

**Hans J. Wulff:**

**Rez. zu: Maas, Susanne: *Chöre im Spielfilm. Eine Untersuchung zur Darstellung von Bildung durch Chorsingen im fiktionalen Film*. Berlin: Lit 2014, 541 S. (Schriften des Instituts für Begabungsforschung in der Musik [IBFM]. 6.).**

Erschienen in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Zentrums für populäre Kultur und Musik*, 59, 2014, S. 319-322.

URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-125>.

In den letzten Jahren gab es eine ganze Reihe von Filmen über Chöre bzw. das Chorsingen, die zu Überraschungserfolgen im Kino und auf dem DVD-Markt wurden. Susanne Maas hat nun die weltweit erste Studie vorgelegt, die sich der Filmchöre *in toto* annimmt. Die Menge der Filme, in denen Chöre eine Haupt- oder Nebenrolle spielen, ist erstaunlich und reicht weit in die Filmgeschichte zurück (die Autorin erwähnt weit über 150 Filme mit Chorszenen oder Chören in zentraler Position). Warum die Chöre als kollektive Handlungsfiguren vermehrt in Filmen nach 1980 auftreten, warum das Publikum Kino-Chöre oder die Praxis des Chorsingens so verlockend findet, dass es sich in großen Mengen einfindet – das bedarf der Klärung, weil die Annahme nahe liegt, dass Chöre einen Gegenentwurf sowohl gegen das dramaturgische Prinzip der singulären Figur wie auch gegen die Realität einer sich individualisierenden Gesellschaft ist.

Maas sucht die Grundlagen ihrer breit angelegten Analyse in der musikwissenschaftlichen und -pädagogischen Literatur zu legen. Tatsächlich: von den diversen sozialen, psychologischen, ja sogar therapeutischen Funktionen des Chorsingens weiß die Chorliteratur zu berichten (Maas nimmt einige hier gewonnenen Kategorien auch als Kategorien der Filmanalyse). Immer wieder ist die Zentralität des Chorleiters beschrieben worden; auch in den unten erwähnten Filmen bilden sie das soziale Zentrum der Chöre, sie laden dazu ein, Motivationen für den Chor oder das Singen aufzubauen, sie haben massiven Einfluss auf die Auswahlen der vorgetragenen Titel. Oft scheint es sogar von den Filmen nahegelegt zu sein, dass sie die ursprüngliche Vision einer musikalisch artikulierten Form der Meditation an die anderen herantragen, weshalb sich hier gleich mehrere Funktionen gleichzeitig abzeichnen: der Chor als soziales Aggregat und als Miteinander, das sich zudem gegen die soziale Umgebung abgrenzen

kann; das Chorsingen als gemeinsames Tun und als Thema der Gruppe; schließlich ein ästhetisches und meditatives Moment, das sich als außeralltägliche Insel in die Routinen des Alltags einlagert. So vielfältig die Funktionen des Chorsingens in der Realität sind, so ist Maas' These, dass sie in den Spielfilmen nicht nur dargestellt und reflektiert werden, sondern dass sie sich in dieser Form auch dem Zuschauer mitteilen.

Kann man den „Chorfilm“ als Genreformel aus dem Korpus herausfiltern? Maas gibt eine angenehm heuristische Antwort, auch wenn sie am Ende klar dafür plädiert, die Genrebezeichnung zu verwenden. Sie benennt vier Bestimmungselemente, die mehr oder weniger dominant in Filmen mit Chören – genauer: mit Chören in protagonaler Position – auftreten: (1) der Chor als Handlungsträger; (2) der Chor als Ort der Handlung; (3) der Chorleiter im Fokus der Handlung; (4) die Wettbewerbssituation als narratives Schema. Hinzu gesellen sich diverse Chöre in Einzelsequenzen, die aber eher Aufschluss über die kulturelle Bedeutung von Chören in verschiedenen dargestellten sozialen Milieus geben als dass sie eigene generische Formelhaftigkeit besäßen. Allerdings sind Chorszenen wohl häufiger Schlüsselszenen, finden sich an zentraler Erzählposition, verdichten Tiefenbedeutungen der Filme und geben symbolischen Hinweis auf das semantische *surplus* der Geschichten. Naturgemäß tendieren Chorfilme dazu, Ensemble- oder Mehrprotagonistenfilme zu sein, also auch eine ganze Reihe von dramatischen Konflikten vorzustellen und miteinander zu verweben.

Maas buchstabiert ihr Programm zunächst an „großen“ Chorfilmen durch (darunter *Sister Act / Sister Act - Eine himmlische Karriere*, USA 1992, Emile Ardolino, *The Fighting Temptations*; USA 2003, Jonathan Lynn, sowie die unten erwähnten Filme). Den „großen“ folgen die „kleinen“ Filme –

in einer ganz überraschenden Zahl, aufgelistet und im Detail in kurzen Analyse vorgestellt wie in einer kleinen Enzyklopädie. Außerdem sind noch Listen mit weiteren Beispielen beigegeben (schade, dass das Register nur die reinen Titel auflistet und nicht als dem Buch ebenfalls beigegebene Filmographie ausgeführt ist, sonst ließe es sich noch besser wie eine Art von Handbuch verwenden). Spielfilme, TV-Filme, Episoden aus Krimiserien, Dokumentarfilme – der Bogen ist weit gespannt, gerade das macht die Lektüre um so produktiver.

In der Summa kann Maas in dreizehn Thesensätzen die überaus dominanten prosozialen resp. sozial integrativen Dimensionen benennen, in denen in den Beispielfilmen das Chorsingen gezeichnet wird – es stärkt die Persönlichkeit der Singenden, fördert die psychische und physische Gesundheit, wird als gemeinschaftsbildend ausgewiesen, ist meist mit einer moralisch-ethischen Haltung koordiniert usw. Doch auch hier bleibt die Verfasserin erfreulich distanziert und skeptisch – immerhin ist vielen der Filme vorgeworfen worden, sie zelebrierten angesichts von Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und zunehmender Verarmung und Isolierung verschiedener sozialer Milieus auch so eine Art bildungsbürgerlicher Propaganda für die sozial wertvollen Aspekte ästhetischer oder musikalischer Erziehung. Auch liegt der Verdacht nahe, dass die Hoffnung, die sozialen Verelendungen ganzer Bevölkerungsgruppen durch Chorgesang auffangen oder wenigstens abmildern zu können, einigermmaßen naiv.

Gleichwohl bedarf genau dieser Punkt genaueren Nachdenkens und fordert dazu auf, über Maas' Darstellung hinaus danach zu fragen, wie die Filme resp. ihre Geschichten und die Umgehensweisen mit ihren Figuren auf tiefenideologische Widersprüche unserer Zeit hindeuten, die es in sich haben. Das vielleicht bekannteste und bis heute verwirrendste Beispiel ist der englische Dokumentarfilm *Young@Heart* (2007, Stephen Walker, Sally George) über einen Seniorenchor aus Northampton, Massachusetts, dessen Mitglieder selten unter 80 Jahre alt sind. Der Chor, der international auftritt, trägt Rock- und Pop-, sogar Punk-Lieder vor – mit größter Begeisterung, die fast immer auf das Publikum überspringt. Der deutsche TV-Spielfilm *Die Spätzünder* (2010, Wolfgang Murnberger) kopiert das Konzept, setzt es aber zusätzlich in den Kontext eines mit harter Hand geführten Altersheims. Als die Bewohner die Einladung eines jungen Hallodris, der

Sozialdienst im Heim ableisten muss, annehmen, eine Art „Altersband“ zu gründen, ist dieses klar lesbar als Auflehnung gegen die Entmündigung, die ihnen täglich im Heim begegnet. Das ist in *Young@Heart* anders, hier fehlt der narrativ so wichtige zentrale Konflikt und der Kontext der Erzählung – es ist die so überraschende und so wenig mit den Altersstereotypen vereinbar scheinende Lebendigkeit und Frische, mit der die Beteiligten an dem Projekt teilnehmen, die Intensität, mit der sie am gemeinsamen Projekt teilnehmen, so dass sie sogar den Tod zweier Mit-Musiker erdulden, ohne die Probenarbeit abzubrechen. Man ist versucht, den Chor als gemeinsames Unternehmen anzusehen, der den Beteiligten ein Sinnhorizont zu entwerfen gestattet, den sie als Nur-Alte nicht mehr hätten; und die Musiken, die sie intonieren, sind Musiken der Zeit, keine nostalgischen Wiederbeschwörungen von Musiken, die in die eigene Geschichte zurückweisen. In den *Spätzündern* tritt noch ein zweites Moment hinzu, – der Widerstand gegen die Heimleitung oder sogar die allgemeine Entwürdigung, die den Alten angetan wird –, das das Selbsterlebnis der Musizierenden als autarke, selbstverantwortliche Wesen herausstreicht.

Chorsingen also als Gegenbewegung gegen die Abschiebung der Alten ins Pensionsreservat? Gegen die dem Alter so selbstverständlich zugewiesene Passivisierung jedes einzelnen? Der Chor als neugefundene soziale Heimat, als zumindest in weiten Teilen geteilte soziale Praxis? *Så som i himmel* (*Wie im Himmel*, Schweden 2004, Kay Pollak), ein zweiter Chorfilm, der im Kino reüssierte, zieht den Fokus noch weiter auf: Der Film erzählt von einem Kirchenchor in einem nordschwedischen Dorf, in dem sich die *loser* des Dorfes versammeln; als ein berühmter Dirigent, der in dem Dorf geboren wurde, nach einem schweren Herzanfall den Kantorsposten einnimmt, beginnt ein komplexer gruppendynamischer Prozess, in dessen Verlauf sich die Beteiligten aus den Unterdrückungen und Fesselungen, sogar aus der alltäglichen Ehegewalt zu befreien beginnen. Die erste pädagogische Maßnahme des neuen Kantors ist es, jedem den Auftrag zu geben, summend „seinen Ton“ zu finden – eine klare Metapher, dass man im Singen das jedem eigene emotionale und physiologische Stimmzentrum finden muss, um ganz zu sich selbst zu kommen. *Wie im Himmel* ist eine Parabel über Freiheit und Selbstgewissheit, über die soziale Sicherheit, die eine Kommune von Singenden darstellen kann. Und ein Plädoyer dafür, in der

ökonomischen Nutzlosigkeit des Singens eine andere Bindung an die Gemeinschaft der anderen zu finden als diejenigen, die sich in der Rauheit des dörflichen Alltagslebens und dörflicher Machtverhältnisse herausgebildet haben. Chöre also als Gegenmodelle gegen eine weiter sich individualisierende Welt, als soziale Utopien? Und vielleicht sogar als imaginierte pädagogische Inseln (wie in dem französischen Spielfilm *Les choristes / Die Kinder des Monsieur Mathieu*, 2004, Christophe Barratier, einem weiteren Überraschungserfolg), die zutiefst sozialisierende Kräfte freisetzen, Solidarität gegen Aggression und (soziale) Verwahrlosung erstarken lassen? Dass allerdings die Chorleiter fast immer als charismatische Führer- und Verführergestalten ausgelegt sind – wie halten es die angenommenen musikinduzierten Gegenwelten mit den Autoritäts- und Machtverhältnissen in der Gemeinschaft? Sind die Chorleiter Inkarnationen eines väterlich-beschützenden Rollenideals und der Chor am Ende eine Regressform familialer Bindungen?

nationen eines väterlich-beschützenden Rollenideals und der Chor am Ende eine Regressform familialer Bindungen?

Ob die Filme einer naiven und kleinbürgerlichen Phantasie einer befriedeten und von verschiedensten Entfremdungen bereinigten Gesellschaftsform Gesicht geben, kann hier natürlich nicht entschieden werden. Aber immerhin markierten sie in dieser Lesart eine Abwendung von den Hemdsärmeligkeiten des spätkapitalistischen Neoliberalismus, eine Rückwendung zu den Werten einer sozial-demokratischen Gesellschaft. Das markiert den Ort, an den Susanne Maas' Buch gehört – sie hat einen wichtigen, breit angelegten und kenntnisreichen Grundstein dafür gelegt, über gewisse Genres des Kinos der Zeit nach 1980 und ihre Bedeutungen im Horizont der Gesellschaftsentwicklung nachzudenken.