchten Sie noch etwas über diesen Fragebogen oder zum Thema A-cappella-Ensembles los werden? Ihre Meinung interessiert mich. Bitte schicken Sie mir einfach eine Email an:

barbara.mueller@phil.uni-augsburg.de

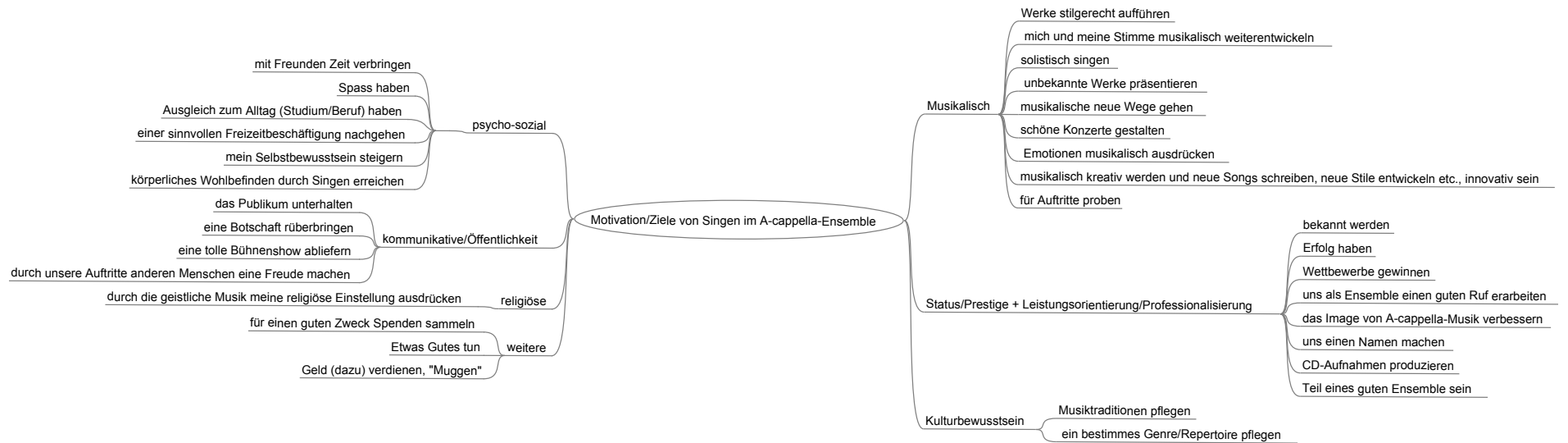
B Mindmaps

Deskription von A-cappella-Ensembles

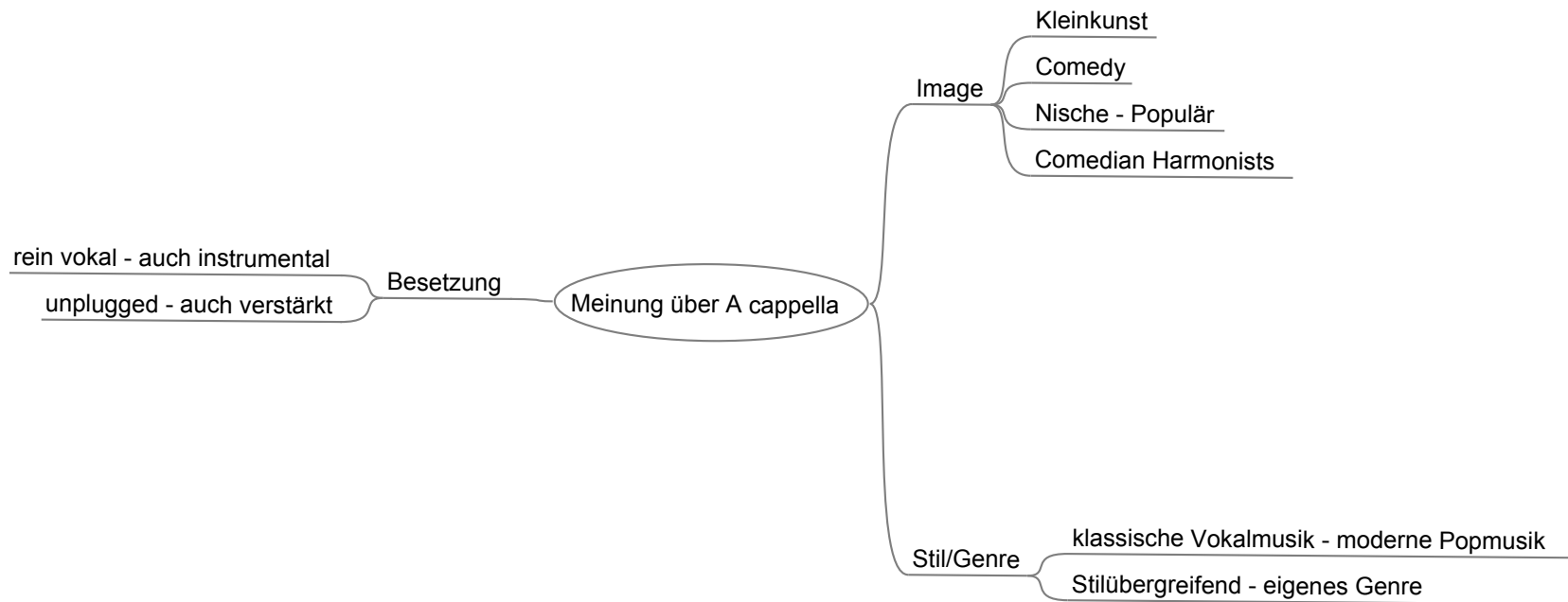


Motivation / Ziele

240



A-cappella-Begriff



C Expertenbefragung

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybebop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Wann und mit welcher Motivation gegründet?					Welche musikalischen Einflüsse (Stilrichtungen, andere Ensembles, etwas ganz Anderes...) haben Sie bei der Gründung geprägt ?
<p>1996 besuchte ich ein Konzert der Hamburger A-Cappella-Band „The Buddhas“ im Feierwerk (München). Ich war so begeistert von der Stimmgewalt, der Bühnenpräsenz und von der gesamten Show, dass ich mich neugierig auf den Weg machte, heraus zu finden, ob es wohl noch weitere Gruppen dieses Genres gibt.</p>	<p>Gründungsjahr 1995 durch die damalige künstlerische Leiterin des Pantheon Rita Baus. Motivation war schlicht und einfach, dass es plötzlich auffallend viele Gruppen in dem Metier gab, die - was für uns als Kabaretttheater besonders interessant war - besonders die Kleinkunstschiene bedient haben, das heißt, die auch komische Elemente in ihrer Show hatten und die auch über den entsprechenden Witz in ihren Texten verfügten. Damals waren es Ganz Schön Feist und die Schweizer Acapickels, sowie natürlich die Urväter der kleinkunstkompatiblen A Cappella-Show: Die 6-Zylinder, die den Anfang machten. Außerdem gab es die niederländischen Montezuma's Revenge, die den Maßstab im Bereich des technisch versierten und anspruchsvollen „Pop A Cappella“ setzten. 1996 waren auch bereits die Wise Guys dabei, die dann recht schnell in der gesamten deutschen Szene eine Initialzündung von Gruppenneugründungen in Gang setzten.</p>	<p>Es sollte ein Festival sein, beim dem die professionelle, intensive musikalische Arbeit mit den Ensembles im Mittelpunkt steht, die über ein kurzes Spotlight-Setzen von kurzen Workshops hinaus geht. Wir wollten ganz bewusst keinen Wettbewerb, denn der Austausch zwischen den Ensembles und die Arbeit miteinander soll als konstruktive Motivation dienen und Freiraum zum Ausprobieren schaffen. Jedes Ensemble tritt beim Abschlusskonzert gleichberechtigt auf. Zu jedem Festival werden ein oder zwei Profiensembles als Top Act eingeladen, die sowohl die Konzerte mitgestalten als auch in einem kleinen Kurs Einblick in ihre Arbeit geben.</p>	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	<p>Als Studenten der Musikhochschule Münster haben wir alle im Hochschulchor gesungen. Das Repertoire stammte ausschließlich aus der barocken, klassischen und romantischen Chormusik. So daß man sagen könnte, daß uns das Singen im Chor im allgemeinen mit seinen ganzen emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten begeisterte. Für die Idee zur Gründung einer Acappellaformation standen auf jeden Fall die „Kings Singers“ Pate. Wir hatten sie diverse Male in Konzerten gehört und waren angetan von der musikalischen Bandbreite der Gruppe. Eben nicht nur klassische Musik, sondern Arrangements aus Pop, Jazz, Ethno... So haben wir uns in der Besetzung an Ihnen orientiert: Counter/Sopran Counter/Altus Tenor 1. Bariton 2. Bariton Baß und auch am Repertoire. Das erste Programm von 6z bestand aus großteils Kings Singers Arrangements. Aber auch hier hatten wir schon das ein oder andere eigene Arrangement dabei. Vorbild waren bestimmt auch die Comedian Harmonists, wobei wir nie Lieder von ihnen gesungen haben. (Es gibt aber immer noch Leute, die behaupten wir hätten den kleinen, grünen Kaktus...) D.h. eine Ausnahme „Gitarren spielt auf“ gibt es, ok. Inspirierend für mich persönlich war auf jeden Fall auch ein Konzertbesuch von Bobby McFerrin auf dem Jazzfestival Den Haag Anfang der Achtzigerjahre. Unfassbar was der Mann allein mit seiner Stimme anstellte. Heute besteht im Vergleich zu früher unser Programm aus überwiegend deutschen Songs, viele aus eigener Feder und Coverversionen von engl. Originalen mit deutschen Texten und Acapellaversionen von wunderbaren Songs aus Pop, Jazz etc. über die Jahre haben wir uns also von dem anfänglich blossen Nachsingen von Kings Singers Arrangements, über dann eigene Arrangements von Songs aus Pop, Jazz, Schlager, Ethno..., die ihren unverwechselbaren 6z-Sound haben, zu immer mehr Songs aus eigener Feder hin entwickelt. Nach unserer Umbesetzung 2008 hat sich das 6z Klangbild auch nochmal verändert. Da die klassische Besetzung aufgelöst war mit den 2 Countern, klingt 6-zylinder heute moderner, poppiger als zuvor. Und was uns bei unserer Acappellaformation, die wir dann irgendwann 6-zylinder genannt hatten, auch so gut gefiel, war die Möglichkeit unsere komödiantischen, schauspielerischen Fähigkeiten zu entfalten, geplegtes Blödeln und Nonsens zu produzieren, einfach Spaß miteinander zu haben.</p>

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybeop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Welche anderen deutschen/europäischen Festivals/Wettbewerbe sind Ihrer Meinung nach besonders einflussreich?					
Graz, Wien, Leipzig, Jugend kulturell, Bonn	selbstverständlich das größte Festival im Spectaculum Mundi in München, Leipzig ist ebenfalls sehr wichtig, das Festival im Dortmunder Westfalen-Park halte ich ebenfalls hier in NRW für interessant, in Österreich natürlich Voicemania in Wien und Vokal Total in Graz. Und als deutschen Förderpreis den Jugend-kulturell-Förderpreis der Hypo-Vereinsbank an den auch konzerte in unterschiedlichen Städten gebunden sind.	Schwierige Frage, die ich nicht beantworten kann. Wann ist ein Wettbewerb oder Festival wichtig? Wenn man einen er- sten Preis gewinnt? Preisgeld? Wenn als wirtschaftlicher Faktor weitere bezahlte Kon- zerte dabei herauspringen? Wenn man etwas lernt? Je nach Intention und Qualifikation der A-Cappella-Gruppen kann jeder Wettbewerb und jedes Festival ein Meilenstein oder eine Riesenttäuschung sein.	An Wettbewerben kenne ich nur den „Deutschen Chorwettbewerb“ und „German A capella“. Das Festival in Hannover ist im- mer sehr bunt und qualitativ hochwertig, andere Festivals kenne ich zu wenig, als dass ich sie einschätzen könnte.	A Cappella und Vokalmusik sind ungebrochen weiter auf dem Vormarsch. Es gibt immer mehr Festivals. In den vergangenen fünf Jahren sind europaweit viele neue Festivals gegründet worden: London (GB), Tampere (Finnland), Varese (Italien), Appenzell (CH), Hamburg Sie ergänzen alteingesessene Festivals und Wettbewerbe wie: Aar- hus (DK), The Real Festival (Stockholm), International A Cappella Competition in Graz (A), voicemania (Wien). In Deutschland sind diese Festivals seit Jahren die größten: München Leipzig Hannover BonnViele Städte haben A Cappella-Tage oder –Wochen: Wilhelmshaven Stuttgart Saarbrücken Dortmund Bielefeld Mannheim Pforzheim ...Viele Gesangs- und Vokalfestivals (nicht rein a cappella) veranstalten Konzerte mit A Cappella-Gruppen, und schließlich: auch in den Kulturprogrammen der Städte sind Konzerte mit A Cappella-Gruppen landauf landab gang und gäbe.In Bayreuth etabliert sich ein neues Festival: www.sangeslust.com	(nicht gefragt)

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybeop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Was hat sich aus Ihrer Sicht seit dem ersten Festival in der Szene verändert?					
<p>Es gibt zunehmend mehr Veranstalter, Festivals, Workshops und Wettbewerbe und damit verbunden eine größere Fangemeinde</p>	<p>es bieten sich immer mehr internationale Gruppen an, die erkannt haben, das Deutschland eigentlich die größte A Cappella-Szene hat, die Internationalität wiederum fördert den Qualitätsanspruch, weil die internationalen Spitzengruppen den Maßstab nach oben gehoben haben, was man als A Cappella-Gruppe gesanglich, bühnentechnisch leisten muss um mitzuhalten. Die Professionalisierung ist also vorangeschritten. Andererseits sind die „großen“ Gruppen der Szene wie die Wise Guys, Basta und die Real Group aus Schweden, den kleinen Bühnen entwachsen und treten entsprechend nur noch in großen Hallen auf. Speziell was dieses Marktsegment anbetrifft kommt allerdings wenig nach, wenn man einmal von der mit viel Werbeaufwand propagierten Show der israelischen VocaPeople absieht. Die deutsche Chorszene, die lange Zeit sehr konservativ blieb, hat den frischen Wind der A Cappella-Szene mittlerweile teilweise in ihre Repertoires aufgenommen und ich entdecke da ein Umdenken und etwas frischen Wind. Den Höhepunkt des Publikumsinteresses halte ich allerdings mittlerweile für überschritten, was allerdings der Qualität und dem Ideenreichtum der Gruppen momentan noch keinen Abbruch tut.</p>	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybebop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Was waren/sind Ihrer Meinung nach die wichtigsten Impulse, die zur Verbreitung von A-cappella-Musik in Deutschland geführt haben?					
<p>Ohne die Wise Guys gäbe es nicht diese junge und bunte A-Cappella-Szene. Die Kölner haben durch diverse Workshops in Schulen echte Pionierarbeit geleistet. Die oben genannten Festivals und Wettbewerbe haben zur Verbreitung der A-Cappella-Musik wesentlich beigetragen. Das Vokal Total war ganz sicherlich auch ein Vorreiter dieses Musikstils.</p>	<p>Die Wise Guys halten ich für eine Initialzündung und auch deren Auftritte bei den großen Kirchentagen vor viel Publikum. Es gab Anfang/Mitte der 90er auch die unplugged-Konzerte, die genau wie Acappella eine Besinnung auf die pure unmittelbare der Musik-vermittlung bedeutet haben. Die Fanbindung der meisten A Cappella-Gruppen ist sehr groß, das heißt die Treue des Publikums ist bei diesem Genre gegeben. Außerdem gibt es ja nach wie vor eine große Chorszene in Deutschland, deren Mitglieder gerne auch zu A Cappella-Konzerten gehen. Und die A Cappella-Wettbewerbe fördern ebenfalls die Szene, wie auch die Möglichkeit für einige entsprechend preisgekrönte Deutsche Gruppen, dann auch international aufzutreten.</p>	<p>In Deutschland haben wahrscheinlich die Comedian Harmonists den Grundstein gelegt. Im Jazz-Bereich gibt es internationale Gruppen wie King's Singers, Manhattan Transfer, Real Group, New York Voices, Take 6, die seit Jahrzehnten durch Konzerte in Deutschland zur Verbreitung von A-Cappella-Musik beitragen. Meine subjektive Meinung ist, dass gerade durch die klassische Tradition die King's Singers bestimmt Pionierarbeit in Deutschland geleistet haben. Durch Wise Guys hat die A-Cappella-Musik in Deutschland bestimmt den größten Bekanntheitsgrad erfahren (dazu zählt die Menge der Konzerte und der erreichten Zuschauer, verkaufte CDs), gerade weil sie sich sowohl aus dem klassischen Konzert als auch aus dem Kleinkunstabereich gelöst haben und große Pop-Konzerte geben, die teilweise reine Stehkonzerte sind, bei denen getanzt wird. Das gibt es meines Wissens sonst nicht. Wo die Geschichte anfängt, weiß ich ehrlich gesagt nicht. Da müsste man einen Wissenschaftler fragen. Ich vermute aber, dass es immer eine unterschiedliche Meinung gibt, je nach dem wen man fragt.</p>	<p>Die Wise Guys haben bewiesen, dass man trotz a cappella Popstar werden kann.</p>	<p>Natürlich mit den Revelers (USA) und den Comedian Harmonists in den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Wenn auch mit Klavier. Die Altväter des „neuen A Cappella-Booms“ in Deutschland Ende der 1980er sind die „6Zylinder“. In den 1990ern waren sie weit vorne. Längst haben sich europä- und deutschlandweit heute einige Gruppen etabliert. Spitzengruppen sind. All diese Gruppen prägen das Bild in Deutschland. Europaweit: King's Singers (GB) The Real Group (Schweden) The Magnets (GB) Swingle Singers (GB) Wise Guys (D) Rayaton (FIN) The London Quartet (GB) iNtrmzzo (NL) Camerata (Belarus) voice male (B) Deutschland: Maybebop basta viva voce Füenf LaLeLu Six Pack musix medlz ...Nicht zu vergessen The House Jacks aus den USA. Jährlich ein-zweimal in Deutschland. Hinzu kommen über 450 Ensembles, die in Deutschland tätig sind (Übergänge zu kleinen Chören teilweise fließend), siehe: www.acappella-online.de Festivals: Siehe oben. Man kann das auch nicht mehr auf Deutschland beschränken. Man muss es mindestens europaweit sehen. In Gründung: EVA: European Voices Association. Schauen Sie mal: http://www.europeanvoices.net/</p>	<p>Das war bestimmt auch ein Hauptgrund für den Erfolg von 6z, die unterhaltsame Bühnenshow, es gab immer was zu lachen, neben den musikalisch, sängerisch gut gemachten Dingen. So moderierten wir abwechselnd durch das Programm, hatten zu allen Stücken Choreographien, Ideen, Szenen und nach kurzer Zeit Kostüme, die zu unseren Bühnencharakteren passten. Dieser Spaß und diese Begeisterung übertrug sich auf unser Publikum und auch auf andere entstandene Gruppen wie z.B. die Wise Guys, die Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger Jahre ein paar Mal in unseren Konzerten in Bonn waren. Nach den Konzerten unterhielt man sich und sie waren neugierig, wie alles so geht. Neben den WGs kamen dann noch andere Bands auf, wie Basta, aus Holland waren Montezumas Revenue unterwegs. Daß Wise Guys die populärste Acappella Gruppe in Deutschland ist, muß man nicht erklären. Sie haben natürlich auch maßgeblich zur Verbreitung des Acappellagenres beigetragen.</p>

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybebop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Was hat sich seit den Anfängen z.B. von Pioniergruppen wie z.B. Sechszylinder bezogen auf A-cappella-Musik in Deutschland verändert? Wie könnte es in Zukunft weiter gehen?					
(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	<p>Stücke, Konzerte, CD-Produktionen sind viel stärker auf den Pop-Bereich ausgerichtet. Mikrophone und Verstärkeranlagen sind keine Ausnahme, sondern die Regel.</p> <p>Die Zuhörer erwarten im Profi-Bereich nicht mehr nur eine virtuose Klassik-Unterhaltung (das ist nicht abwertend gemeint, aber früher war das Publikum aus dem Häuschen, wenn die King's Singers Beatles gecovert haben, weil bekannte Popmusik durch die Arrangements und die klassischen Stimmen „aufgewertet“ wurde – ich war ebenfalls begeistert.), sondern ein durcharrangiertes Konzert, das bewundernswerte Fähigkeiten der Sänger, Unterhaltung und künstlerischen Anspruch bietet. So werden auch im Kleinkunstabereich Elemente wie Ton und Licht immer wichtiger. Der Trend geht zu eigenen Stücken und einem eigenen Sound. In der Popmusik geht es im Gegensatz zur Klassik nicht darum, bestehendes Material einzustudieren und möglichst gut wieder zu geben, sondern einen eigenen Sound zu entwickeln, der einen hohen Wiedererkennungswert hat.</p> <p>Diese Entwicklung im A-Cappella-Bereich finde ich sehr spannend und ich hoffe, dass sich diese Entwicklung mit Mut zum Experiment fortsetzt. Z.B. die Arbeit mit Loop-Machines während der Live-Konzerte findet man immer öfters.</p> <p>Die Gruppe Juice-Box ist für mich aktuell ein herausragendes Beispiel.</p>	<p>Die Pioniergruppen von einst sind längst überholt. A-cappella befreit sich allmählich vom Kleinkunst-Comedy-Korsett, mehr und mehr neue Bands behaupten sich als reine Musik-Acts und finden ihr Publikum.</p>	<p>Das habe ich oben schon beschrieben. Man schreckt nicht mehr vor moderner Technik zurück. Die großen Gruppen haben alle eigene Stile entwickelt. Sei es mit Comedy- oder nennen wir es allgemein Unterhaltungselementen oder rein musikalisch.</p> <p>Das Publikum ist auch zunehmend offener gegenüber neuen Entwicklungen. Die Zukunft ist vielschichtig:</p> <ul style="list-style-type: none"> - modern sind Ensembles, die einen hohen Technikeinsatz betreiben. Siehe oben. Aber auch: Hartmuth und die Hitmaschine, musix, Maybebop, Postyr (DK), vox north (DK) - erfolgreich bleiben aber auch „puristischere“ Ensembles. Es kommt auf das eigene Konzept und die eigene Idee an und die überzeugende professionelle Umsetzung. Dann geht eigentlich letztlich alles. Interessant: Die Bogarts, Six Pack (Bayreuth), Aquabella, Camerata, auch Wise Guys, wenn man so will. Alles eigene Konzepte und Fanbetreuungen. - Freilich ist der Unterhaltungsfaktor (Comedy, Lachen) ein entscheidender, wenn es um wirklich große, erfolgreiche Gruppen geht. - Aber selbst das wird ausgehebelt von Gruppen wie The Real Group, Take 6 oder Naturally Seven. Hier spielen Herkunft, Können, musikalische Umsetzung, Bekanntheitsgrad, Medienpräsenz eine große Bedeutung. Und wieder: Die Fanbetreuung ist immer wichtig. 	<p>Was sich bestimmt über die Jahre in der Acappellazene verändert hat, ist natürlich zum einen, daß es so viele Acappellagruppen heute gibt.</p> <p>Der Besonderheitsstatus, den Acappella bis Anfang der Neunzigerjahre hatte - wir waren so gut wie die einzigen, die das machten und mussten häufig erklären, was das ist - ist weg.</p> <p>Zum anderen, daß die Bands sich heute „trauen“, eigene, deutsche Songs zu machen. Hier waren bestimmt auch die Wise Guys Vorbild für viele junge Gruppen.</p> <p>Auf jeden Fall kann man sagen, daß das Singen über die Jahre wieder richtig populär geworden ist.</p> <p>So viele Probleme die traditionellen Chöre auch haben mit Nachwuchs, acappella gerade bei jungen Leuten ist cool und richtig angesagt.</p> <p>Und wir 6z sind stolz über all die Jahre unseren Beitrag hierzu geleistet zu haben.</p>

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybebop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Was bedeutet für Sie der Begriff „A cappella“ – als Genre, Musikstil, Besetzung ...?					
(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	In erster Linie: ohne Instrumente. Im Pop- oder Jazz-Bereich ist es ein Genre wie z.B. BigBand; Der Begriff löst sich langsam von der Klassik ab und wird ebenso Pop-Bereich eingesetzt. Dennoch sind im Vergleich Bands mit Instrumenten A-Cappella-Bands ein Nischenprodukt (Menge der CD-Produktionen, Medienpräsenz und -interesse, Konzerte).	„A Cappella“ ist nichts weiter als eine Besetzungs-Angabe, mit der jedes Genre und jeder Musikstil umzusetzen ist. In der allgemeinen Wahrnehmung ist der Begriff aber immer noch fest mit „Kleinkunst“ und „Comedy“ verbunden.	Im Ursprung (italien.: „nach Art der Kapelle“) schloss der Begriff a cappella ausdrücklich Instrumente mit ein. Der Chorgesang war aber bereits mehrstimmig. Und die Instrumente spielten unisono das, was die Stimmen sangen. Später (ab dem 19. Jhd) wurde unter a cappella aber nur noch „Musik ohne Instrumente“ verstanden. Das ist auch das Verständnis in der heutigen Zeit. Wenn gleich in den vergangenen Jahren aufgrund der technischen Entwicklung sehr moderne Auslegungen des Begriffs a cappella vorkommen. Mikrofone, Effekte, Sampler, Oktaver, Geräuschkulissen... um nur ein paar zu nennen. Mag manchmal irritierend wirken auf das Publikum. Letztlich geht aber (fast) alles auf die reine Stimme zurück. Spannende Entwicklungen heutzutage. Vor technisch ausgefeilten Auftritten, die sehr verblüffen, wird nicht mehr zurück geschreckt. Und, auch hier, wie überall, zählt: Was gefällt, ist gut. PS: Die rhythmische Chormusik nicht zu vergessen. Dänemark. vox north. Schwer zu sagen: Was ist das? Ein Chor? Ein a cappella-Ensemble? Mit Schlagzeug. Betrachtet man es puristisch, müsste a cappella aber bedeuten: Ein Ensemble singt ohne Instrumente. Genre: Es ist ein eigenes Genre. Ja, das würde ich schon sagen. Wenn man von einem a cappella-Konzert spricht, dann erwartet das Publikum eben etwas Bestimmtes. Oder auch etwas Bestimmtes nicht (Instrumente) □. Längst ist a cappella ein fest stehender Begriff in den Programmationen der Kulturveranstalter. Musikstil: Das lässt sich nicht festlegen. Die a cappella-Welt ist so vielseitig und bunt wie die Gesellschaft. Alle Musikstile sind vertreten: Rock, Pop, Jazz, Weltmusik, eigene – kaum unter einen Stil zu subsumierende – Kompositionen, Cross-Over, ... Besetzung: rein männlich, rein weiblich, gemischt. nach meinem Empfinden hört ab einer Mitgliederzahl von neun oder zehn ein A Cappella-Ensemble auf und ein Chor beginnt. Die Übergänge sind aber fließend. Kommt drauf an, was die Gruppe so macht.	(nicht gefragt)

Romy Schmidt/ München Vokal total	Harald Kirsch/ Bonn Pantheon	Erik Sohn/ Köln voc cologne	Oli Gies/ maybebop	Peter Martin Jacob/ magenta	Thomas Michaelis/ 6Zylinder
Gibt es Ihrer Ansicht nach eine eigenständige A-cappella-Szene?					
(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	Es gibt eine Szene. Entsprechende Internetplattformen, Foren, Wettbewerbe und Festivals zeugen davon.	? Na klar!	Ja, die gibt es. Ensembles und Fans treffen sich auf Festivals, es gibt eigene Homepages (acappella-online.de), einen vocal blog bei facebook (agentur spielplanvier, Freiburg, Florian Städtler), Fans, die weit reisen, um bestimmte Gruppen zu sehen. a cappella ist fester Genrebegriff in den Programmen der Kulturtreibenden (Städte, Theater, Abonnements, Festivals, Kulturvereine ...)Das ist – zumindest in Deutschland – vom Chorbegriff her weitgehend getrennt. Wenngleich in den vergangenen Jahren auch hier eine Annäherung stattgefunden hat. Beim Deutschen Chorwettbewerb finden auch a cappella-Gruppen oder Vokalensembles in der Zwischenzeit statt. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Chorverband gibt es in Sendenhorst (Matthias Greifenberg) ein German A Cappella-Wettbewerb. Aber das sind die Ausnahmen.	(nicht gefragt)
Wie hängt das mit Chormusik zusammen?					
(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	Die Verknüpfung mit der Chormusik ist sehr eng. Viele Ensembles im Laien- und Semi-professionellen Bereich lernen sich im Chor kennen. Außerdem wäre meiner Meinung nach ohne die Chormusik die Rezeption der A-Cappella-Musik wesentlich geringer.	Viele Chorsänger hören gerne a-cappella-gruppen, weil sie selbst singen und neugierig sind, was andere mit ihren Stimmen machen. Viele Chöre singen Stücke, die durch a-cappella-Gruppen bekannt geworden sind.	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)
Wo und wann fängt für Sie die „Geschichte der A-cappella-Musik“ an?					
(nicht gefragt)	(nicht gefragt)	Wo die Geschichte anfängt, weiß ich ehrlich gesagt nicht. Das müsste man einen Wissenschaftler fragen. Ich vermute aber, dass es immer eine unterschiedliche Meinung gibt, je nach dem wen man fragt.	Mit den ersten deutschen Popstars, den Comedian Harmonists, die bis heute das allgemeine Bild davon prägen, wie a-cappella-Musik ist („Ach, ihr macht a cappella? Dann singt ihr ja auch den kleinen grünen Kaktus!“)	(nicht gefragt)	(nicht gefragt)