

# **Musikalische Struktur und ästhetisches Wohlgefallen**

**Empirische Untersuchung anhand experimenteller Modifikationen eines Themas  
aus der Klaviersonate Es-Dur opus posth. 122 D 568  
von Franz Schubert**

Dissertation zur Erlangung des Doktor phil.

dem Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Dortmund, Fachbereich 16,  
vorgelegt von  
Johannes Marks

Dortmund, im Juni 2007

## Gliederung

1. Zielsetzung - erkenntnisleitendes Interesse - Methode des Eingreifens in den Notentext	7
2. Bezug zur musikpsychologischen Forschung	17
2.1. Überblick	17
2.2. Position der vorliegenden Arbeit in bezug auf die musikpsychologische Forschung	25
3. Der Untersuchungsgegenstand: Zwei Takte aus dem 1. Thema des Finales der Klaviersonate Es-Dur opus posth. 122 D 568 von Franz Schubert	27
3.1. Begründung der Auswahl des Untersuchungsgegenstandes	27
3.2. Analyse	28
3.2.1. Leitender Aspekt	29
3.2.2. Der Motivbegriff im vorliegenden Zweitakter - melodischer Vorrat und rhythmische Disposition - strukturelle Ambivalenz der Elemente	29
3.2.3. Klangtechnik	32
3.2.4. Zusammenfassung	34
4. Versuchsvorbereitungen – Erfahrungen hinsichtlich der Versuchsanordnung und der Reaktionen der Versuchspersonen	37
4.1. Modifikationen des Untersuchungsgegenstandes – paraphrasierende und zerstörende Veränderungen	37
4.2. Allgemeine Hypothesen	38
4.3. Die Problematik der Komposition von paraphrasierenden und zerstörenden Veränderungen	38
4.4. Aufbau der Versuche – Planung eines Test-Durchlaufs	39
4.5. Modifikationen des Untersuchungsgegenstandes	41
4.5.1. paraphrasierende Veränderungen	41
4.5.1.1. Notenbeispiel 1	41

4.5.1.2. Notenbeispiel 2	42
4.5.1.3. Notenbeispiel 3	43
4.5.1.4. Notenbeispiel 4	44
4.5.2. zerstörende Veränderungen	45
4.5.2.1. Notenbeispiel 5	45
4.5.2.2. Notenbeispiel 6	46
4.5.2.3. Notenbeispiel 7	46
4.5.2.4. Notenbeispiel 8	47
4.6. Einzelheiten zum Test-Durchlauf	48
4.7. Hypothesen zum Testdurchlauf	49
4.8. Ergebnisse und Deutungsversuche	49
4.8.1. Auflistung der Äußerungen	49
4.8.2. Zusammenfassung der Ergebnisse und Diskussion möglicher Ursachen	54
4.9. Konsequenzen aus den Ergebnissen für das weitere methodische Vorgehen	57
5. Der Versuch	59
5.1. Die Interview-Methode als Kern des Verfahrens; Ergänzung durch Befragung mittels Rating-Skalen	59
5.2. Der Aufbau des Versuchs	60
5.2.1. Die Anlage der Interviews (qualitatives Verfahren)	60
5.2.2. Die Befragung mittels Rating-Skalen (quantitatives Verfahren)	63
5.3. Überarbeitung der Beispiele	68
5.3.1. Paraphrasierende Veränderungen	68
5.3.1.1. Notenbeispiel 9 (verworfenen Versuch)	68
5.3.1.2. Notenbeispiel 10	68
5.3.1.3. Notenbeispiel 11	69
5.3.1.4. Notenbeispiel 12	69

5.3.1.5. Notenbeispiel 13	70
5.3.2. Zerstörende Veränderungen	71
5.3.2.1. Notenbeispiel 14 (verworfenen Versuch)	71
5.3.2.2. Notenbeispiel 15	71
5.3.2.3. Notenbeispiel 16	71
5.3.2.4. Notenbeispiel 17	72
5.3.2.5. Notenbeispiel 18	72
5.3.3. Zusammenfassung der Strukturelemente, die Gegenstand der empirischen Untersuchung sind	72
5.4. Reihenfolge der Darbietung der Beispiele	73
5.4.1. Reihenfolge in den Interviews	73
5.4.2. Reihenfolge bei der Befragung mittels Fragebögen	75
5.5. Hypothesen und Auswertungsverfahren	79
5.5.1. Hypothesen bezüglich der Ergebnisse der Interviews	79
5.5.2. Zu Transkription und Auswertung der Interviews	84
5.5.2.1. Auswertung der Interviews in bezug auf die Hypothesen	84
5.5.2.2. Hinweise zur Transkription	85
5.5.3. Hypothesen bezüglich der Ergebnisse der Befragung mittels Rating-Skalen	85
5.6. Transkription und Auswertung der Interviews	86
5.6.1. Das erste Interview	86
5.6.1.1. Transkription des ersten Interviews	86
5.6.1.2. Auswertung des ersten Interviews	91
5.6.1.3. Tabelle zur Auswertung des ersten Interviews	95
5.6.2. Das zweite Interview	99
5.6.2.1. Transkription des zweiten Interviews	99
5.6.2.2. Auswertung des zweiten Interviews	105

5.6.2.3. Tabelle zur Auswertung des zweiten Interviews	110
5.6.3. Das dritte Interview	113
5.6.3.1. Transkription des dritten Interviews	113
5.6.3.2. Auswertung des dritten Interviews	119
5.6.3.3. Tabelle zur Auswertung des dritten Interviews	123
5.6.4. Das vierte Interview	126
5.6.4.1. Transkription des vierten Interviews	126
5.6.4.2. Auswertung des vierten Interviews	131
5.6.4.3. Tabelle zur Auswertung des vierten Interviews	135
5.6.5. Das fünfte Interview	138
5.6.5.1. Transkription des fünften Interviews	138
5.6.5.2. Auswertung des fünften Interviews	142
5.6.5.3. Tabelle zur Auswertung des fünften Interviews	145
5.6.6. Das sechste Interview	147
5.6.6.1. Transkription des sechsten Interviews	147
5.6.6.2. Auswertung des sechsten Interviews	152
5.6.6.3. Tabelle zur Auswertung des sechsten Interviews	156
5.6.7. Das siebte Interview	161
5.6.7.1. Transkription des siebten Interviews	161
5.6.7.2. Auswertung des siebten Interviews	164
5.6.7.3. Tabelle zur Auswertung des siebten Interviews	166

5.6.8. Zusammenfassende Auswertung aller Interviews	168
5.6.8.1. Gesamttabelle	168
5.6.8.2. Überblick über die Verwertbarkeit	177
5.6.8.3. Überblick über die den Hypothesen zugeordneten Äußerungen	178
5.6.8.4. Überblick über die den Beispielen zugeordneten Äußerungen	179
5.6.8.5. Auswertung der Untersuchungsergebnisse nach Strukturelementen bzw. Strukturmerkmalen	184
5.6.8.5.1. Strukturelement: Auftakt	184
5.6.8.5.2. Strukturelement: melodisch-harmo- nische Disposition	188
5.6.8.5.3. Strukturelement: Kulminationspunkt	190
5.6.8.5.4. Erkennen und Bewerten des Originals	195
5.6.8.6. Zu den nicht verwertbaren Beiträgen	196
5.6.9. Gesamtergebnis der Befragung mittels Interviews	201
5.7. Ergebnisse und Auswertung der Befragung mittels Rating-Skalen	207
5.7.1. Ergebnisse der Befragung	207
5.7.2. Auswertung der Befragung	213
6. Zusammenfassung des Forschungsergebnisses und Ausblick	215
Literatur	220
Statistik	227
Notenbeispiele	249

## 1. Zielsetzung - erkenntnisleitendes Interesse – Forschungslage - Methode des Eingreifens in den Notentext

In vorliegender Arbeit wird untersucht, wie das ästhetische Wohlgefallen an einem Musikstück entsteht. Die Grundannahme lautet, daß dabei die musikalische Struktur die wichtigste Rolle spielt.

Gegenstand des Forschungsinteresses sind gerade jene musikalischen Momente, bei deren Rezeption sich das Gefühl aufdrängt, daß mit dem Verstand nichts mehr auszurichten sei, sich das ästhetische Objekt also dem Zugriff durch Analyse entziehe: Die Arbeit beschäftigt sich mit der musikalischen Struktur sogenannter *schöner Stellen*; exemplarisch wird das erste Thema aus dem vierten Satz der Klaviersonate Es-Dur op. posth. 122 D 568 von Franz Schubert behandelt, eine Wahl, die noch ausführlich zu begründen sein wird.

Der Erforschungswille ist - wie auch sein Gegenstück, nämlich die bei einer Vielzahl von Rezipienten anzutreffende Weigerung, sich mit "Gefühlsdingen" eingehend zu befassen - eine Reaktion auf das starke affektive Moment beim Hören. Gerade im Bereich des verbal zunächst nicht Faßbaren nach Erklärungen zu suchen, erscheint notwendig, um Aufschlüsse über das Wesen der Musik und des Musikhörens zu erhalten.

Ein solches Vorhaben beinhaltet

- 1) die Analyse der musikalischen Struktur;
- 2) die Untersuchung der Wirkung der beschriebenen musikalischen Struktur auf den Hörer.

Punkt 2 beleuchtet die Relevanz der unter Punkt 1 gewonnenen Analyseergebnisse; bei jeder analytischen Beschreibung musikalischer Faktur könnte man sich ja erst einmal auf den Standpunkt stellen, *es sei gar nicht bewiesen*,

- daß sie zu erfassen vermöchte, was die Schönheit und den ästhetischen Wert der Musik ausmacht
- daß sie überhaupt in der Lage sei, das für das Hören Wesentliche zu greifen, und nicht etwas ganz anderes.

In veränderter Formulierung lautet die zu beantwortende Frage: *Kann man analysieren, was Menschen an einer Musik gefällt?* Und hinter dieser Frage steht eine zweite, noch gewichtigere, fast anmaßend erscheinende: *Kann man den Wert einer Musik analytisch fassen?*

Hier zeigt sich, daß die Bedeutung des Forschungsvorhabens über den Bereich der Wissenschaft um ihrer selbst willen hinaus ins Musikleben und die Musikerziehung reicht. Denn traditionell scheiden sich die Geister an der Frage der Beurteilbarkeit von Musik, das heißt: Ein großer, wenn nicht der größte Teil insbesondere, aber eben nicht nur des populärwissenschaftlichen Schrifttums geht ausdrücklich oder stillschweigend von der Voraussetzung aus, daß das Wohlgefallen an einem Musikstück Eigenschaften des rezipierenden Subjekts erwachse; zwar sei das Wohlgefallen auf Merkmale der Musik gerichtet, doch die Prozesse beim Hören, das Gefallen und die Beurteilung seien letztlich eine subjektive Angelegenheit, und entsprechend subjektiv geprägt sei das Hörrepertoire des Individuums.

Aus der Fülle der Textstellen, denen sich ein derartiges Bild von der Wirkungsweise der Musik auf das Subjekt entnehmen läßt, sei zunächst exemplarisch der Artikel *Musikpräferenzen* aus dem populärwissenschaftlichen Nachschlagewerk „Das Reclam Buch der Musik“ zitiert:

„Musikalische Vorlieben und Abneigungen entwickeln sich bereits im Kindesalter. Die Ursachen der Einstellungen und Wertvorstellungen zur Musik sind sowohl im Umfeld des Menschen (Eltern, Gleichaltrige, Medien) als auch in der individuellen Art des Musikerlebens zu suchen.“<sup>1</sup>

Man mag einwenden, daß es sich hier um einen Auszug aus dem Kapitel „Musikpsychologie“ handelt; es geht um das Subjekt, nicht um das Werk; den Feststellungen selbst ist nicht zu widersprechen. Und doch: Es erscheint bemerkenswert, daß an keiner Stelle der ästhetische Wert des Musikstücks Erwähnung findet - dasjenige, an dem sich das Wohlgefallen entzündet, wird zur Nebensache, sobald das Subjekt, das das Wohlgefallen empfindet, ins Spiel kommt. In zugespitzter Formulierung besagt die Textstelle: Allein die Disposition des Individuums sei für das Gefallen ursächlich, und die Eigenschaften des Werks seien nur insofern beteiligt, als sie Gegenstände für die „Wertvorstellungen“ des Hörenden darstellten. Wertvorstellungen – an diesem Begriff zeigt sich die übermäßige Betonung des Subjektiven: Der Rezipient habe ein individuelles Wertesystem erworben, und das Musikstück werde nun beim Hören dahingehend überprüft, ob es diesem entspricht oder nicht. Hat das Kunstwerk

---

<sup>1</sup> Arnold Werner-Jensen (u.a.): Das Reclam Buch der Musik. Stuttgart 2001, S. 488



kein Eigenleben? Spielen seine Originalität, seine Stimmigkeit, sein Geist keine Rolle? Das wiederum hieße: Geschätzt oder abgelehnt würde eine Komposition wegen stilistischer Merkmale, die dem Hörer genehm wären, weil er sich an sie seit seiner Kindheit gewöhnt oder weil er die diesbezüglichen Vorstellungen seines Umfeldes übernommen hätte. Eine Wahrnehmung von Qualität fände nicht statt. Als Konsequenz einer solchen Auffassung müßte man es aufgeben, von großen und weniger großen musikalischen Werken, ja überhaupt von gelungenen oder mißlungenen Stücken zu sprechen.

Die Zuspitzung mag unangemessen erscheinen, denn an keiner Stelle formuliert der Autor ausdrücklich, werkimmanente Kräfte spielten keine Rolle. Nun richtet sich die Kritik aber gerade auf das Fehlen von Überlegungen zur Faktur von Kompositionen oder zumindest eines Verweises darauf, daß diese eine Rolle spiele. Wenn sich derjenige, der die Wirkungsweise von Musik zu erklären versucht, weigert, die Faktur musikalischer Kunstwerke als eine bestimmende Größe einzubeziehen, gebärdet er sich wie jemand, der die Bewegung eines Körpers auf dem Planeten Erde untersucht, ohne dessen Gravitation zu berücksichtigen.

Noch ein Stück näher kommt diesem Bild - und hier verlassen wir den populärwissenschaftlichen Bereich - Gerhard Schuhmacher in seiner Übersicht über Schriften zur Musikästhetik (unter Bezugnahme auf Gieseler), wenn er resümiert:

„Die Wertbegriffe von Personengruppen sind auf Konsensus und Konvention gegründet. Standards, die wissenschaftlichem Anspruch genügen, sind ‚pädagogisch‘ nicht unbedingt anwendbar. Standards wie Authentizität, Originalität, Differenziertheit und Schönheit sind, da negativ und positiv, ambivalent. *Die Bewertung dagegen ist davon unabhängig.* Wert oder Unwert in der Musik sind nicht objektiv darstellbar.“<sup>2</sup> (Hervorhebung vom Verf.)

Das heißt, man müsse konsequenterweise die Vorstellungen von Wert und Eigenleben des Werks vergessen, die eigenen ‚Wertvorstellungen‘ als rein subjektiv begreifen und es, wie oben dargelegt, dann auch aufgeben, von großer und weniger großer Musik zu reden.

Dagegen spricht eines: die Vorstellung, daß Musik einen *Sinn* habe und daß ein musikalisches Kunstwerk in sich *funktioniere*. Da erscheint die Annahme wenig plausibel, daß gleichsam lebende Kunstwerke nur aufgrund ihrer Stilmerkmale beurteilt würden, welche gleichsam Zielscheibe für die durch Sozialisation erworbenen Wertbegriffe seien. Wie viel einleuch-

---

<sup>2</sup> Gerhard Schuhmacher: Musikästhetik (= Erträge der Forschung Bd. 22).  
2. Auflage. Darmstadt 1985, S. 51

tender wäre es, vom Verstehen<sup>3</sup> oder Nichtverstehen der musikalischen Sprache<sup>4</sup> ausgehend zu formulieren: Der Hörer kennt aufgrund seiner Sozialisation die Sprache eines bestimmten Komponisten und *versteht* die Struktur des Werks, was ästhetisches Wohlgefallen auslöst; und nur bei *Nichtverstehen*, sei es nun durch Unkenntnis der Tonsprache oder Überforderung durch die Faktur des Werkes bedingt, fällt die Struktur als Faktor aus<sup>5</sup>. Der Nachweis dieser Vorstellung soll im Rahmen von Experimenten exemplarisch erbracht werden.

Das abschließende Beispiel für die nun ausführlich genug diskutierte Art der Musikanschauung stammt aus der Musikerziehung. Daß die oben zitierten Auffassungen für die Praxis durchaus von Belang sind - hier kommen wir zurück zur eingangs behaupteten auch außerwissenschaftlichen Bedeutung des vorliegenden Forschungsprojekts -, zeigen die Richtlinien für die Sekundarstufe II an Gymnasien und Gesamtschulen in Nordrhein-Westfalen: „Interpretation von Musik“, so heißt es hier, „ist immer auch mit Bewertung verbunden, die sich an ästhetischen Leitideen orientiert.“ Diese hätten sich „vor dem Hintergrund historisch-kultureller Erfahrung entwickelt“.<sup>6</sup> Im Geiste dieser zugleich vorsichtigen und in ihrer Bedeutung verschwimmenden Formulierung betonen die Richtlinien die Forderung nach Vielfältigkeit<sup>7</sup> der in den Unterricht einzubringenden Musik unter weitgehender Vermeidung des Qualitätsbegriffs. Das hat Konsequenzen; so konkretisiert sich die Auffassung in der Vorschrift, daß der Vermittlung von Kunstmusik im Unterricht der gymnasialen Oberstufe im Vergleich zu anderen Stilen keine vorrangige Bedeutung mehr zukommen solle<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Zu Sprachcharakter und musikalischem Sinn vgl. Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978, S. 105 ff.; vgl. auch Hanslick a.a.O., S. 63 ff.

Vorliegende Arbeit setzt sich dezidiert von Ansätzen ab, bei denen das Musikerleben als autonome Kategorie behandelt wird; so etwa bei Andreas Liess: Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Werkanalyse und Erlebnis. Wien, Köln, Graz 1980

<sup>4</sup> Zur ausführlichen Darstellung des Sprachcharakters der Musik siehe Hans Heinrich Eggebrecht: Musik als Tonsprache. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977, S. 7 ff.

<sup>5</sup> Schopenhauer macht das Nichtverstehen - schärfer - an einem Mangel an Geistesverwandtschaft fest. Für Schopenhauer sind zum Verständnis des musikalischen Kunstwerks besondere Fähigkeiten erforderlich, die nur eine Minderheit der Hörschaft besitze. Die Mehrheit dagegen sei darauf angewiesen, in der Frage nach dem Wert von Musik auf geistige Autoritäten zurückzugreifen. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik. Regensburg 1922, S. 190 ff.

<sup>6</sup> Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.): Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II - Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999, S. 12

<sup>7</sup> z.B. Ebd., S. 23

<sup>8</sup> Damit soll nicht behauptet werden, jegliche Kunstmusik sei hochwertig; allerdings differenziert Metzger zwischen Musik von schlechter Qualität allgemein und „Schund“ (als „organisierte[r] Rückbildung des Bewußtseins und des ästhetischen Aufnahmevermögens der Menschen auf den Stand dessen, was in der Psychologie, die es mit Regressionen zu tun hat, ‚Infantilismus‘ heißt“). Heinz-Klaus

Die bisherige Darstellung mag den Eindruck erweckt haben, als sei die Auffassung, nach welcher die Beurteilung von Musik als rein subjektiv angesehen wird, die vorherrschende, und in der Tat scheint ihre affirmative Wiederholung vor allem im Musikleben, in Rundfunkbeiträgen und in der Pädagogik zur political correctness zu gehören. Man darf aber nicht so tun, als sei die Auffassung, eine Komposition treffe nicht nur auf Wertvorstellungen, sondern habe auch einen Wert, schlichtweg inexistent. Vielmehr zieht sich die Vorstellung der ästhetischen Qualität als roter Faden durch Philosophie und Musikwissenschaft, finden sich mannigfache Definitionen und Kriterien für das Schöne<sup>9</sup> in den Künsten allgemein und gesondert die Musik betreffend. Anstatt hier durch einen Abriß der Geschichte der Musikästhetik und des musikalischen Werturteils den Rahmen der Arbeit zu sprengen, sei sogleich auf den Stand der Dinge bezüglich der Analyse – denn um diese geht es ja – verwiesen: Die Konkretisierung der Vorstellungen vom musikalisch Schönen und dem ästhetischen Wert von Musik am ästhetischen Objekt steht - so sehr es verwundern mag - aus, so daß Eggebrecht noch 1997 resümieren muß:

„Im Bereich der Musik sagt man am spontansten von einer Melodie, sie sei schön; aber noch niemandem ist es je gelungen, das Schöne einer Melodie analytisch nachzuweisen. Und die formalen Kriterien, die man auf Seiten des Kunstwerks zur Bedingung des Schönen macht: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Ordnung, Symmetrie, goldener Schnitt und so weiter, sind allerweltnmäßig blaß.“<sup>10</sup>

Nun sollte eine solche Feststellung wahrlich geeignet sein, Forscherehrgeiz zu wecken! Umso nachdrücklicher ist zu fragen, warum ein entsprechendes Ergebnis bisher nicht zu verzeichnen ist. Es ist ja nicht so, als würde allgemein zu wenig Analyse betrieben; doch sucht man vergebens nach Resultaten im Sinne obigen Zitats, die also auf Wahrnehmung und ästhetische Qualität in bezug auf die musikalische Struktur gerichtet wären. Ein Grund, so scheint es, ist dabei die Scheu der Forschenden: Ein musikalisches Werturteil zu fällen erscheint schlecht-

---

Metzger: Die aktuelle Diktatur. Zur Herrschaft des Schunds. In: Rainer Riehn (Hg.): Musik wozu. Literatur zu Noten. Frankfurt 1980, S. 263 ff.

<sup>9</sup> Freilich ist 'das Schöne' nicht leichthin mit Qualität gleichzusetzen; vgl. hierzu Eggebrecht (1997) a.a.O., S. 45 ff.

<sup>10</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Die Musik und das Schöne. München 1997, S. 52. Es ist anzumerken, daß sich Eggebrecht hier zunächst auf Kant bezieht, der die Kriterien des Schönen im Subjekt festmacht, so daß Eggebrecht grundsätzlich feststellen kann, daß man sich nicht "erkenntnismäßig" mit dem Begriff des Schönen dem Kunstwerk nähern könne; er behauptet also nicht ein bloßes Fehlen diesbezüglicher Untersuchungen, sondern die theoretische Unmöglichkeit der Analyse des Schönen. Die im zweiten oben zitierten Satz ("Und die formalen Kriterien ...") aufgezählten Prinzipien fungieren jedoch als Pendant zu Kants Kriterien in bezug auf das Kunstobjekt; es mangelt hier laut Eggebrecht an der nötigen Konkretheit, eine Unmöglichkeit des Nachweises behauptet er aber nicht.

hin suspekt, sofern es Objektivität reklamiert, sich also – im wörtlichen Sinn – bedeutend gebärdet und sich nicht durch die implizierte Möglichkeit der Relativierung ein freundlich-mildes Gesicht zu geben bereit ist. Bewertung von Musik steht leicht im Verdacht, autoritärem Denken zu entspringen.

Nun kann allerdings niemand von demjenigen, der sich mit Musik wissenschaftlich auseinandersetzt, erwarten, daß er sich aus Vorsicht und Zurückhaltung in Widerspruch zur Vernunft begäbe; wenn es denn plausibel erscheint, daß ästhetische Qualität im Werk beheimatet und im Hinblick auf den Hörvorgang wirksam ist, und wenn die Analyse diese Vermutung untermauern kann, dann würde doch eine gutgemeinte auf Nivellierung von Unterschieden in der ästhetischen Qualität von Musik gerichtete Haltung das Ideal der Liberalität letztlich mehr entwerten als erfüllen<sup>11</sup>.

Aber nach welchen allgemeingültigen *Kriterien* ist denn nun zu bestimmen, ob ein Musikstück groß, wertvoll oder schön zu nenne wäre? Im Sinne von Eggebrecht ist zu vermuten, daß sich solche nicht ohne weiteres werden finden lassen, daß sich die Musik Mozarts an anderen Kriterien wird messen lassen müssen als diejenige Debussys. Das Vorhandensein überzeitlicher Kategorien soll nicht geleugnet werden, doch wird der konkreten künstlerischen Ausformung im individuellen Werk ein Mehr an Aussagekraft zugesprochen. So verlassen wir das Denken in Kriterien, die von *außen* an ein Kunstwerk heranzutragen wären, und wenden uns einer sich diesbezüglich gewissermaßen passiv verhaltenden musikalischen Analyse zu, die die *Eigenart des jeweiligen Werks als Ausgangspunkt* nimmt.

Dabei muß die Analyse dem Anspruch, über das Subjektive hinauszureichen, genügen; sie muß dem Vorwurf – und in unserem Zusammenhang wird die neutrale Feststellung zum Vorwurf –, von Einstellungen und Interessen des Analysierenden abhängig zu sein, begegnen<sup>12</sup>. Zwar wird das Subjektive bei der Analyse *keineswegs keine Rolle spielen*, da sich ja ein *Subjekt* einem Werk nähert, da ja Musik vom Subjekt überhaupt in der Erwartung rezipiert wird, daß sich *in ihm* etwas vollziehe; jedoch wird das Subjektive eine Einordnung erfahren, mit der Wahrnehmung anderer Personen konfrontiert werden und also in Intersubjektivität aufgehen.

---

<sup>11</sup> Daß das häßlich Scheinende zum Positiven dienen kann, lässt Thomas Mann im *Zauberberg* seine Figur Settembrini in unvergleichlicher Weise formulieren: „Ich hoffe, Sie haben nichts gegen die Bosheit, Ingenieur? In meinen Augen ist sie die gänzendste Waffe gegen die Mächte der Finsternis und der Häßlichkeit. Bosheit, mein Herr, ist der Geist der Kritik, und Kritik bedeutet den Ursprung des Fortschritts und der Aufklärung.“ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a.M. 2002, S. 96.

<sup>12</sup> Vgl. Schuhmacher a.a.O., S. 49 f.

Dieser Vorgang läßt sich - von den zu Beginn dieses Kapitels genannten zwei Schritten ausgehend - in *vier Aspekte* differenzieren (wobei die zeitliche Abfolge nicht immer so zu denken ist, wie es die Numerierung nahe legt):

1. Der die Analyse leitende Aspekt wird vom Analysierenden aufgrund des Erlebens gefunden (Auffälligkeiten). Dieser *subjektive* Zugang ist notwendig, da die Analyse wie oben dargelegt auf die Beziehung ästhetisches Objekt - rezipierendes *Subjekt* gerichtet sein soll. Entsprechend wird an dieser Stelle die Notwendigkeit einer späteren (experimentellen) Überprüfung des Analyseergebnisses erzeugt.
2. Der Notentext wird unter dem leitenden Aspekt *objektiv* analytisch beschrieben; das heißt: der Notentext wird als Objekt behandelt, die getroffenen Aussagen sind nachprüfbar. (Beispiel: Es wird eine strukturelle Beziehung durch ein gleiches Intervall an zwei Stellen ermittelt.) Hier kann nun gefragt werden, ob dasjenige, was erfaßt wurde, für den Hörvorgang wesentlich ist. Das führt zu Aspekt 3.
3. Die unter Aspekt 2 gewonnenen Analyseergebnisse werden im einzelnen dem unter Aspekt 1 beschriebenen musikalischen Erleben zugeordnet; die Kausalbeziehung Strukturelement – Hörerlebnis wird zunächst bei *jedem* Rezipienten angenommen (*Generalisierung*)<sup>13</sup>. Diese Annahme erfordert die Überprüfung unter Punkt 4.
4. Die Kausalbeziehung Strukturelement – Hörerlebnis wird bei verschiedenen Hörern im Experiment auf den Prüfstand gestellt. (Herstellen von *Intersubjektivität* gemäß obiger Forderung an die Analyse). *Diesem Punkt wird unter methodischen Gesichtspunkten besondere Aufmerksamkeit zu widmen sein; er stellt den Schwerpunkt der Arbeit dar.*

Näherer Erläuterung bedarf das unter Punkt 4 genannte Überprüfungsverfahren, das in dieser Arbeit den größten Raum einnehmen wird: Wie soll nachgewiesen werden, daß ein bestimmtes Strukturelement, das die Analyse ans Licht gebracht hat, bezüglich des Hörvorgangs bei verschiedenen Rezipienten Relevanz besitzt?

Die Vorgehensweise besteht in den im Untertitel genannten experimentellen Modifikationen: *Aussagen über die Bedeutung eines einzelnen Strukturelements für die Wahrnehmung sollen getroffen werden, indem dieses probenhalber aus der Musik entfernt wird;* wenn, um das obige lapidare Beispiel aufzugreifen, vermutet wird, daß in dem untersuchten Musikstück eine

<sup>13</sup> D. h. es wird von einem "idealen Hörer" ausgegangen. Daß hierbei Einschränkungen werden vorgenommen müssen, erscheint selbstverständlich (vgl. Auswertungsteile).

strukturelle Beziehung durch ein gleiches Intervall an zwei Stellen zum ästhetischen Wohlgefallen führt, so wird an einer der beiden Stellen das Intervall durch ein anderes ersetzt; sodann wird die Reaktion des Hörers bei der Originalversion mit derjenigen bei der manipulierten Version verglichen. *Wird die manipulierte Version weniger positiv beurteilt, wäre dies ein Hinweis darauf, daß das Strukturelement tatsächlich ästhetisches Wohlgefallen hervorruft.*

Im gleichen Zuge ist jedoch ein *Kontrollsystem* zu entwickeln, denn bei jedem wie immer gearteten Eingriff in den Notentext könnte man ja vermuten, daß er *unabhängig* von strukturellen Veränderungen das ästhetische Wohlgefallen herabsetze. *Die Gegenprobe besteht nun darin, daß der Notentext zwar verändert wird, die innere Struktur des Beispiels aber erhalten bleibt.* Für das gewählte Beispiel hieße das etwa: An beiden Stellen wird das Intervall, das Träger der strukturellen Beziehung ist, in gleicher Weise verändert. Die Hörerreaktion müßte dann positiver ausfallen als bei der Version, deren innere Struktur zerstört wurde. Eine ausführliche Erläuterung des Vorgehens findet sich in Kapitel 3; die Verfahrensweisen und Probleme beim Komponieren modifizierter Versionen des zu untersuchenden Musikbeispiels werden in den Kapiteln 5 und 6 erläutert.

Zum Zweck der Durchführbarkeit der Untersuchungen beschränkt sich die Arbeit auf einen sehr kurzen musikalischen Abschnitt; kontextuelles Hören soll so weit wie möglich ausgeschlossen werden. Das bedeutet, daß das Thema - genauer gesagt handelt es sich nur um zwei Takte von diesem - nicht in bezug auf seine Funktion für das Ganze gewürdigt wird, sondern allein was die ästhetische Wirkung durch sich selbst betrifft.

So bezieht sich die Analyse auf eine Größenordnung, die man allgemein als "Einfall" bezeichnen würde; dieser terminologisch unsichere Begriff will keine Formkategorie benennen, sondern weist eher auf eine Vorstellung bezüglich des Zustandekommens eines bestimmten musikalischen Abschnittes hin: Wenn dem Komponisten - so der allgemeine Sprachgebrauch - 'etwas einfalle', dann sei das Produkt nicht die Folge konstruktiver Tätigkeit, sondern sei gewissermaßen ohne sein Zutun "von oben in ihn hineingefallen"<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Vgl. hierzu die folgende vielzitierte Äußerung Johannes Brahms': "Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d.h. dafür kann ich nichts. Von diesem Moment an kann ich dies 'Geschenk' gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen."  
Zitiert nach: Gülke a.a.O., S. 2

eine Vorstellung, die Adorno mit Blick auf die Beethovenschen Skizzenbücher entschieden einschränkt<sup>15 16</sup>.

Hier soll keineswegs behauptet werden, daß das Phänomen des Einfallens, der Intuition beim Komponieren nicht existiere; vielmehr soll danach gefragt werden, ob - ungeachtet des Höreindrucks, den man etwa angesichts eines ‚zündenden Einfalls‘ gewinnen mag - nicht doch innerhalb kürzester musikalischer Zeitstrecken eine Fülle struktureller Merkmale wie zum Beispiel verdeckter Analogien<sup>17</sup> auszumachen und für das ästhetische Wohlgefallen des Hörers verantwortlich ist, dies ganz unabhängig von der - in dieser Arbeit nicht thematisierten - Frage, welche Zusammenhänge vom Komponisten bewußt gesetzt und welche als Teil eines kompakten Gedankens nicht reflektiert wurden<sup>18</sup>.

Gegenstand der Untersuchung ist eines jener Fragmente, die sehr wohl eine 'Eigen-Sinnlichkeit' - das heißt mehr als nur eine Funktionalität innerhalb des Kontextes - besitzen. Im Rahmen eines Satzgefüges einen schlüssigen Umgang mit Elementen eines Themas auszumachen und daraufhin eine Stimmigkeit des Musikwerkes festzustellen, entspringt einer ganz anderen Problemstellung als eine Analyse, die versucht zu erklären, warum das Thema selbst oder auch nur dessen Vordersatz beim Hören etwa ein Gefühl der Anrührung auslöst. Über längere Dauern hinweg ist es erheblich einfacher, musikalischen Prinzipien und Beziehungen hörend nachzuspüren; je kürzer die Strecke, desto ineinander verschränkter und daher undurchsichtiger (wenngleich naturgemäß quantitativ geringer) werden die Zusammenhänge; einen Vordersatz mit einem Nachsatz zu vergleichen, bringt in der Regel sogleich mehr Ergebnisse ein, als wenn man sich auf den Vordersatz beschränkt. Warum dieser in sich ästhetischen Wert besitzt, kann unter Umständen problematisch zu beantworten sein. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf einen Ausschnitt von nur zwei Takten, zum einen weil sich dadurch die Möglichkeit bietet, eine sehr gründliche, jedes Detail be-

<sup>15</sup> "Wer einigermaßen Beethovens Skizzenbücher kennt, weiß, daß oft gerade solche thematischen Charaktere, die das Gepräge des zwingenden Einfalls tragen, in angestrenzter Arbeit gewonnen wurden." Theodor W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen 1956, S. 73.

<sup>16</sup> Marx weist darauf hin, daß die Bewußtheit des Schaffensprozesses bei verschiedenen Komponisten unterschiedlich schwierig zu belegen sei, bei Mozart z.B. schwieriger als bei Beethoven oder Brahms. Karl Marx: Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart. Stuttgart 1971, S. 11 f.. Bei Schubert, zumal bei dem gewählten Fragment, dürfte sich das Unterfangen, das nicht zur Thematik dieser Arbeit gehört, nicht eben leicht gestalten.

<sup>17</sup> Die Bedeutung von Analogien als einem Typ von Wiederholungen legt Zuckerkandl dar; danach werden in den „ganz geheimen“ Wiederholungen „die Wunder organischer Bildung der großen Meisterwerke offenbar.“ Victor Zuckerkandl: Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt. Zürich 1963, S. 202 ff.

<sup>18</sup> Johann Nepomuk David bemerkt, beim Nachweis thematischer Zusammenhänge werde nur „der objektive Tatbestand dargestellt.“ Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie. Göttingen 1953, S. 5; zitiert nach Marx a.a.O., S. 11.

rücksichtigende Analyse durchzuführen<sup>19</sup>; vor allem aber tritt bei einem so kurzen Fragment, im "Mikrobereich" der Komposition, in besonderem Maße der ganz zu Anfang beschriebene Fall auf, nämlich daß sich das Gefühl einstellt, es sei nichts mehr zu erklären, hier walte letztlich nur die Genialität des Komponisten - mit der Folge, daß der "Einfall", die "schöne Stelle" als solche nicht mehr hinterfragt wird; gerade diese Passivität reizt zum Widerspruch und drängt zur Frage nach dem Warum – umso mehr, als man sich hier sehr nah an dem Problem des Schönen in der Musik<sup>20</sup> an sich befindet. Anstatt angesichts der Komplexität des Problems zum Schaden der Erkenntnis in Untätigkeit zu erstarren, möchte der Verfasser den umrissenen Beitrag leisten, der - dies der Preis für die Hinwendung zum Detail - nur exemplarisch sein kann, aber doch wohl ein Beitrag zur Erforschung eines bedeutenden Phänomens ist.

---

<sup>19</sup> Es sei aber einschränkend vorweggenommen, daß die Erfahrung lehrt, daß auch bei zwei Takten nicht von einer *vollständigen* Analyse die Rede sein kann (vgl. Kapitel 4).

<sup>20</sup> Bei Hanslick sind die drei Bedingungen für das Schöne zugleich die Faktoren, die Musik überhaupt bedingen, nämlich „Idee, Form und Einheit beider“. Werner Abegg: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg 1974, S. 71



## 2. Bezug zur musikpsychologischen Forschung

Es ist angezeigt, hier in Kürze einen Überblick über den Stand der musikpsychologischen Forschung in den Bereichen *ästhetisches Wohlgefallen* und *musikalischer Ausdruck* zu geben. Im Anschluß daran wird zu verdeutlichen sein, daß die vorliegende Untersuchung in einen bisher unerforschten Bereich vordringt, der nicht zur Musikpsychologie gehört, ihr aber einen Teil des methodischen Vorgehens entlehnt.

### 2.1. Überblick

Traditionell sucht ein Zweig der (Musik-)psychologie nach allgemeingültigen Kriterien für die Entstehung ästhetischen Wohlgefallens. In einer frühen, auf die Künste allgemein bezogenen Untersuchung sieht Birkhoff<sup>21</sup> dieses in Abhängigkeit der Faktoren Komplexität (entsprechend dem Grad der Anstrengung der Sinnestätigkeit beim Hören) und Ordnung (d.h. der Möglichkeit, ordnende Elemente auszumachen, die die Betrachtung des Gegenstandes erleichtern). Birkhoff stellt folgende Gleichung auf:

$$\text{Ästhetisches Maß} = \text{Ordnung} / \text{Komplexität.}$$

Demzufolge steigt das ästhetische Wohlgefallen bei konstanter Komplexität mit dem Grad der - in unserem Fall musikalischen - Ordnung linear an. Die Gleichung bezieht sich somit - dies eine Interpretation Meißners - auf das Prinzip "Einheit in der Mannigfaltigkeit", wobei "Einheit" etwa dem Begriff "Ordnung", "Mannigfaltigkeit" etwa dem Begriff "Komplexität" zuzuordnen wäre<sup>22</sup>.

Meißner selbst stellt in seiner Arbeit fest, daß hohe Komplexität, sofern man diese als Faktor isoliert betrachtet, zum Mißfallen führe<sup>23</sup>, während Klarheit - d.h. wenn das vorausgesetzte Bemühen des Hörers, in der Musik einen Sinn zu entdecken, durch die Musik leicht gemacht wird - Wohlgefallen evoziere; diese Erkenntnis wird durch Ergebnisse von Untersuchungen Schmidts<sup>24</sup> und Federhofers<sup>25</sup> gestützt. Die vermutete Bemühung um Sinnfindung geht einher

<sup>21</sup> George D. Birkhoff: A mathematical theory of aesthetics. The Rice Institute Pamphlet 19, 1932, V, S. 189 ff.; zit. nach: Roland Meißner: Zur Variabilität musikalischer Urteile. Eine experimental-psychologische Untersuchung zum Einfluß der Faktoren Vorbildung, Information und Persönlichkeit. Bd. 1. Hamburg 1979, S.11

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Meißner a.a.O, S. 144, S. 183

<sup>24</sup> H.-Chr. Schmidt: Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung

mit der von der allgemeinen Psychologie angenommenen Grundvoraussetzung, daß der Mensch dazu neige, Reizfelder "spontan äußerst ökonomisch zu organisieren", wobei die Vorbildung des Individuums die Differenzierungsmöglichkeit schule<sup>26</sup>.

Meißner analysiert nun in seiner Arbeit das Zustandekommen musikalischer Werturteile aufgrund verschiedener Faktoren, die allesamt das Subjekt der jeweiligen Versuchsperson bzw. dessen Konditionierung zu Beginn des Versuchs betreffen. Untersucht wird der Grad der Abhängigkeit der musikalischen Werturteile etwa von den Informationen, die die Versuchsperson über das Stück besitzt, insbesondere von Werturteilen, die zuvor von Musikkritikern abgegeben wurden. Auch der Grad der musikalischen Vorbildung (Schüler vs. Musikstudenten) sowie Persönlichkeitsmerkmale (z.B. Labilität) werden berücksichtigt. Die dargebotenen Musikbeispiele bilden zwei Gruppen, nämlich einerseits Beispiele aus dem Bereich der Neuen Musik (Henze, Lutoslawski, Ligeti, Boulez, B.A. Zimmermann), andererseits Beispiele aus klassischen Streichquartetten (Haydn, Boccherini).

Der Autor kommt schließlich unter anderem zu dem Ergebnis, daß die Einschätzung mißfallender komplexer Beispiele aus der Neuen Musik und gefallender vertrauter Beispiele schwerer durch Vorinformation manipuliert wird als die Beurteilung "neuartiger, ästhetisch ambivalenter Stücke".<sup>27</sup> Die Bestimmung dessen, *was* an den gewählten Beispielen gefällt bzw. mißfällt, bleibt in Meißners Arbeit oberflächlich, stellt allerdings auch nicht das zentrale Anliegen dar; der Autor beschränkt sich in bezug auf die von ihm gewählten Beispiele auf allgemeine Merkmale wie Komplexität und Deutlichkeit musikalischer Einschnitte. Hier wäre eine Differenzierung wünschenswert.

Als Alternative zum oben genannten Ergebnis Birkhoffs ist eine Untersuchung von Eysenck zu erwähnen; erstaunlich erscheint hier, daß der Autor – allerdings aufgrund von Untersuchungen mit optischem Material - die Formel

$$\text{Ästhetisches Maß} = \text{Ordnung} \times \text{Komplexität}$$

---

<sup>25</sup> Neuer Musik durch Jugendliche. Köln o.J. (1975)  
Hellmut Federhofer: Zur Rezeption Neuer Musik, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 3, 1972, Heft 1, S. 5 ff.

<sup>26</sup> Meißner a.a.O. S. 136 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 364

aufstellt<sup>28</sup>, wonach sowohl Ordnung als auch Komplexität zum Wohlgefallen beitragen. An dieser Formel ist insbesondere kritisiert worden, daß sie hinsichtlich der Komplexität keine Begrenzung nach oben erfaßt, die der Endlichkeit der Aufnahmefähigkeit des Hörers Rechnung trüge.<sup>29</sup> Plausibel erscheint aber, daß die Komplexität überhaupt als positiver Faktor ins Spiel kommt.

Mit dem Einfluß, den der Informationsgehalt von Musik auf das Wohlgefallen hat, beschäftigt sich eine Arbeit von Vitz. Dieser hatte zunächst erwartet, daß Tonfolgen mit einem sehr hohen Informationsgehalt wenig Gefallen finden; diese Annahme konnte jedoch nicht bestätigt werden.<sup>30</sup>

In einer späteren Veröffentlichung untersucht der Autor den Grad der Variabilität, also die Abweichung der realen musikalischen Struktur von einer zuvor erzeugten Erwartung. Er kommt zu der Beobachtung, daß die ästhetische Bewertung mit dem Grad der Variabilität bis zu einem Kulminationspunkt steigt und dann wieder absinkt.

Als weiteres Ergebnis verzeichnet Vitz, daß Personen mit höherer musikalischer Erfahrung einen höheren Grad an Variabilität bevorzugen<sup>31</sup>.

Werbik kommt bei seiner unter anderem auf Vitz' Arbeiten bezogenen empirischen Untersuchungen zu dem Ergebnis, daß für die ästhetische Beurteilung einer Tonfolge "nicht der Informationsgehalt pro Zeiteinheit, sondern lediglich der absolute Informationsgehalt relevant" sei<sup>32</sup>.

Der Autor diskutiert auch die zitierte Gleichung Birkhoffs. Er formuliert eine Kritik hinsichtlich dreier Aspekte:

- 1) Die Beziehung des ästhetischen Maßes zum durchschnittlichen Wohlgefallen verlaufe nicht linear, sondern verkehrt u-förmig.
- 2) Verschiedene Ordnungsfaktoren hätten unterschiedliche Wirkungen.
- 3) Andere Faktoren bestimmten das Wohlgefallen mit<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Hans J. Eysenck: The general factor in aesthetic judgements. British Journal of Psychology 31, 1940, S. 94 ff., zit. nach Meißner a.a.O. S.12

<sup>29</sup> vgl. Meißner a.a.O. S. 13 f.

<sup>30</sup> Paul C. Vitz: Preference for rates of information presented by sequences of tones. Journal of Experimental Psychology 68/1964, S. 176 ff.. Zit. nach: Werbik a.a.O., S. 68 ff.

<sup>31</sup> Paul C. Vitz: Affect as a function of stimulus variation. Journal of Experimental Psychology 71/1966, S. 74 ff.; zit. nach: Werbik a.a.O., S. 68 ff.

<sup>32</sup> Ebd., S. 69

<sup>33</sup> Hans Werbik: Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik. Mainz 1971, S.11

Werbik beschäftigt sich in seiner Untersuchung des weiteren mit dem Spannungsfeld von Erwartungen und ihrer Erfüllung oder Nichterfüllung. Er stellt etwa in bezug auf die Schlüsse von Fugen aus Bachs Wohltemperiertem Klavier fest:

"Durch vermehrte Übereinstimmung zwischen Wahrnehmungen und Erwartungen wird psychische Erregung abgebaut."<sup>34</sup>

Gerade an dieser Stelle der Arbeit zeigt sich eine Überschneidung von Aspekten der Erforschung des musikalischen Ausdrucks und des ästhetischen Wohlgefallens, da das Spiel mit Hörerwartungen für beide Bereiche von Bedeutung ist.

Weiter heißt es:

"Es besteht ein weiter Bereich von Möglichkeiten, durch 'Komposition' musikalischer Elemente im Hörer Erwartungen auszubilden und Diskrepanzen zwischen Wahrnehmungen und Erwartungen auszulösen. In vielen Beispielen der Musikkultur finden wir eine sehr komplexe Struktur von Bestätigungen und Nichtbestätigungen von Erwartungen, die einzelne musikalische Reizdimensionen oder Kombinationen derselben betreffen. Bestimmte musikalische Formen (Passacaglia, Variationenform) setzen ja gerade voraus, daß spezifische Erwartungen regelmäßig erfüllt werden, während bezüglich der anderen musikalischen Aspekte dem Komponisten um so mehr Freiheit zu erwartungsdiskrepananten Entwicklungen eingeräumt ist."<sup>35</sup>

Der Autor versucht nun, "die Beziehungen zwischen der Struktur musikalischer Konfigurationen und ihrer Stimmungsqualität [...] darzustellen". Die Untersuchungen basieren auf psychologischen Theorien zur Relation zwischen Informationsgehalt von Reizkonfigurationen und emotionaler Wirkung. Werbik wählt hierzu Beispiele aus unterschiedlichen Epochen der Musikgeschichte; er belegt, daß zahlreiche Beispiele den Sekundgang als Basis der Gestaltung von Melodien besitzen. Hier führt er ein Diktum Hindemiths an:

„Das Hauptgesetz melodischer Baukunst besagt, daß nur dann ein glatter, überzeugender Melodieablauf erzielt wird, wenn die Hauptpunkte der Melodie sich in Sekunden fortbewegen.“<sup>36</sup>

Ein methodischer Mangel besteht darin, daß der Autor die Erfüllung des Postulats Hindemiths zwar in der Literatur nachweist, aber unkritisch voraussetzt, daß der Sekundgang tatsächlich die Erwartung des Hörers darstellt. Zudem reduziert er seine Untersuchung im wesentlichen

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 65

<sup>35</sup> Ebd., S. 66 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 61

auf den Parameter Melodik, leistet also keine umfassenden Analysen. Überzeugend ist immerhin die Betrachtung verschiedener Beispiele, bei denen die Komponisten bestimmte Töne der jeweils zugrundeliegenden Skala aussparen, um psychische Erregung aufzubauen, und sie später nachliefern, um die Erregung wieder abzubauen. Wie erwähnt läßt sich auf diese Weise aber nur ein einzelner Aspekt der kompositorischen Kunst beleuchten.

An der hier referierten Stelle der Arbeit Werbiks vermengen sich Aspekte der ästhetischen Bewertung mit jenen des Ausdrucks. War es zunächst Absicht des Autors, auf die "Stimmungsqualität" einzugehen (s.o.), so verschiebt sich der Blick fast unmerklich auf das ästhetische Wohlgefallen<sup>37</sup>. Entsprechend resümiert der Autor recht allgemein:

"Das Wohlgefallen an einer Melodie scheint mit einem optimalen Wechsel von Erfüllung und Nichterfüllung von strukturellen Erwartungen, von Steigerung und Dämpfung der psychischen Erregung, zusammenzuhängen. Das kompositorische 'Ausparungsprinzip' läßt sich unter dieses allgemeinere Prinzip subsumieren."<sup>38</sup> Werbik bleibt allerdings Ergebnisse bezüglich der Frage, in welchen Fällen der genannte Wechsel von Erfüllung und Nichterfüllung als optimal zu bezeichnen ist, schuldig.

Zu den Forschungsvorhaben, die sich mit dem Zustandekommen *musikalischen Ausdrucks* befassen, gehört eine Arbeit Kleinen. Grundlegendes Erklärungsmuster ist der Hinweis auf Analogien zwischen Musik und außermusikalischer Welt:

"Das die Verschiedenheiten zwischen visueller und akustischer Welt überbrückende allgemeine Prinzip ist eine Analogie der Bewegungsverläufe in Raum und Zeit."<sup>39</sup> (Hervorhebung im Original)

Die Untersuchung geht weiter von der Prämisse aus, daß musikalischer Ausdruck durch die Einwirkung der Musik auf den Rezipienten zustandekommt.

„Weder ist er [der Ausdruck] bereits im Musikstück selbst gegeben, noch ist er freie Zutat des Hörers. Vielmehr kommt er im Wahrnehmungsfeld zwischen Darbietung und Perzeption nach Gesetzen zustande, in die einerseits die musikalische Struktur

<sup>37</sup> Es ist zu berücksichtigen, daß die emotionale und die ästhetische Dimension ausgesprochen schwer voneinander zu trennen sind. Rösing weist darauf hin, „daß es musikalische Eindrücke ganz ohne Gefühlswirkung nicht gibt“. Helmut Rösing: Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik. In: Carl Dahlhaus (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg 1975, S. 181

<sup>38</sup> Ebd., S. 63

<sup>39</sup> Kleinen a.a.O., S. 18

und andererseits die seelische Reaktionsweise des wahrnehmenden und erlebenden Subjekts eingehen. Dort gelten Gesetze des musikalischen Einfalls, der musikalischen Form, des Tonsatzes, der Instrumentation, hier Hörgesetze, wie sie von Soziologie und Psychologie beschrieben werden."<sup>40</sup>

Der Autor benennt nicht ausdrücklich, was er möglicherweise als selbstverständlich ansieht: daß die oben genannten Gesetze der Musik als einer kommunikativen, unter anderem auf den Ausdruck abzielenden Kunst auf die Hörgesetze bezogen sein dürften, damit eine Verständlichkeit in bezug auf den Ausdruck erzielt werden kann<sup>41</sup>. Dieser Voraussetzung entsprechend verknüpft der Autor seine Ausführungen mit einer Formulierung Fellerers:

"Die Musik hat ihren Sinn in ihrer Beziehung zum Menschen. Eine abstrakt allgemeingültige Wertung der Musik, eine sich allgemein gebärende [sic!] Ästhetik, ist spekulativ möglich, hat aber mit der Wirklichkeit der Musik, die an das menschliche Musikerlebnis gebunden ist, nichts zu tun."<sup>42</sup>

Freilich sind die referierten Untersuchungsergebnisse recht pauschal. Noch 1998 stellen Zentner und Scherer fest, daß kaum untersucht worden sei, "welche akustischen und formalen Mittel in der instrumentellen und vokalen Musik verwendet werden, um bestimmte Emotionen zum *Ausdruck* zu bringen."<sup>43</sup> Die Autoren diskutieren nicht, inwieweit musikalischer Ausdruck mit der Verbalsprache, die ihn beschreiben soll, überhaupt kompatibel ist, inwieweit Adjektive und Substantive, die dem Gegenstand und der durch ihn ausgelösten Empfindung angemessen wären, überhaupt existieren. (Vgl. hierzu Abschnitt 3.2.3; dort wird die These aufgestellt, daß sich der Ausdruck nicht direkt, sondern nur über die ihn erzeugende musikalische Struktur verbalisieren lasse.)

Harrer weist auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten der Forschung bei der Erfassung emotioneller Vorgänge hin:

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 11

<sup>41</sup> Hierbei ist anzumerken, daß es bei einer Vielzahl von Komponisten musikalische Elemente gibt, die offenbar nicht der musikalischen Kommunikation dienen wie etwa Zahlensymbole; diskussionswürdig ist insbesondere auch, inwieweit die Gestaltungsgesetze der seriellen Musik eine Relevanz in bezug auf das Hören besitzen. Vgl. hierzu Rudolf Heinemann: Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 43. Hg. von Karl Gustav Fellerer. Regensburg 1966, S. 27 ff..

<sup>42</sup> K.G. Fellerer: Soziologie der Kirchenmusik. Köln, Opladen 1963, S. 13. Zit. nach Kleinen a.a.O., S. 11

<sup>43</sup> Marcel Zentner und Klaus R. Scherer: Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache. In: Klaus Ernst Behne u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 13. Göttingen u.a. 1998, S. 21

"Die introspektive Methode ist durch die gravierenden Unterschiede zwischen 'Erleben' und 'Beschreiben' nur mit Einschränkungen brauchbar. Die Analyse der eigenen Gefühle dämpft das emotionale Erleben. Zudem ist das aktuelle Erleben einer Emotion nicht dasselbe wie das nachträgliche Beschreiben."<sup>44</sup>

Bei Rösing heißt es in diesem Zusammenhang:

"Die emotionale Komponente von Musik als einer Sprache der Gefühle zeigt in den verschiedenen Kulturen und Epochen eine unendliche Differenzierung des Ausdrucks, die mit sprachlichen Mitteln nicht adäquat wiedergegeben werden kann."<sup>45</sup>

Trotz der von ihm vermuteten großen Differenzierungsmöglichkeiten führt Rösing die Ausdruckserlebnisse auf wenige Grundmuster zurück. Theoriegeleitete Untersuchungen stehen allerdings aus.

In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, daß sich zahlreiche Arbeiten im Bereich der Musikpsychologie auf die *Profilmethode* stützen, bei der den Versuchspersonen Wörterlisten, die in Gegensatzpaare gegliedert sind, vorgelegt werden. Die Assoziation der Versuchspersonen wird mithin gelenkt. Schwerwiegender ist jedoch, daß die Profilmethode notwendig eine Vergrößerung der Ausdrucksqualität der Musik darstellen muß, wenn man von der oben genannten "unendlichen Differenzierung des Ausdrucks" ausgeht.

Als Gegenmeinung zu der Bezeichnung von Musik als "Sprache der Gefühle" ist folgende Äußerung Strawinskys von Interesse:

"Der 'Ausdruck' ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom 'Ausdruck' abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußere Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem stillschweigend übernommenen Herkommen, und mit der wir sie versehen wie mit einem Etikett, einer Formel - kurz, es ist ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.

---

<sup>44</sup> Gerhart Harrer: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen. In: Herbert Bruhn u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 597

<sup>45</sup> Helmut Rösing: Musik und Emotion. In: Bruhn a.a.O., S. 579

Die Musik ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. Durch die Unvollkommenheit unserer Natur unterliegen wir dem Ablauf der Zeit, den Kategorien der Zukunft und Vergangenheit, ohne jemals die Gegenwart 'wirklich' machen zu können, also die Zeit stillstehen zu lassen.

Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zwecke gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit."<sup>46 47</sup>

Diese Textstelle, wenngleich Resultat einer künstlerischen und nicht wissenschaftlichen Tätigkeit, mag zeigen, daß in der Forschung vielfach der Ausdruck als eine wesentliche Komponente der Musik stillschweigend angenommen wird, ohne daß dessen Stellenwert oder gar dessen Existenz überhaupt hinterfragt würde.

Eine Forschergruppe um Mergl beschäftigt sich mit der Ausdrückbarkeit und Wiedererkennbarkeit von Gefühlen in der Musik<sup>48</sup>. Die Autoren bitten in ihrer Untersuchung Versuchspersonen (musikalische Laien), die Gefühle *Trauer*, *Wut* und *Freude* auf einem Xylophon improvisatorisch auszudrücken. Die Autoren stellen fest, daß die Versuchspersonen dem jeweiligen Gefühl in ihren Improvisationen bestimmte objektiv fixierbare musikalische Merkmale zuordnen, daß weiterhin andere Testpersonen ohne Vorinformation die Gefühle mit überzufälliger Häufigkeit identifizieren konnten.

Die Untersuchung kann Aufschluß darüber bieten, auf welche Weise der Komponist beziehungsweise Improvisator mit dem Zuhörer musikalisch kommuniziert. Allerdings kann die Signifikanz der Ergebnisse angesichts der durch die Autoren vorgegebenen Gefühle, die ja auf größtmöglichen Kontrast angelegt sind, nicht überraschen. Wünschenswert wäre an dieser Stelle die Übertragung auf Musik großer Komponisten mit der entsprechenden stärkeren Differenzierung.

---

<sup>46</sup> Igor Strawinsky: Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgendetwas "auszudrücken". In: Staatsoper Unter den Linden (Hg.): *Le sacre du printemps*. Programmheft. Berlin 2001, S. 52 f.

<sup>47</sup> Zur Differenzierung des Begriffs „Gegenwart“ in „ständige/ewige/reine Gegenwart“ siehe Eva Maria Houben: *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1992, S 31 f..

<sup>48</sup> Roland Mergl u.a.: *Musikalisch-improvisatorischer Ausdruck und Erkennen von Gefühlsqualitäten*. In: Behne a.a.O., S. 69 f.



Sloboda beschäftigt sich mit Phänomenen im Bereich der körperlichen Reaktion beim Rezipienten; er nennt - Aussagen der von ihm befragten Versuchspersonen folgend - die nachstehenden Gefühle des Individuums beim Musikhören:

Schauer, die den Rücken hinunterlaufen, Lachen, Kloß im Hals, Tränen, Gänsehaut, Herzjagen, Gähnen und Gefühle in der Magengrube. (Die Reihenfolge entspricht der Häufigkeit des Auftretens bei den befragten Personen.)<sup>49</sup>

Untersuchungen über die Zuordnung dieser Erscheinungen zu bestimmten musikalischen Strukturen fehlen.

In wenigen der zitierten Arbeiten ist allerdings eine Differenzierung zwischen den Emotionen, die der Hörer der Musik zumißt, und denen, die er im Augenblick des Hörens als seine eigenen erkennt, zu finden. In der Regel wird stillschweigend vorausgesetzt, daß traurige Musik den Hörer in eine traurige Stimmung versetze.

Immerhin unterscheidet Harrer - terminologisch einer Arbeit von Ewert aus dem Bereich der Emotionsforschung<sup>50</sup> folgend - Gefühlsregungen und Stimmungen als zwei Klassen von Emotionen, die beim Musikerleben auftreten. Demnach handelt es sich bei Gefühlsregungen um "akute oder aktuelle Zustände, um 'flüchtige Episoden', die 'Figur-Charakter' aufweisen. Stimmungen dagegen sind umfassende, diffuse, ungegliederte Gesamtbefindlichkeiten des Menschen. Sie stellen eine Art Dauertönung eines Erlebnisfeldes dar."<sup>51</sup>

## **2.2. Position der vorliegenden Arbeit in bezug auf die musikpsychologische Forschung**

Der voranstehende kurze Überblick zeigt, daß mit teilweise hohem Forschungsaufwand Ergebnisse recht pauschalen Charakters erzielt wurden. Das hängt damit zusammen, daß die Untersuchungen darauf gerichtet sind, allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten über die Wahrnehmung von Musik aufzustellen.

Die vorliegende Arbeit geht den umgekehrten Weg. Als Folge der in Kapitel 1 formulierten Prämisse, daß sich Gesetzmäßigkeiten, nach denen *jedes* musikalische Werk zu beurteilen wäre, nicht in befriedigendem Umfang werden finden lassen, wird stattdessen *exemplarisch*

<sup>49</sup> John A. Sloboda: Music Structure and emotional response: Some empirical findings. In: Psychology of Music 19, S. 110 ff.. Zit. nach: Harrer a.a.O., S. 591

Otto Ewert: Ergebnisse und Probleme der Emotionsforschung. In: H. Thomae (Hg.): Motivation und Emotion. Bd. 1: Theorien und Formen der Motivation. Göttingen 1983, S. 398 ff.. Zit. nach Harrer a.a.O., S. 590 f.

<sup>51</sup> Harrer a.a.O., S. 590 f.

vorgegangen. Bei dem als Untersuchungsgegenstand gewählten Schubert-Fragment werden *konkrete Elemente – zum Beispiel korrespondierende Notengruppen - lokalisiert, die bewirken, daß sich beim Hören ästhetisches Wohlgefallen einstellt.*<sup>52</sup>

Gemäß dem vierstufigen Modell der Analyse und ihrer Überprüfung kommen dabei die Versuchspersonen ins Spiel; durch sie soll Intersubjektivität hergestellt werden; die behauptete Kausalbeziehung musikalisches Element - ästhetisches Wohlgefallen wird durch Befragung von Hörern überprüft. Dieser Schritt erfordert Methoden, die in der Musikpsychologie vielfach verwendet werden.

Dennoch handelt es sich nicht um eine Arbeit aus dem Bereich der Musikpsychologie; das musikalische Hören, Erleben und Urteilen an sich wird nicht zum Gegenstand gemacht<sup>53</sup>. Insbesondere hat die Arbeit *nicht* zum Ziel,

- Erkenntnisse über das individuelle Hörverhalten von Rezipienten zu gewinnen,
- allgemeingültige Aussagen über die menschliche Wahrnehmung zu treffen oder
- Aussagen der Versuchspersonen zu Persönlichkeitsmerkmalen oder zur musikalischen Vorbildung in Beziehung zu setzen.

---

<sup>52</sup> Dabei soll nicht behauptet werden, daß allgemeine ‚Maximen‘ künstlerischen Handelns, und sei es das Birkhoff'sche ästhetische Maß, in Schuberts musikalische Faktur sich nicht niedergeschlagen und ihre individuelle Asprägung erhalten haben könnten.

<sup>53</sup> Helga de la Motte-Haber: Artikel Musikpsychologie. In: Das neue Lexikon der Musik Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1996, S. 387 ff.

### **3. Der Untersuchungsgegenstand: Zwei Takte aus dem 1. Thema des Finales der Klaviersonate Es-Dur opus posth. 122 D 568 von Franz Schubert**

#### **3.1. Begründung der Auswahl des Untersuchungsgegenstandes**

Die Untersuchung soll an dem ersten Thema des Finales der Klaviersonate Es-Dur opus posth. 122 D 568 von Franz Schubert (siehe Notenbeispiel 0 im lose beigefügten Anhang) durchgeführt werden; hier ist es möglich, Testpersonen einen sehr kurzen Ausschnitt, den ersten Zweitakter nämlich, isoliert darzubieten, denn dieser wirkt – gemessen an der geringen Dimension – schon einigermaßen in sich geschlossen und kann kontextunabhängig gehört werden, was eine präzise Fokussierung von Einzelelementen erleichtert. Auch erbringt eine Analyse schon dieses winzigen Fragments eine überraschende Fülle von Ergebnissen, wie sich im Verlauf des Kapitels zeigen wird.

Eine solche Autonomie kurzer Ausschnitte ist in Schuberts Werk keine Seltenheit. In der Literatur ist die Auffassung, daß die Themen liedhaften, in sich ruhenden Charakter<sup>54</sup> besäßen, was mit der sanglichen Melodik und mit dem sinnfällig-periodischen Bau zusammenhänge. Auch die Ansicht Einsteins, die die Eigengewichtigkeit der Themen mit der Funktion der Gesamtform in Verbindung bringt, ist typisch:

"Schuberts melodische Erfindung ist so gerundet, so gesättigt, daß sie sich nicht mehr wie die Motive Beethovens eignet zur Zerlegung, zur diskursiven Prüfung auf ihren Gehalt, zur sinfonisch-dramatischen Auseinandersetzung."<sup>55</sup>

Kühn dagegen weist auf die Gefahren einer Etikettierung in Richtung des Liedhaften hin:

"Die instinktive Gleichsetzung von 'Schubert' und 'Lied' lenkt dessen Betrachtung [...] und bestimmt dessen Einschätzung (das Instrumentale, zumal die Sonaten, reiche weder heran an die Lieder noch an Beethoven): Schubert wird gegen sich selbst und gegen Beethoven ausgespielt."<sup>56</sup>

<sup>54</sup> So etwa Kämper über die Themen der vorliegenden Klaviersonate. Dietrich Kämper: Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt 1987, S. 30

<sup>55</sup> Alfred Einstein: Schubert. Ein musikalisches Porträt. Zürich 1952, S. 86

<sup>56</sup> Clemens Kühn: Zwischen Romantik und Moderne. Zur Themenbildung Franz Schuberts. Sechs Annäherungen. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.): Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Laaber 1988, S. 503

In der hiermit im Zusammenhang stehenden Diskussion, inwieweit die Teleologie in den Sonaten Schuberts kompositorisch eingeschränkt werde<sup>57</sup> bzw. inwieweit der Begriff der Teleologie für sie neu zu definieren sei<sup>58</sup>, muß man allerdings nicht zwangsläufig Position beziehen, um Aussagen über die Themen selbst zu treffen. Wenn festgestellt wird, daß ein Thema oder Themenfragment zunächst sinnvoll für sich allein steht, hat dies nicht in jedem Fall zu bedeuten, daß eine diskursive Infragestellung des Exponierten später nicht mehr erfolgen wird oder erfolgen könnte.

Ganz anders ist das Bild bei manchen Themen Beethovens, die nicht allein durch ihre bloße Existenz, mithin die eigene Faktur, sondern ausschließlich durch den Zusammenhang, die motivische Entwicklung, gerechtfertigt erscheinen<sup>59</sup>. In solchen Fällen wäre eine Betrachtung des Themas losgelöst vom Kontext, ohne den es ja sozusagen "nichts ist", ganz und gar ausgeschlossen.

Das Thema gehört zu den unbekannteren des Komponisten. Für die Testreihe ist dies eine Nebenbedingung: Es wird voraussichtlich vermieden, daß der Hörer, mit der Originalgestalt vertraut, von dieser "angezogen" wird und, sobald diese erklingt, das Gefühl hat, sie sei "die richtige". Unwägbar bleibt allerdings, daß der Hörer das Thema unbewußt in Erinnerung behalten haben könnte.

## 3.2. Analyse

### 3.2.1. Leitender Aspekt

Wie im ersten Kapitel erläutert setzt die Untersuchung mit dem subjektiven Eindruck des Analysierenden ein, der einen leitenden Aspekt für die Analyse liefert. Entsprechend soll das Augenmerk zunächst auf die verblüffend anrührende Wirkung des kurzen Ausschnitts gerichtet sein. Wenig aussagekräftige, unspezifische Adjektive wie "reizend" und "schlicht" drängen sich, obwohl der Musik kaum gerecht werdend, auf; zu fragen ist nach dem Grund für den Eindruck einer *kunstvollen Naivität*. Dass hier ein Paradoxon formuliert ist, mag ein

<sup>57</sup> vgl. Peter Gülke: Franz Schubert und seine Zeit. Laaber 1991, S. 317

<sup>58</sup> vgl. Andreas Krause: Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form - Gattung - Ästhetik. Kassel, Basel, London, New York 1992, S. 173 ff.

Es sei aber darauf hingewiesen, daß es auch bei Beethoven zahlreiche Gegenbelege hierfür gibt, so daß die Formulierung eines prinzipiellen Kontrasts Beethoven - Schubert zumindest ohne Einschränkung erzwungen erscheint, indem dabei die Augen vor dem Facettenreichtum nicht nur Schuberts, sondern auch Beethovens verschlossen werden.

erster Anhaltspunkt sein: Offenbar handelt es sich um ein intelligent strukturiertes, ausgefeiltes Kunstprodukt, dessen Wirkung mit dem Akt der Produktion nicht voreilig gleichgesetzt werden darf<sup>60</sup>. Untersuchen wir also, was hier kunstvoll gemacht ist und was naiv wirkt – und wie man beides unter einen Hut bekommt.

### 3.2.2. Der Motivbegriff im vorliegenden Zweitakter - melodischer Vorrat und rhythmische Disposition - strukturelle Ambivalenz der Elemente

Die Schlichtheit des Zweitakters geht mit *Sparsamkeit* bei den verwendeten Motiven und gleichzeitiger *Klarheit* der Entsprechungen einher. *Sparsamkeit* ist hier im doppelten Sinne gemeint:

- Zum einen ist der melodische Vorrat sehr klein - es treten nur Brechungen des tonischen Es-Dur-Dreiklangs und Vorhalte auf; die einzige Wechselnote kommt im Auftakt vor.
- Zum anderen ist das Verhältnis der Melodik zum tonalen Material gemeint. Dieses ist dadurch geprägt, daß die melodischen Partikel die schlichten Akkorde nicht etwa "luxuriös" bereichern (z.B. aufwendig umspielen); die Melodie scheint der Tonalität nicht "abgerungen", sondern befindet sich mit ihr im Einklang - nicht zuletzt daraus resultiert die Entspantheit der Passage.

*Klarheit* ist durch ein hervorstechendes gliederndes Moment realisiert: das rhythmische Motiv Viertel - Achtel, das am Ende beider Takte auftritt. Die Bezeichnung "rhythmisches Motiv" verrät schon, was es mit dem Verhältnis von Rhythmik und Melodik hier auf sich hat: In der zweiten Hälfte des ersten Taktes ist das Motiv melodisch ein Vorhalt mit Auflösung, also ein Sekundschrift, in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes als Terz Teil einer Dreiklangsbrechung. Rhythmik und Melodik treten also auseinander<sup>61</sup>. Der einfache Begriff "Motivik" reicht für die vorliegende Eigenheit der Musik nicht mehr aus, und das ist auch ein

<sup>60</sup> Adorno etwa differenziert in anderem Zusammenhang zwischen der musikalischen Faktur und der Weise, in der sie wahrgenommen wird. Bezüglich der Musik Richard Wagners spricht er davon, daß der Hörer trotz der präzisen und wahrnehmbaren Setzung der Gestaltungselemente ins 'Schwimmen' gerate. - Theodor W. Adorno: Wagner und Bayreuth. In: Musikalische Schriften V. Frankfurt am Main 1984, S. 221 f.

<sup>61</sup> Es ist zu erwähnen, daß Schubert im dritten und vierten Takt die Disposition ändert; T. 4 endet schlicht mit dem Grundton, die schwebende Terz entfällt. Dadurch ergibt sich der Eindruck von Vordersatz und Nachsatz, obwohl schon T. 2 auf der Tonika schließt. Überhaupt gibt es Varianten des Themas, die aber hier nicht behandelt werden. Es wird nicht behauptet, daß T. 2 die *einzigste* Möglichkeit der Fortführung sei; es geht darum, die Wirkung des ersten Zweitakters zu analysieren, dies unabhängig von Alternativen.

Hinweis auf die ihr angemessene Art des Hörens. (Im übrigen gibt es eine Lösung des hier offenbarten terminologischen Problems: Pierre Boulez spricht - bezogen auf eine völlig andere Epoche der Musikgeschichte, nämlich serielle Musik der fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts und auch in anderer Absicht - von einem "strukturellen Kontrapunkt"<sup>62</sup>.) Die Parameter, von denen man traditionell erwarten würde, daß sie zusammengehen, um durchgehend eine musikalische Identität zu schaffen, lösen sich voneinander. Das geschieht für den Uneingeweihten unhörbar - die komplexe Durchdringung der Gestaltungselemente vollzieht sich sozusagen "schleichend", die Naivität, von der wir ausgegangen sind, und die auf elementare Melodik und Rhythmik zurückgeht, ist nur die Oberfläche, unter der sich, wie zu zeigen sein wird, eine Fülle musikalischer Beziehungen verbirgt.

Bisher ging es um die Korrespondenz der zweiten Hälfte des ersten Taktes zu derjenigen des zweiten; umgekehrt sind die Verhältnisse in der jeweils ersten Takthälfte: Im ersten Takt liegt eine Dreiklangsbrechung vor, im zweiten ein Vorhalt. Was die rhythmische Motivik angeht, so besteht Korrespondenz; Grundmotiv ist eine Dreiachtel-Bewegung, deren erster Anschlag in der linken Hand beide Male, in der rechten Hand in Takt 2 ausgespart wird. Das Oberstimmenmotiv (Sechzehntel-Gruppe) der rechten Hand in Takt 2 kann man nur unter Hinzuziehung der Melodik als rhythmisch aus dem Dreiachtel-Motiv hervorgegangen erkennen: Melodisch liegt eine einfache Wiederholung vor; die Wiederholungsrhythmik korrespondiert mit der Achtelrhythmik. Das Motiv hat aber in rhythmischer Hinsicht noch eine weitere Herkunft: Es entstammt dem Auftakt unter Weglassung der Vorschlagnote; die Zahl der Töne wird einfach von zwei auf vier verdoppelt. Melodisch gesehen besteht der Unterschied, daß es sich im Auftakt um eine kleine Sekunde handelt, außerdem nicht um einen Vorhalt, sondern um eine Wechselnote. Zieht man jedoch die Vorschlagnote hinzu, ergibt sich interessanterweise eine Übereinstimmung, indem b und c um eine Oktave versetzt beide Male auftreten, wobei sie aber syntaktisch ganz anders gebraucht werden.

Eine sinnfällige Verbindung besteht in melodischer Hinsicht zwischen der zweiten Hälfte von Takt 1 und der ersten von Takt 2. Das Oberstimmenmotiv wird aufgegriffen und mit einem diminuierten Rhythmus versehen. Dieser Aufgriff des unmittelbar Vorangegangenen wirkt spontan und spielerisch. Insgesamt läßt sich für die erste Hälfte von Takt 2 eine mehrfache Herkunft nachweisen:

---

<sup>62</sup> Pierre Boulez: Möglichkeiten. In: ders.: Werkstatt-Texte. Frankfurt am Main, Berlin 1972, S.32.

- was die "Makrorhythmik" (Achtel) angeht: die erste Hälfte des ersten Taktes;
- was die "Mikrorhythmik" (Sechzehntel) und die Melodik (fallende Sekunde) angeht: der Auftakt zum ersten Takt; außerdem liegt hier eine melodische Verwandtschaft vor, wenn man den kurzen Vorschlag c" berücksichtigt;
- in melodischer Hinsicht (Vorhalt) die zweite Hälfte des ersten Takts.

Mag die Beschreibung der Herkunft der Sechzehntelgruppe in der Oberstimme auch aufwendig und ein wenig umständlich wirken: Gerade darin, daß so viele Worte notwendig sind, um vier Töne zu erklären, zeigt sich deren Ambivalenz; durch den Zusammenhang sind die lapidaren Figuren mit musikalischer Bedeutung aufgeladen. Geht man davon aus, daß sich zu all den getroffenen Feststellungen beim Hören analoge Prozesse vollziehen, so erscheint es plausibel, daß die wenigen Töne einen bewegenden Eindruck hinterlassen. Dieser ist Produkt der Dichte der Musik, einer Kulmination in struktureller Hinsicht.

Mit dem Begriff "Kulmination" stimmt überein, daß die Melodik an der betreffenden Stelle den Hochtton erreicht; dabei wird keineswegs nachdrücklich ein äußerer musikalischer Höhepunkt erzeugt – wir befinden uns ja erst im zweiten Takt des Satzes! Dennoch: die klangliche Oberfläche der Stelle spielt deren Gewichtigkeit herunter. Auf die Spitze getrieben wird dieses Prinzip gewissermaßen dadurch, daß das erste Achtel des Kulminationspunktes allein durch eine Pause realisiert und also nur durch den Zusammenhang als Notenwert hörbar wird; die Pause wird an dem Punkt struktureller Kulmination, um eine Formulierung Houbens zu verwenden, zu einem „Augenblick gesteigerten Hörens“<sup>63</sup>.

Bevor auf weitere Gestaltungsaspekte einzugehen ist, erscheint eine kurze Zusammenfassung der festgestellten "Überkreuzstellungen" auf verschiedenen Ebenen sinnvoll:

- Hinsichtlich des Melodievorrats korrespondieren: erste Hälfte T. 1 mit zweiter Hälfte T. 2 und zweite Hälfte T. 1 mit erster Hälfte T. 2.
- Letztere Anordnung steht quer zur Rhythmik, bei der die jeweils zweiten Takt-hälften einander entsprechen. Makrorhythmisch greift auch die erste Hälfte von Takt 2 die erste Hälfte von Takt 1 auf.
- Die Rhythmik steht zudem quer zur Harmonik, da melodischer Vorrat und Harmonik gleichlaufen.

---

<sup>63</sup>

Houben verwendet die Formulierung in anderem Zusammenhang, aber eben auch in bezug auf Schubert, in diesem Fall die Klaviersonate B-Dur D 960. Eva-Maria Houben: Alte Musik mit neuen Ohren: Schubert – Bruckner – Wagner - ... . Saarbrücken 2000, S. 74

Eine weitere Querständigkeit in dem Zweitakter ergibt sich aus der Auftaktstruktur: Der Auftakt zu Takt 1 - die Figur der zwei Sechzehntel mit Vorschlag - ist vor dem zweiten Takt ausgespart; vielleicht ist es aber angemessener, nicht von „aussparen“, sondern von „verschieben“ zu sprechen: Wie oben bereits erläutert, ist das Sechzehntelmotiv im zweiten Takt unter anderem aus dem Auftakt abgeleitet. Damit stimmt überein, daß es syntaktisch die Stellung eines Auftaktes erhält, und zwar durch die Achtelpause auf Taktzeit 1. Aufgründessen wäre jedoch die erste Takthälfte auftaktig zur zweiten. In der Tat stellt die Musik an dieser Stelle die Notation in Frage: Es wäre denkbar, den Taktstrich um einen halben Takt zu verschieben, um so das gerade Beschriebene optisch zum Ausdruck zu bringen. Im ersten Takt liegt das zwar auch nicht fern, wenn man ihn isoliert betrachtet, jedoch erfährt die Taktzeit 1 durch den Auftakt eine besondere Betonung, weshalb die beiden Takthälften eher Schuberts Notenbild entsprechend wahrgenommen werden. In Takt 2 dagegen erscheint die tatsächlich zweite Hälfte als eine syntaktische erste - bei äußerster Ökonomie der Mittel und Klarheit der Entsprechungen gelingt es dem Komponisten, die Musik in einer Schwebelage zu halten: Auch das Verhältnis von Klarheit und Verschleierung kann man beinahe einen Kontrapunkt nennen; die Loslösung verschiedener Ebenen voneinander ist offenbar eine Maßnahme des Komponierens, die den Charakter der Musik ausmacht.

### 3.2.3. Klangtechnik

Der folgende Abschnitt ist vor allem satztechnischen Aspekten der Musik gewidmet.

Die trotz sparsamster Mittel wahrnehmbare Klangfülle kommt unter anderem durch ständige Unter- und Überterzungen zustande. Terzparallelen liegen in der jeweils zweiten Takthälfte real vor: Die Melodie erhält in Takt 1 eine Unterterz in Form der Oberstimme der linken Hand, in Takt 2 in Form des Basses (jeweils zuzüglich einer Oktave Abstand). In der ersten Hälfte von Takt 2 existiert die Unterterz nur bezogen auf den Vorhaltston c'', nicht auf dessen Auflösung.

Die erste Hälfte von Takt 1 muß, was die Terzen angeht, losgelöst von der Stimmführung betrachtet werden. Mit Einsetzen der Begleitung auf Taktzeit 2 liegt die Oberterz vor (als Untersexta zuzüglich Oktave), und zwar in der Unterstimme der linken Hand; auf Taktzeit 3 befindet sie sich in der Mittelstimme. Der in letzterem Akkord vorkommende Ton es' ist die Unterterz, mithin eine Vorbereitung der oben beschriebenen Unterterzung in der zweiten Takthälfte.



Bei dieser Sichtweise drängen sich freilich Einwände auf; schließlich beinhaltet Dreiklangsharmonik ein ständiges Vorliegen von Ober- und Unterterzen. Daß die Terzen als Parallelen in der jeweils zweiten Takthälfte deutlich herausgearbeitet sind, kann insoweit nicht zwingend begründen, daß sie in der ersten Hälfte tatsächlich 'gemeint' sind, wenn sie auch nachweislich vorkommen. Ihr Auftreten ist bei Vorliegen der Tonika Folge der schlichten Melodik aufgrund der Dreiklangsbrechung.

Jedoch erscheint es sinnvoll, das Problem andersherum zu betrachten: Terzen - zumal die nicht real parallel laufenden - sind "natürlicher" Bestandteil durmolltonaler Harmonik. Dieses Charakteristikum des Materials selbst wird von Schubert aufgegriffen und an den Stellen explizit auskomponiert, an denen die Terzen nicht ebenso selbstverständlich sind, nämlich besonders beim Vorhalt in der zweiten Hälfte von Takt 1. Erst durch diese Maßnahme werden die in der ersten Hälfte des Taktes quasi zufällig vorkommenden Austerzungen sozusagen im Nachhinein interessant. Es wird also im Einklang mit der Materialtendenz komponiert.

Erst der Zusammenhang macht dasjenige, was nun einmal Element der Tonalität ist, zum Bestandteil einer kompositorischen Absicht.

Das Komponieren vollzieht sich, indem ausgelotet wird, was das Grundmaterial "ohne Mühe" hergibt. Der Komponist läßt gewissermaßen los, überläßt einen Teil der Strukturbildung dem Material selbst; seine Leistung besteht in diesen zwei Takten nicht darin, dem Tonsystem das gerade noch Mögliche abzufordern<sup>64</sup>, sondern dasjenige, was die Tonalität selbst vollbringt, zu einer sinnvollen, originellen und dabei persönlichen kompositorischen Struktur zu ordnen.

Für ein solches Ausnutzen des "Eigenlebens" der Tonalität ist die Verwendung der großen Sekunde ein weiteres Beispiel: Sie wird melodisch - als Vorhalt - immer dann gebraucht, wenn der Dominantseptakkord erklingt. Dieser tritt aber stets als Sekundakkord auf; die große Sekunde liegt somit nicht nur als melodisches Intervall, sondern auch im Akkord vor. Das melodische Motiv wird im Moment seines Auftretens verklanglicht, die Melodik in diesem Moment stark an die Akkordik gebunden; das geschieht nun allerdings noch elementarer bei der Tonika - diese wird melodisch schlicht durch Dreiklangsbrechung realisiert, der Tatsache zum Trotz, daß sie mit der fallenden kleinen Sekunde im ersten Takt korrespondiert; das melodisch-harmonische Konzept, nach dem bei Vorliegen der Tonika keine akkordfremden

---

<sup>64</sup> Einen solchen Umgang mit der musikalischen Sprache wird man wiederum Beethoven zuschreiben – doch birgt auch diese Etikettierung die Gefahr, daß etwa Schuberts späte Sonaten unberücksichtigt bleiben.

Töne auftreten, während beim Dominantseptakkord Vorhalte erklingen, wird durch die Korrespondenz erst wahrnehmbar, in der es seinen anrührendsten Ausdruck findet.

#### 3.2.4. Zusammenfassung

Es ist zu vermuten, daß die Analyse, obwohl sie sich auf einen denkbar kurzen Ausschnitt bezieht, noch immer nicht erschöpfend ist. Möglicherweise sind weitere, verdeckte innere Beziehungen in diesen zwei Takten unerkannt geblieben. Weitere satztechnische Details sollen, obwohl sie materiell beschreibbar wären, nicht untersucht werden, da der Verfasser ihnen beim momentanen Stand keine weiterführenden Erkenntnisse abzugewinnen vermag.

Die Ausgangsfrage der Untersuchung lautete, welche Strukturmerkmale dazu führen, daß das Untersuchungsobjekt bei aller Kürze eine so ausgeprägte Wirkung besitzt. Dabei sollte nach den Grundlagen für die kunstvolle Naivität gefragt werden. Es können nun verschiedene Momente als Begründung für dieses Phänomen angeführt werden:

- a) *Scheinbare Einfachheit*: Die Harmonik beruht auf zwei Akkorden; die Motivik, ja die ganze Gestaltung ist dem Zustand amorphen Materials nahe.
- b) *Konzentration*: Zwischen wenigen Elementen werden mannigfaltige Beziehungen komponiert. Für das Hören haben die schlichtesten Wendungen demnach starke Bedeutung.
- c) *Durchdringung auf unterschiedlichen Ebenen*: Die Identität der Elemente ist mehrdeutig; der Motivbegriff wird gespalten: Die Grundfeststellung motivischer Analyse, bei der ein Element anhand eines anderen identifiziert wird, weicht auf<sup>65</sup>. Demzufolge kann das klangliche Ergebnis nicht mehr "hart" gehört werden, d.h. die Trennschärfe wird trotz größter kompositorischer Präzision gemildert. Daraus resultiert ein sanfter, anmutiger Charakter.

---

<sup>65</sup> Diese Ambivalenz bezüglich der Frage, was womit eigentlich identisch oder was woraus abgeleitet sei, (in Form präzise determinierter Mehrdeutigkeit) zeigt eine Verwandtschaft in der Denkweise mit einem Werk des 20. Jahrhunderts, das man wohl kaum auf den ersten Blick mit Schubert assoziieren würde: den Klaviervariationen op. 27 von Webern. In völlig anderer Gestalt, doch ähnlich in der Methode gibt Webern den musikalische Figuren im zweiten Satz Identitäten durch die unterschiedlichen Parameter, die einander überlagern können, so daß die Zuordnung der Figuren zueinander nicht immer eindeutig ist.

Diese Erklärungen helfen nicht, die vom musikalischen Kunstwerk ausgehende und vom Hörer subjektiv empfundene Stimmung als solche mit Worten zu beschreiben<sup>66</sup>. Die Annäherung geschieht in anderer Form: Die analytisch-materielle Seite der Musikbetrachtung schafft ein kognitives Gegenstück zur Wahrnehmung des musikalischen Ausdrucks einerseits und zum ästhetischen Wohlgefallen andererseits<sup>67</sup>. (Obige Erläuterungen mögen gezeigt haben, wie schwer das eine vom anderen zu trennen ist; in den empirischen Teilen der Arbeit wird das zu berücksichtigen sein.) Es ist nicht paraphrasierbar, was der Hörer erlebt, aber es ist im Notentext beschreibbar, was mit ihm ‚gemacht wird‘. Der in unserem Zusammenhang ideale Hörer jedenfalls erfährt die beschriebene Struktur, ohne daß wir von ihm ‚verlangen‘, daß er sie notwendig bewußt reflektiere<sup>68</sup>. Dies ist ein Erklärungsmodell hypothetischen Charakters. Es liegt den Einzelhypothesen, die in bezug auf die Experimente aufzustellen sind, zugrunde (siehe vor allem Abschnitt 5.5).

Nebenbei bemerkt: Die Ausführungen mögen einer gängigen Berührungsangst mit musikalischer Analyse begegnen; sie verdeutlichen, daß von einer Entzauberung des Kunstwerks nicht die Rede sein kann, denn das Verhältnis von Erkenntnis und Erlebnis gestaltet sich komplizierter: "Dasselbe Musikwerk erscheint als je ein anderes dem, der die Noten liest, dem, der es beschreibt, dem, der es hört, und dem, der es musiziert; auch, wenn derselbe sie macht, lassen die vier Erfahrungen sich nicht zur Deckung bringen - wie immer sie einander zuarbeiten mögen."<sup>69</sup>

Im Hinblick auf die im folgenden Kapitel zu beschreibenden Modifikationen des Zweitakters seien die wichtigsten analytisch beschriebenen Strukturmerkmale der Übersicht halber noch einmal aufgelistet:

- Querständigkeit von Harmonik (die den melodischen Vorrat liefert) und Rhythmik;
- entsprechend Loslösung der rhythmischen von der melodischen Motivik;
- insofern zweifache Identität aller Elemente; so bezieht sich etwa die zweite Hälfte von Takt 2 rhythmisch auf ein anderes Vorbild als melodisch.

<sup>66</sup> Vgl. wiederum Klausmeier a.a.O., S. 268

<sup>67</sup> Vgl. zu dieser Problematik Hanslick a.a.O., S. 62.

<sup>68</sup> Die oben beschriebene vierfache Herkunft des Kulminationspunktes beispielsweise kann allenfalls unter Mühen bewußt gehört werden. Es ist zwar ohne weiteres möglich, sich das Phänomen bei vier Hörvorgängen klarzumachen, indem auf jeweils eine Beziehung geachtet wird; schwieriger zu erlangen ist das Bewußtsein zweier Herkünfte, und bei dreien von ihnen erreicht man die Grenze der Konzentrationsfähigkeit, ähnlich wie beim Versuch, alle Stimmen einer dreistimmigen Fuge zu verfolgen. Insofern kann keine Rede davon sein, daß ein nicht vorab informierter Hörer in der Lage wäre, beim ersten Hören solcher strukturellen Gegebenheiten gewahr zu werden.

<sup>69</sup> Gülke a.a.O., S. 7

- Der Kulminationspunkt in Takt 2 ist der Höhepunkt an Identitätsmehrdeutigkeit: Er ist aus vier vorhergehenden Elementen ableitbar; dies sind
  - o in makrorhythmischer Hinsicht die erste Hälfte des ersten Taktes,
  - o in mikrorhythmischer und melodischer Hinsicht der Auftakt zum ersten Takt,
  - o in melodischer Hinsicht der Vorhalt in der zweiten Hälfte des ersten Taktes,
  - o in melodischer Hinsicht der Auftakt: Vorschlag und erste Hauptnote
- "Entspanntes Verhältnis" der Motive zum tonalen Grundmaterial;
- verdeckte Terzgängigkeit;
- melodisch-harmonische Disposition: bei Tonika reine Dreiklangsmelodik, beim Dominantseptakkord Vorhalte; der Dominantseptakkord ist als Verklänglichdung der melodischen Sekunde aufzufassen;
- Verschiebung der Auftaktigkeit im zweiten Takt zur Mitte.

## 4. Versuchsvorbereitungen – Erfahrungen hinsichtlich der Versuchsanordnung und der Reaktionen der Versuchspersonen

### 4.1. Modifikationen des Untersuchungsgegenstandes – paraphrasierende und zerstörende Veränderungen

Bei der Analyse des Zweitakters wurde eine Kausalbeziehung zwischen der Struktur und dem Hörerlebnis behauptet; wie im Rahmen des vierstufigen Modells im ersten Kapitel erläutert, soll diese Kausalität nun bei verschiedenen Hörern experimentell auf den Prüfstand gestellt werden. Hierdurch wird dem Erfordernis der Intersubjektivität entsprochen.

Die Vorgehensweise besteht in den genannten experimentellen Modifikationen: Aussagen über die Bedeutung eines einzelnen Strukturelements für die Wahrnehmung sollen getroffen werden, indem dieses probenhalber aus der Musik entfernt wird; wenn, wie oben geschehen, vermutet wird, daß die fallende Terz in der bekannten Konstellation zum ästhetischen Wohlgefallen führt, so wird diese durch ein anderes Intervall, zum Beispiel durch die Sekunde ersetzt. Da ein Teil der Struktur der Musik dadurch eliminiert wird, sollen solche Manipulationen nachfolgend **zerstörende Veränderungen** genannt werden.

Im Experiment wird die Reaktion des Hörers bei der Originalversion mit derjenigen bei der zerstörend veränderten Version verglichen. Wird diese weniger positiv beurteilt als das Original, wäre dies ein Hinweis darauf, daß das Strukturelement tatsächlich ästhetisches Wohlgefallen hervorruft.

Im gleichen Zuge ist jedoch ein System von Gegenproben zu entwickeln, denn bei jedem wie immer gearteten Eingriff in den Notentext könnte man ja vermuten, daß er unabhängig von strukturellen Veränderungen das ästhetische Wohlgefallen herabsetze. Eine Gegenprobe besteht nun darin, daß der Notentext zwar verändert wird, die innere Struktur des Beispiels aber erhalten bleibt. Diese Form der Manipulation soll als **paraphrasierende Veränderung** bezeichnet werden. Für das gewählte Beispiel wäre eine solche wie folgt möglich: Wenn die Terz durch ein anderes Intervall ersetzt wird, ist die gesamte Konzeption anzupassen. Bei Vorliegen der Tonika wäre dann nicht mehr die Terz das melodische Intervall, sondern, wie oben geschildert, die Sekunde.

Bei der Darbietung von paraphrasierend veränderten Beispielen sind positivere Hörerreaktionen zu erwarten als bei der Darbietung von zerstörend veränderten Beispielen. Durch

die unterschiedlichen Reaktionen lassen sich Rückschlüsse ziehen über die Bedeutung dessen, was bei ersteren erhalten blieb, bei zweiteren aber wegfiel.

#### **4.2. Allgemeine Hypothesen**

Gemäß obigen Ausführungen ist für alle Versuche des Forschungsprojekts folgende Arbeitshypothese aufzustellen:

Die Hörer werden an Beispielen mit paraphrasierenden Eingriffen mehr Gefallen finden als an Beispielen mit zerstörenden Eingriffen.

Weiterhin ist von vorneherein als einschränkende Hypothese zu berücksichtigen, daß es dem Verfasser wohl nicht gelingen wird, die paraphrasierenden Eingriffe auf dem Niveau des Originals durchzuführen:

Die Hörer werden an Beispielen mit paraphrasierenden Eingriffen weniger Gefallen finden als am Original selbst.

Schließlich wird bei den Hörern dahingehend ein gewisser Respekt vor dem Komponisten vorausgesetzt, daß sie der Ansicht sein werden, das jeweilige Original sei die beste Version:

Die Hörer werden diejenigen Beispiele, die ihrer Meinung nach die besten sind, am ehesten für Originale halten.

#### **4.3. Die Problematik der Komposition von paraphrasierenden und zerstörenden Veränderungen**

Nur scheinbar ist es unproblematisch, *zerstörende Veränderungen* des Zweitaktors zu erstellen. Die Schwierigkeit liegt darin, daß keine offensichtlich widersinnigen Wendungen auftreten dürfen. Auch würden grobe Verstöße gegen satztechnische Konventionen der Zeit, aus der das Beispiel stammt, schon aufgrund des äußeren Klangbildes das Mißfallen der Hörer erregen. Bei der Untersuchung soll jedoch gerade herausgefunden werden, welche inneren Strukturen das Hörvergnügen auslösen, also solche Merkmale, die über rein tonsetzerische Elemente, die der ausgebildete Komponist der Epoche beherrscht, hinausgehen. Die musikalische Oberfläche soll in sich schlüssig bleiben und die Eliminierung der ermittelten Tiefenstruktur des Themas möglichst unmerklich erfolgen, da das Testergebnis

banalisiert würde, wenn die Testpersonen Beispiele negativ beurteilten, weil sie etwa eine ungeschickte Baßführung oder unmelodiöse Wendungen in der Oberstimme aufwiesen.

Die durchaus problematische Differenzierung zwischen Oberfläche und innerer Struktur wird noch kritisch zu beleuchten sein.

Bei den zur Kontrolle zu erstellenden *paraphrasierenden Veränderungen* liegen die Schwierigkeiten eher auf der Hand; eine andere Konkretisierung der Struktur soll komponiert werden. Dies setzt voraus, daß sich auch das neue musikalische Material der vorgegebenen Struktur fügt – nicht in jeder Situation ist es einfach möglich, eine Terz durch eine Sekunde zu ersetzen. Bei der Beschreibung der einzelnen paraphrasierend veränderten Beispiele wird diese Problematik weitere Konkretisierung erfahren.

Im Extremfall wird eine völlige Neukomposition mit anderem Material, die von der Vorlage nur die abstrakte Konstellation übernimmt, geschaffen.

Die Schaffung paraphrasierender Veränderungen setzt voraus, daß die Lösung des Komponisten beim betreffenden Thema nicht die einzig denkbare ist. Mit Gültigkeit ließe sich immerhin vermuten, daß manchen Werken kompositorische Möglichkeiten immanent sind, die nie realisiert wurden. So vertritt er die Auffassung, daß es durchaus nicht zwingend sei, daß das Bestehende die optimale oder gar einzig denkbare Lösung darstelle; hinsichtlich der Trübung des Bewußtseins für das Noch-Mögliche, die aus der Verabsolutierung von Kunstwerken resultiere, bemerkt er lakonisch: "Parteinahme für das Vorhandene ist nicht immer ein guter Ratgeber."<sup>70</sup>

#### **4.4. Aufbau der Versuche – Planung eines Test-Durchlaufs**

Die Testpersonen werden mit den verschiedenen von dem Thema erstellten Versionen konfrontiert, und zwar sowohl mit paraphrasierenden als auch zerstörenden Veränderungen in geheimer Reihenfolge. Die vorab gegebene Information beschränkt sich auf die Tatsache, daß alle Beispiele von einem Original abgeleitet wurden, das sich mitten unter den veränderten Versionen befindet. Die Teilnehmer sollen sich nun zu den einzelnen Beispielen wertend äußern. Es ergibt sich die Frage, in welcher Form das geschehen soll. Zwei Grundtypen sind möglich:

---

<sup>70</sup> Gülke 1989 a.a.O., S. 11

- Die Wertungsäußerung mittels Rating-Skalen: Die Versuchsperson wird gebeten, auf einer beispielsweise fünfstufigen Skala zwischen den Extremen 1 (sehr großes Gefallen) und 5 (sehr geringes Gefallen) anzukreuzen.
- Die Wertungsäußerung mittels freier verbaler Formulierung.

Beide Verfahren bergen Schwierigkeiten. Die Rating-Skalen sind zwar leicht auszuwerten, doch kann man mit ihnen nicht die Gründe für das Gefallen oder Nichtgefallen der Testpersonen ermitteln. Eine Fokussierung auf das einzelne Strukturelement ist nicht möglich.

Die freie verbale Äußerung ist insofern problematisch, als eine große Datenmenge zu erwarten ist; zudem ist nicht gesichert, daß die Versuchspersonen in einer Weise formulieren, die später eine Auswertung in bezug auf die Analyseergebnisse erlaubt.

Aufgrund dieser Unwägbarkeiten wird zunächst ein ein Test-Durchlauf mit sechs Versuchspersonen (Studierende an der Universität Dortmund) vorgenommen. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden gebeten, sich zu den Beispielen in freier Form zu äußern. Insgesamt sollen dabei zunächst Erfahrungen bezüglich der Versuchsanordnung und der Auswertbarkeit der Äußerungen gesammelt werden. Danach wird über das weitere methodische Vorgehen entschieden.

Es soll im einzelnen geprüft werden,

- wie die Versuchspersonen allgemein auf die Versuchssituation reagieren (Auskunftsbereitschaft usw.);
- ob sie sich in der Lage sehen, Werturteile über das Gehörte abzugeben;
- inwieweit eine Verwertbarkeit der Äußerungen der Befragten in bezug auf das Forschungsvorhaben gegeben ist;
- ob sich ein Unterschied zwischen den Reaktionen auf die paraphrasierend veränderten Beispiele einerseits und die zerstörend veränderten Beispiele andererseits abzeichnet (mögliche Signifikanz von Ergebnissen).



## 4.5. Modifikationen des Untersuchungsgegenstandes

### 4.5.1. Paraphrasierende Veränderungen

Obwohl die paraphrasierenden Veränderungen in der Versuchsreihe lediglich Kontrollfunktion übernehmen und daher systematisch gegenüber den zerstörenden nachgeordnet sind, soll mit ersteren begonnen werden, da sie, jeweils mehr oder weniger stark abstrahiert, die Themenstrukturen noch einmal zu veranschaulichen geeignet sind.

Dabei wird sich herausstellen, daß es schier unmöglich ist, *alle* Strukturmomente zu erhalten, denn wie erwähnt ergeben sich Schwierigkeiten bei der Abstraktion musikalischer Gedanken: Manche von ihnen sind so speziell auf die jeweilige Materialsituation zugeschnitten, daß sie nicht auf eine andere übertragen werden können. Diese Probleme gründen natürlich auf dem im Vergleich zu Schubert bescheidenen Vermögen des Verfassers, über gegebene Struktur und vorgeformtes Material spielerisch zu herrschen. Dieses Zwischenresultat kann nicht überraschen; hier hat gewirkt, wer nicht von ungefähr ein großer Komponist heißt, und es versteht sich, daß jegliche Eingriffe in die Substanz eher negative als positive Folgen haben werden. Die nachfolgend beschriebenen Versuche, die Musik zu paraphrasieren, zeigen nun aus der Perspektive des Manipulierenden, inwiefern man beim Original von einem ‚genialen Wurf‘ sprechen darf. Wenn auch eine Gleichwertigkeit der Struktur nur annähernd erzielt werden kann – was möglich sein mag, soll versucht werden.

#### 4.5.1.1. Notenbeispiel 1

*(Sämtliche Notenbeispiele befinden sich auf Seite 249 ff.)*

Die erste Veränderung beschäftigt sich mit dem Auftakt: Dieser wird auf eine Gruppe dreier Sechzehntel erweitert, wobei melodisch ein Tonleiterausschnitt zugrundeliegt. Abgesehen von der Begleitung ist der erste Takt unverändert. Erst danach werden die Konsequenzen der kleinen Veränderung zu Beginn auskomponiert.

Das Auftaktmotiv wird rhythmisch zu Beginn des zweiten Taktes aufgegriffen; es handelt sich jedoch um eine Akkordbrechung, die melodisch aus dem Beginn von Takt 1 hervorgeht. Hier soll also - nach dem Vorbild des Originals - versucht werden, die melodische Motive von der rhythmischen zu lösen.

Auch in diesem Beispiel entsteht ein Kulminationspunkt, der aber insgesamt gegenüber dem Original leicht abgewandelt ist: Das melodisch auf die zweite Hälfte von Takt 1 rekurrierende Vorhaltmotiv erscheint nur einmal auf Zählzeit 3. Die Beziehung der ersten Takthälften zueinander aufgrund des 3/8-Motivs ist durch die zusätzliche Sechzehntelnote im zweiten Takt etwas verschleiert. Dafür gibt es jedoch - gewissermaßen als "Ausgleich" - eine auch

melodische Verbindung: Beide Male liegt ein gebrochener Dreiklang in Aufwärtsbewegung vor.

#### *4.5.1.2. Notenbeispiel 2*

Verändert wird hier die Art und Weise, in der die Motive des Auftaktes und des ersten Taktes im zweiten aufgegriffen werden. Auftakt und erster Takt selbst bleiben aber unverändert.

Takt 2 beginnt - nach der gegenüber dem Original unveränderten Achtelpause - mit einer transponierenden Übernahme des unmittelbar zuvor erklingenden Vorhaltsmotivs. Der hinzugefügte Vorschlag hat die Funktion, den Auftaktcharakter zu unterstreichen, indem er an den Auftakt selbst erinnert. Zu diesem Zweck wird die zweitönige Floskel auch punktiert: Erstens tritt so eine Sechzehntelnote auf, die die folgende Sechzehntelgruppe mit Bezug zum Auftakt einleitet, zweitens wird der schreitende Charakter, den eine Achtelbewegung an dieser Stelle hätte, vermieden. Um dennoch die Beziehung zum Dreiachtelmotiv der ersten Hälfte von Takt 1 herzustellen, erscheint dieser Rhythmus im Baß.

Die Punktierung im zweiten Takt ist allerdings nicht nur durch die Sechzehntel des Auftaktes motiviert, sondern greift gleichzeitig auf die zweite Hälfte des ersten Taktes zurück, indem das Verhältnis 2:1 (Viertel : Achtel) sich zu einer echten Punktierung intensiviert.

Die Charakteristiken des Auftaktes werden in der ersten Hälfte des zweiten Taktes gleichsam auseinanderdividiert, indem der Vorschlag nicht vor der Sechzehntel, sondern schon eine Note früher positioniert ist.

Die Vorhaltsbildung im zweiten Takt dieses Beispiels reicht - in Abweichung vom Original - ein Stück in die Tonika hinein, wodurch die Abwärtsbewegung des tonischen Dreiklangs eingeleitet wird. Diese beantwortet melodisch die entsprechende Aufwärtsbewegung in der ersten Hälfte von Takt 1. Die durchlaufende Bewegung in Sechzehnteln geht wie erwähnt auf den Auftakt zurück. Die Verbindung zum Viertel-Achtel-Motiv aus der zweiten Hälfte von Takt 1 stellt wiederum der Baß her.

Bei dieser Veränderung ist der Kulminationspunkt auf den gesamten zweiten Takt ausgedehnt, da die Herkunft ambivalent ist. Allerdings verteilt sich diese Ambivalenz auf zwei Hände: Beim Schubertschen Original waren alle Herkünfte des Kulminationspunktes schon allein in der rechten Hand realisiert, während die linke nur Unterstützung leistete; bei der hier vorliegenden Veränderung jedoch besitzt die linke Hand konstitutive Funktion: Nur durch sie ergibt sich die Verbindung der beiden zweiten Takthälften.

Somit ist das Ergebnis in der Oberstimme weniger konzentriert als das Original.

#### 4.5.1.3. Notenbeispiel 3

Das folgende Beispiel dreht das Verhältnis Tonleitermaterial - Dreiklangsmaterial insgesamt um. Da auf diese Weise die gesamte Motivik des Themas verändert wird, die Struktur - mit umgekehrten "Vorzeichen" - aber beibehalten bleibt, kann man ansatzweise von einer Meta-Komposition sprechen: Die Verhältnisse werden auf eine andere konkrete Situation übertragen.

	<u>melodische Motivik</u>	<u>rhythmische Motivik</u>
<u>Auftakt</u>	Akkordbrechung	Sechzehntel-Motiv
<u>1. Hälfte T. 1</u>	Skala (Wechselnote)	"Punktierungsmotiv"
<u>2. Hälfte T. 1</u>	Akkordbrechung	Zweiachtel-Motiv
<u>1. Hälfte T. 2</u>	Akkordbrechung (Herkunft 1 aus T. 2 und Auftakt)	Makrorhythmik: "Punktierungsmotiv" (Herkunft 2 aus T. 1)
		Mikrorhythmik: Sechzehntel (Herkunft 3 aus Auftakt)
<u>2. Hälfte T. 2</u>	Skala (Vorhalt)	Zweiachtel-Motiv (aus T. 2)

Das rhythmische Material der ersten Hälfte von Takt 1 ist im Kulminationspunkt "versteckt": Die Punktierung ergibt sich, wenn man aus der Figur von sechs Sechzehnteln die Melodietöne extrahiert. Die direkte Beziehung des Kulminationspunktes zur Zweiachtel-Figur in der zweiten Hälfte von Takt 1 besteht darin, daß das Quintmotiv unmittelbar aufgegriffen,

umgekehrt und diminuiert wird<sup>71</sup>. Die Verbindung zum Auftakt resultiert aus der Sechzehntelmotorik sowie aus der gemeinsamen Knickfigur b - g - b bzw. f - b - f<sup>72</sup>.

Die Schlüsse der Takte korrespondieren durch das gemeinsame Zweiachtel-Motiv und divergieren nach bekanntem Muster hinsichtlich des melodischen Grundmaterials.

Das Beispiel erscheint als paraphrasierende Veränderung des Originals insofern gelungen, als der Kulminationspunkt als solcher recht plastisch konstruiert ist. Eine Schwäche ist darin zu sehen, daß die Gemeinsamkeit des melodischen Grundmaterials in der Tonika insofern nicht sinnfällig ist, als im ersten Takt eine Wechselnote, im zweiten aber ein Vorhalt erklingt; die Verbindung nur aufgrund der in beiden Fällen vorliegenden großen Sekunde erscheint schwach.

Dieser Mangel kann nicht ohne weiteres behoben werden, da sich bei der Rhythmik der ersten Hälfte des ersten Taktes ein Vorhalt nur schwer einfügen ließe.

Das Experiment wird zu zeigen haben, ob die positiven Aspekte des Beispiels überwiegen.

#### 4.5.1.4. *Notenbeispiel 4*

Auch hier werden die Strukturverhältnisse des Originals auf eine andere Materialsituation übertragen. Hinsichtlich der motivischen Bezüge gibt es gegenüber dem vorherigen Beispiel nichts Wesentliches hinzuzufügen, außer der Tatsache, daß der Bezug zum Auftakt im Kulminationspunkt erst eine Zählzeit später einsetzt<sup>73</sup>.

Demnach ergibt sich wiederum folgender Aufbau: Rhythmische Korrespondenz besteht zwischen der zweiten Hälfte von Takt 1 und der zweiten Hälfte von Takt 2, die Intervallik divergiert jedoch wiederum (Tonika: Schritte; Dominante: Sprünge).

Der Kulminationspunkt schöpft aus den bekannten Quellen: Das Terzmotiv in der ersten Hälfte des zweiten Taktes entstammt Takt 1, allerdings in Umkehrung, dafür aber in rhythmischer Analogie.

Die Makrorhythmik in der ersten Hälfte des 2. Taktes, die sich durch Filtrierung der Melodie ergibt, korrespondiert mit Takt 1; die Mikrorhythmik - diesmal erst auf Zählzeit 3 - entstammt dem Auftakt.

---

<sup>71</sup> Allerdings handelt es sich am Ende von Takt 1 um eine verminderte Quinte.

<sup>72</sup> Im Auftakt wird Dreiklangsmaterial verwendet, obgleich die Tonika vorliegt, bei der im folgenden Skalenausschnitte vorkommen; das entspricht den Verhältnissen im Original, dessen Auftakt – umgekehrt – eine Wechselnote enthält, während sonst in der Tonika Dreiklangsmaterial benutzt wird.

<sup>73</sup> Der Auftakt besteht hier im Gegensatz zum vorherigen Beispiel aus Skalenmaterial.

	<u>melodische Motivik</u>	<u>Rhythmische Motivik</u>
<u>Auftakt</u>	Skala	Zweiunddreißigstel
<u>1. Hälfte T. 1</u>	Skala	Viertel + zwei Sechzehntel
<u>2. Hälfte T. 1</u>	Akkordbrechung	zwei Sechzehntel + Viertel
<u>1. Hälfte T. 2</u>	Akkordbrechung aus 2. Hälfte T. 1, aber Skala (im melodischen Anteil der Oberstimme) aus 1. Hälfte T. 1	Makrorhythmik aus T. 1 (Viertel + zwei Sechzehntel)  Mikrorhythmik aus Auftakt ab Zählzeit 3 (Zweiunddreißigstel)
<u>2. Hälfte T. 2</u>	Skala (Vorhalt)	zwei Sechzehntel und Viertel (aus T. 2)

#### 4.5.2. Zerstörende Veränderungen

##### *4.5.2.1. Notenbeispiel 5*

Bei diesem Beispiel wird die Querständigkeit der rhythmischen zur melodischen Motivik gelöst. Der zweite Takt ist nach dem Vorbild des ersten umgeformt, indem schlicht dessen melodische Elemente sequenziert werden. Das melodische Grundmaterial wird dabei wieder an die Rhythmik gekoppelt, und diese beiden Parameter verhalten sich nun gemeinsam querständig zur Harmonik. Diese Konstellation ist zwar nicht reizlos, jedoch erheblich konventioneller; der schwebende Charakter der Musik aufgrund der Auflösung des traditionellen Motivbegriffes entfällt.

Bei der beschriebenen Veränderung geht insbesondere die Vielschichtigkeit der ersten Hälfte des zweiten Taktes verloren. Die ursprünglich vierfache Herkunft des Kulminationspunktes wird durch eine einfache ersetzt, da zum Auftakt und zum Vorhalt am Ende des ersten Taktes keine Beziehung mehr besteht und so auch keine Unterscheidung zwischen Makro- und Mikrorhythmus mehr gemacht werden kann.

An der Oberfläche wirkt diese Version zwar recht flüssig, innerlich ist aber eine starke Vereinfachung, eine Tendenz zum Banalen festzustellen.

#### 4.5.2.2. *Notenbeispiel 6*

Eine Angleichung der beiden Hälften kann ebenso erzielt werden, indem die maßgeblichen Veränderungen im ersten Takt vorgenommen werden.

Die erste Hälfte von Takt 1 wird zur Sechzehntelbewegung ergänzt, der Auftakt im Gegensatz dazu zur schlichten Achtel. Somit bezieht sich der (bisherige) Kulminationspunkt rhythmisch eindeutig auf die erste Hälfte von Takt 1<sup>74</sup>, und wie im vorherigen Beispiel entfällt die Differenzierung von Makro- und Mikrorhythmik.

Die Eindeutigkeit wird verstärkt, indem die Sechzehntelfigur auch im zweiten Takt zu einer Sechsergruppe ergänzt wird (abwechselndes Setzen des Vorhaltes von unten und oben; die Stelle mutet gewissermaßen echt "schubertisch" an: Ähnliche Floskeln finden sich vielerorts in seinem Klavierwerk). Durch diese Maßnahme wird gleichzeitig die Beziehung zum unmittelbar voranstehenden Vorhalt etwas verschleiert, aber nicht - wie in Nr. 5 - ganz eliminiert, so daß das vorliegende Beispiel ein wenig mehrdeutiger und kunstvoller als jenes anmutet.

Auch in diesem Fall wird aber der Motivbegriff in seiner traditionellen Bedeutung angewandt, indem an den Taktenden beidesmal Vorhalte in gleicher Rhythmik auftreten, und auch in den ersten Takthälften entsprechen Rhythmik und Melodik einander. Insofern ist das Beispiel sicherlich "leichter" zu hören als das Original: Der Hörer muß sich nicht mehr wie beim Original der Mühe eines - wenn auch unbewußten - Nachvollzuges auf mehreren Ebenen gleichzeitig unterziehen.

Dazu trägt auch die melodische Flüssigkeit bei: Das kunstvolle Stocken im zweiten Takt mit der Auftaktwirkung entgegen der gewöhnlichen Betonungshierarchie ist zerstört.

#### 4.5.2.3. *Notenbeispiel 7*

Bei diesem Beispiel handelt es sich - ähnlich der Nr. 5 - um den Versuch, den unveränderten ersten Takt durch Eingriff in den zweiten zu "entwerten": Die am Anfang exponierten Motive werden auf eine weit weniger originelle Weise verwendet.

Die Motivfolge Dreiachtel - Viertel + Achtel des ersten Taktes wird in umgekehrter Reihenfolge aufgegriffen, wobei jegliche Querständigkeit vermieden wird: Rhythmische Motivik,

---

<sup>74</sup> Hierbei handelt es sich um einen Irrtum, wie das Versuchsergebnis untermauern wird.

melodische Motivik und Harmonik sind aneinander gekoppelt. Die strukturellen Beziehungen werden auf ‚Allgemeinplätze‘ reduziert.

#### 4.5.2.4. *Notenbeispiel 8*

Nachfolgend soll das gleiche Verfahren wie im vorherigen Beispiel angewandt werden, wobei diesmal der zweite Takt unverändert bleibt. Das ist insofern von besonderem Interesse, als der Kulminationspunkt dann zwar materiell noch besteht, aber so in die Verhältnisse zwischen den Motiven eingegriffen wird, daß er syntaktisch kein solcher mehr ist.

Somit sind im Auftakt und ersten Takt Veränderungen der Strukturelemente, aus denen der Kulminationspunkt abgeleitet ist, vorzunehmen. Das rhythmische Motiv in der ersten Hälfte von Takt 1 wird ersetzt durch eine Viertel- und eine Achtelnote, so daß die Verbindung zur Vorhaltswiederholung im Achtelrhythmus des Kulminationspunktes verloren geht (Zerstörung der ersten Herkunft des Kulminationspunktes).

Der Auftakt wird zum schlichten Einzelton b' - die Sechzehntelbewegung wird nicht mehr exponiert (Zerstörung der zweiten Herkunft des Kulminationspunktes).

Als dritter Schritt läge nun die Verwandlung des Sekundmotivs der zweiten Hälfte von Takt 1 in einen Sprung nahe, wodurch der zweimal gespielte Vorhalt im Kulminationspunkt der Vorbereitung entbehrte, also auch die dritte Herkunft zerstört würde. Diese Maßnahme soll jedoch nicht ergriffen werden, da die einfache Herkunft eines Elementes, die ja jetzt noch gegeben ist, den Normalfall, also gewissermaßen das kleinstdenkbare Mittel zur Erzeugung von Plausibilität darstellt; die Originalität scheint hinreichend zerstört, dem oben beschriebenen Erfordernis des strukturellen Allgemeinplatzes genüge getan.

Was an Raffinesse übrigbleibt, ist die Loslösung der Melodik von der Rhythmik an den Taktenden. Allerdings kann der Sprung in der zweiten Hälfte von Takt 2 auch auf die erste Hälfte von Takt 1 bezogen gehört werden, wo ja Dreiklangsmelodik vorliegt. Dies ist möglich aufgrund der Änderung des dortigen Rhythmus in Viertel - Achtel und der hier wie dort vorliegenden Terz. Das originelle Gegeneinander der Taktenden wird somit relativiert, das System der Loslösung von Rhythmik und Melodik verunklart.

#### 4.6. Einzelheiten zum Test-Durchlauf

Vor dem Versuch erhält jeder Teilnehmer die gleichlautende Information, daß nur eines der gespielten Beispiele ein Original ist und daß die übrigen durch Veränderungen aus diesem hervorgegangen sind. Die Teilnehmer werden gebeten, sich zunächst frei, aber unter der leitenden Frage nach dem Gefallen zu den einzelnen Fragmenten zu äußern, und zwar immer direkt nach der Darbietung; im nachhinein sollen sie versuchen, einen Vergleich zwischen den einzelnen Beispielen anzustellen. Dabei werden sie durch Nachfragen zur Hierarchisierung ermuntert. Alle Beispiele können auf Wunsch des Teilnehmers noch einmal gespielt werden.

Schließlich wird jeder Teilnehmer mit der Frage nach dem Original konfrontiert. Seine Entscheidung soll er möglichst begründen; die Frage, ob diejenigen Beispiele für Originale gehalten werden, die am besten gefielen, könnte insofern aufschlußreich sein, als sie gegebenenfalls das Verhältnis des jeweiligen Hörers zu der dargebotenen Musik zu beleuchten geeignet ist.

Nach Durchführung des Versuchs wird die Testperson um Auskunft gebeten, ob ihr die Musik bekannt vorgekommen sei.

Im Test-Durchlauf werden die Beispiele in der nachstehenden *Reihenfolge* dargeboten:

- An erster Position: Notenbeispiel 7 (zerstörend verändert)
- An zweiter Position: Notenbeispiel 1 (paraphrasierend verändert)
- An dritter Position: Notenbeispiel 6 (zerstörend verändert)
- An vierter Position: Notenbeispiel 4 (paraphrasierend verändert)
- An fünfter Position: Notenbeispiel 8 (zerstörend verändert)
- An sechster Position: Notenbeispiel 3 (paraphrasierend verändert)
- An siebter Position: Notenbeispiel 5 (zerstörend verändert)
- An achter Position: Notenbeispiel 2 (paraphrasierend verändert)
- An neunter Position: Notenbeispiel 0 (Original)



#### **4.7. Hypothesen zum Testdurchlauf**

Gemäß den oben formulierten allgemeinen Hypothesen ist zu prognostizieren:

##### Hypothese 01

Die Versuchspersonen werden sich über die Notenbeispiele Nr. 1 bis Nr. 4 positiver äußern als über die Notenbeispiele 5 bis 8.

##### Hypothese 02

Die Versuchspersonen werden sich über das Notenbeispiel Nr. 0 positiver äußern als über die Notenbeispiele Nr. 1 bis Nr. 4.

##### Hypothese 03

Die Versuchspersonen werden das Beispiel, das über das sie sich am positivsten äußern, für das Original halten. Gemäß Hypothese 02 wird es sich hierbei um Beispiel Nr. 0 handeln.

#### **4.8. Ergebnisse und Deutungsversuche**

##### 4.8.1. Auflistung der Äußerungen

Als Testpersonen haben sich sechs Musikstudierende der Universität Dortmund zur Verfügung gestellt. Deren Äußerungen werden nachfolgend stichpunktartig, aber in der Ausdrucksweise wörtlich wiedergegeben. Die Reihenfolge entspricht der Übersicht halber der Numerierung der Beispiele und nicht der Darbietungsabfolge. Auf Wunsch mehrerer Teilnehmer wird auf Namensnennungen verzichtet.

##### ***Teilnehmerin 1***

Sängerin, Studentin der Schulmusik Sek. II

Alter: 27

Hörrepertoire: ausschließlich Kunstmusik; Schwerpunkte Oper, Oratorium und Klaviermusik

Nach Abschluß der Befragung gibt die Teilnehmerin an, das Thema sei ihr unbekannt.

Beispiel 0: nicht besonders; war das nicht schon einmal?<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Wie erwähnt wird Beispiel 0 als letztes gespielt.

- Beispiel 1: besser, originell  
 Beispiel 2: mittelmäßig bis nett  
 Beispiel 3: eindringlich, etwas belästigend  
 Beispiel 4: sehr gut, spannend aufgrund unvermuteter Wendung am Schluß  
 Beispiel 5: nett, aber nicht weltbewegend  
 Beispiel 6: nett  
 Beispiel 7: musikalisch unklar; auch ist mir unklar, ob es mir gefällt  
 Beispiel 8: dürftig, wenig Stoff in dem Thema

Die Teilnehmerin läßt sich nicht auf die Frage ein, bei welchem Beispiel es wahrscheinlich ist, daß es sich um das Original handelt; sie gibt an, sie könne das nicht sagen, die Frage sei für sie unerheblich.

Auf Wunsch der Teilnehmerin werden alle Beispiele nochmals nacheinander gespielt; die zuvor einzeln getätigten Äußerungen werden ausnahmslos bestätigt.

### ***Teilnehmer 2***

Akkordeonist, Student der Schulmusik Sek. II

Alter: 25

Hörrepertoire: unterschiedliche Bereiche. Schwerpunkt bilden klassische Musik und Akkordeonmusik; hat eine Schwäche für Tangos. Hört selten Jazz, Rock, Pop, Country. Haßt pseudovolkstümliche Musik.

Nach Abschluß der Befragung gibt der Teilnehmer an, das Thema sei ihm unbekannt.

- Beispiel 0: schlecht bis mittelmäßig  
 Beispiel 1: gut gemacht, aber nicht besonders einfallsreich  
 Beispiel 2: originell; der Vorschlag im zweiten Takt wirkt wie ein Augenzwinkern.  
 Das Beispiel ist verdächtig, das Original zu sein.  
 Beispiel 3: im Vergleich mit der Nummer 1: eckiger, sperriger im Sinne von ‚intellektueller‘<sup>76</sup>  
 Beispiel 4: klingt nach Mozart, originalverdächtig; das Baß-Genudel ist zu bemängeln

<sup>76</sup> Der Teilnehmer zieht den Vergleich zu Nummer 1, obwohl zwischenzeitlich zwei andere Beispiele erklungen sind.

- Beispiel 5: klingt anspruchslos wie eine Pausenmelodie; der Anschluß in der zweiten Hälfte ist nicht gelungen. Das Thema ist für geschlossen zu offen und für offen zu geschlossen.
- Beispiel 6: schön breit, ausgewogen, füllig, gepflegt; möglicherweise das Original
- Beispiel 7: wirkt tänzerisch und gewollt volkstümlich, daher peinlich; dennoch könnte es sich um das Original handeln.
- Beispiel 8: klingt authentisch (wahrscheinlich das Original), aber völlig belanglos.

Der Teilnehmer wirkt sehr motiviert und gibt bereitwillig Auskunft. Auf seinen Wunsch werden alle Beispiele nochmals nacheinander gespielt; die zuvor einzeln getätigten Äußerungen bestätigt er im wesentlichen.

Ergänzend wird zu einzelnen Beispielen folgendes gesagt:

- Beispiel 3: Als Tanzmusik wäre es okay. Allerdings wird in der zweiten Hälfte zu wenig vom Beginn aufgegriffen. Es ist zu kurz, um richtig zum Abschluß zu finden.
- Beispiel 5: Musik von übelster Sorte
- Beispiel 6: wirklich sehr schön
- Beispiel 7: wirkt nun nicht mehr so sehr wie ein Original

### ***Teilnehmerin 3***

Bratscherin, Studentin der Sonderpädagogik Sek I

Alter: 22

Hörrepertoire: Kunstmusik; Schwerpunkt Kammermusik

Nach Abschluß der Befragung gibt die Teilnehmerin an, das Thema sei ihr unbekannt.

- Beispiel 0: alle Themen klingen sehr gleich
- Beispiel 1: herrlich fließend, unter musikantischem Gesichtspunkt bisher am besten
- Beispiel 2: klingt tiefgründiger als die Nummer 7<sup>77</sup>
- Beispiel 3: sinnlich, macht Spaß
- Beispiel 4: Die Begleitung macht das Thema kaputt, sie ist zu stur und nichtssagend.

---

<sup>77</sup> Diese ist unmittelbar zuvor erklingen.

- Beispiel 5: kein Tiefgang, ist aber harmonisch schön farbig  
 Beispiel 6: schön aber gleichzeitig harmlos, nicht tief  
 Beispiel 7: Beim ersten Hören unverständlich und auch danach nicht besonders.<sup>78</sup>  
 Beispiel 8: tiefgehend

Die Teilnehmerin möchte die Beispiele nicht noch einmal insgesamt wiederholt haben.

#### ***Teilnehmer 4***

Komponist und Dozent für Musiktheorie

Alter: 37

Hörrepertoire: Kunstmusik aller Art

Nach Abschluß der Befragung gibt der Teilnehmer zunächst an, das Thema sei ihm unbekannt. Nachdem er aber über dessen Herkunft informiert worden ist, stellt er fest, er habe es auf jeden Fall schon mehrfach gehört, aber wohl nicht behalten.

- Beispiel 0: erscheint als eine Art Grundform  
 Beispiel 1: gelungen, möglicherweise Original, z.B.: Schubert-Ländler  
 Beispiel 2: effektivvoll, Überraschung durch den Bruch  
 Beispiel 3: sehr schön und schwungvoll, nur am Ende nicht ganz stimmig, weil der Akkord beim ersten Abschluß sehr wuchtig ist, beim zweiten Mal aber dagegen abfällt<sup>79</sup>  
 Beispiel 4: Das Beispiel ist nicht ganz stimmig, weil die Alberti-Begleitung nicht zur Melodie paßt.  
 Beispiel 5: Salonmusik, glatt  
 Beispiel 6: kommt mir vor wie die 1. Variation eines Zyklus  
 Beispiel 7: wirkt gebrochen, aber vielleicht Original (Schubert-Ländler)  
 Beispiel 8: wirkt auch wie eine Variation, sehr auf Effekt angelegt, vordergründig

---

<sup>78</sup> Das Beispiel wurde auf Wunsch mehrmals gespielt.

<sup>79</sup> Gemeint sind Takt 2 und Takt 4.

Auf Wunsch des Teilnehmers werden die Beispiele noch einmal in anderer Reihenfolge gespielt. Der Verfasser wählt nun eine Reihenfolge, bei der paraphrasierende und zerstörende Veränderungen in Blöcken auftreten; nur das Original erklingt einzeln am Schluß.

Die Reihenfolge lautet nun: 2 - 1 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 0.

Der Teilnehmer formuliert seine Eindrücke erneut:

- Beispiel 0: schön, aber wahrscheinlich doch nicht Original
- Beispiel 1: schön, etwas glatter; wahrscheinlich eher Original
- Beispiel 2: schön, aber wohl kein Original
- Beispiel 3: sucht nach Originalität, aber nicht ganz stimmig
- Beispiel 4: nicht Original, weil nicht ausbalanciert zwischen linker und rechter Hand
- Beispiel 5: zu glatt und gefällig, möglicherweise Original, aber kein Schubert-Ländler, sondern etwa ein Stück von Diabelli
- Beispiel 6: schön, gekonnt, aber wahrscheinlich kein Original
- Beispiel 7: kann eine Basis sein, ausbaufähig, originalverdächtig, aber nicht schön
- Beispiel 8: kein Original, unausgewogen, weiterführungsbedürftig

### ***Teilnehmerin 5***

Geigerin, Studentin der Schulmusik Sek. II

Alter: 23

Hörrepertoire: E-Musik und Pop

Nach Abschluß der Befragung gibt die Teilnehmerin an, das Thema sei ihr unbekannt.

- Beispiel 0: gleichzeitig bewegt und ruhig
- Beispiel 1: schöne Melodie, aber Begleitung etwas langweilig
- Beispiel 2: zu deutlich geteilt
- Beispiel 3: beschwingt, gefällt
- Beispiel 4: hallo Mozart! schön fließend
- Beispiel 5: etwas verkrampft, Begleitung paßt nicht
- Beispiel 6: durchlaufend und flüssig, wenig verziert
- Beispiel 7: fröhlich, locker, ein Walzer
- Beispiel 8: stark zweigeteilt, viel zu auseinandergerissen

***Teilnehmerin 6***

Sängerin, Studentin der Schulmusik Sek. II

Alter: 27

Hörrepertoire: E- und U-Musik

Nach Abschluß der Befragung gibt die Teilnehmerin an, das Thema sei ihr unbekannt.

Beispiel 0: beschwingt, leicht, locker

Beispiel 1: Begleitung zu holprig, sonst gut

Beispiel 2: schöner Walzer, allerdings etwas auseinandergerissen

Beispiel 3: tänzerisch; durch die Pause irgendwie galant

Beispiel 4: erinnert an Mozart, ist aber ein wenig platt

Beispiel 5: gefällt vom Fluß her gut

Beispiel 6: nette, gefällige Linien

Beispiel 7: beschwingt, wienerisch

Beispiel 8: klingt wie eine Einleitung und ist eher stockend

#### 4.8.2. Zusammenfassung der Ergebnisse und Diskussion möglicher

##### Ursachen

Der Test-Durchlauf liefert teilweise erwartete und teilweise überraschende Ergebnisse. Am bemerkenswertesten erscheint, dass die Annahme, die Hörer würden das Original sofort als solches erkennen und positiv bewerten, nicht zu bestätigen ist. Tatsächlich war sich keiner derjenigen Teilnehmer, die sich auf die Frage nach dem Original einließen, spontan sicher, die Nr. 0 als dieses erkannt zu haben. Lediglich Teilnehmer 4 spricht beim ersten Hören zutreffend von einer "Grundform".

Dreimal dagegen ist - in dem Moment des Erklings des Originals - die Aussage, daß das Thema schon einmal dagewesen sei oder daß sich mittlerweile alles ziemlich ähnlich anhöre, zu verzeichnen.

Das läßt sich allerdings leicht damit erklären, daß die beiden Hälften des Zweitakters unabhängig voneinander in verschiedenen Beispielen schon notengetreu und auch in abgewandelter Form erklingen sind. Das Gedächtnis wenigstens der TeilnehmerInnen 1 und 3 scheint die einzelnen Takte unbewußt gespeichert zu haben, was zu einer vermeintlichen Wiedererkennung des Ganzen am Schluß führte.

Die Tatsache, daß das Original insgesamt - im Widerspruch zur Hypothese - eher negativ bewertet wurde, läßt sich ebenfalls anhand der Anordnung ganz am Schluß deuten: Indem den acht vorher gespielten Versionen entweder das Prinzip der Materialbehandlung des Originals oder das Material selbst immanent war, besaß Beispiel 0 möglicherweise nicht mehr die rechte Frische. Der Einfluß der zeitlichen Positionierung eines Beispiels auf dessen Beurteilung wäre nach dieser Erfahrung recht hoch einzuschätzen.

Hieraus müssen bei den weiteren Untersuchungen *Konsequenzen* gezogen werden; bei mehreren Durchläufen ist die Reihenfolge der Darbietung konsequent zu variieren (vgl. Abschnitte 4.5 und 5.4).

Beispiel 2 wird überwiegend positiv beurteilt, wobei aber zweimal bemängelnd und einmal lobend auf die starke Trennung zwischen den Hälften hingewiesen wird.

Beispiel 1 wird von allen Teilnehmern zunächst positiv gesehen, in einem Fall aber später als nicht besonders einfallsreich bezeichnet; zwei Personen kritisieren die Begleitung. Diese Kritik ist in bezug auf das Forschungsvorhaben unwägbar, da sich die Begleitung hinsichtlich der Struktur des Originals indifferent verhält.

Bei Beispiel 3 sind die Wertungen überwiegend positiv, einmal wird mangelnde Stimmigkeit aufgrund des Ungleichgewichts zwischen Takt 2 und 4 angeführt (Teilnehmer 4), Teilnehmerin 1 fühlt sich etwas belästigt, eine Äußerung, die zwar mit „eindringlich“ kombiniert wird, aber doch eher als negativ zu werten ist.

Bei Beispiel 4 entsteht der Eindruck, daß die Anlage des Themas gefällt, die Begleitung aber als unpassend oder einfallslos empfunden wird. Wie oben erläutert ist eine solche Kritik nicht verwertbar.

Bei den zerstörenden Veränderungen entsprechen die Nummern 5 und 8 den Erwartungen, indem sie überwiegend negativ beurteilt werden: Bei Beispiel 8 scheint - mit Ausnahme von Teilnehmerin 3 - ein allgemeines Desinteresse (dürftig, belanglos, unausgewogen) vorzuherrschen, bei Beispiel 5 wird mangelnde Tiefe kritisiert.

Kontrovers, aber positiver als erwartet wird Beispiel 7 beurteilt; dies mag mit der Rückläufigkeit der Motivik im zweiten Teil zusammenhängen: Es könnte für die Hörer von Interesse sein, daß nach der sequenzierten Wiederholung des Vorhalts in der Mitte das Dreiklangsmotiv umgedreht wird, so daß der Zweitakter ein durchbrochenes Palindrom bildet, also die Zeit "umgekehrt" wird.

(Soll dies vermieden werden, aber nicht die offene Harmoniefolge T - D - T - D dabei herauskommen, bleibt nur, melodische und rhythmische Motive aneinander zu koppeln, aber gegen die Harmonik laufen zu lassen; das ist jedoch bereits in Notenbeispiel 5 geschehen.)

Insgesamt ist hier also ein Beispiel entstanden, das "aus Versehen" einen interessanten Aspekt aufweist.

Eine besondere Überraschung, bei der die Hypothese geradezu in ihr Gegenteil verkehrt wird, ist das positive Abschneiden des Beispiels 6, welches daher die nachfolgende genauere Betrachtung verdient. In stärkerem Maße als Beispiel 7 erweist es sich nämlich - entgegen der erklärten Absicht des Verfassers - als strukturell bemerkenswert.

Ursprünglich wurde davon ausgegangen, daß der zweite Takt lediglich in bezug auf den ersten gehört werde, weshalb das Ganze eindeutig parallel angelegt sei und daher der Vielschichtigkeit entbehre. Das ist aber nicht der Fall. Wie schon erwähnt kann man durchaus den Anfangsvorhalt des zweiten Taktes auch auf den unmittelbar voranstehenden Vorhalt hörend beziehen; durch diesen wird die ganze Sechzehntelkette im zweiten Takt beeinflusst: Der Vorhalt wird zum Gegenstand des Interesses, was beim ersten Auftreten der Sechzehntelkette in Takt 1 noch nicht der Fall war, denn dort sind glatte Durchgänge charakteristisch. Nur der fünfte Ton stellt einen unauffälligen Vorhalt dar (fast möchte man ihn "Durchgangsvorhalt" nennen). Dieser bereitet den "großen" Vorhalt in der ersten Hälfte von Takt 2 vor; Resultat ist eine schlüssige, durchaus reizvolle Abfolge:

- 1) Durchgänge;
- 2) unauffälliger kurzer Vorhalt;
- 3) auffälliger langer Vorhalt;
- 4) auffälliger (weil hoch einsetzender und unvorbereiteter) kurzer Vorhalt, der Teil einer Sechzehntelkette ist, die Vorhalte zum "Thema" hat;
- 5) abschließender langer Vorhalt.

„Unfreiwillig überzeugend“ ist dabei die tonräumliche Disposition: Auftakt und Takt 1 umfassen alle leitereigenen Töne von b' bis g", zusätzlich als Wechselnote das a'. Takt 2 beginnt (eben mit dem unvorbereiteten Hochtönen) eine Quarte höher, sinkt zunächst bis a", das als Vorhalt gebraucht wird. Die beiden Töne a korrespondieren also als die tiefsten in ihrer Gruppe. Bedeutsam ist demnach, daß ausgerechnet der abschließende lange Vorhalt a" lautet. Durch diesen wird die Bewegungsrichtung zum g" hin vorbereitet; es wird mit der Auflösung erreicht. G" ist aber gleichzeitig der höchste Ton der Gruppe in Takt 1. Somit



verbinden sich die beiden Gruppen sinn- und wirkungsvoll mit Auflösung des Schlußvorhaltes. Der gesamte Tonraum ist an dieser Stelle lückenlos ausgefüllt. Diese Struktur hat zwar nichts mit der des Originals zu tun, dennoch ist sie in sich schlüssig, woraus sich das Gefallen der Hörer erklären läßt.

*Hier zeigt sich eine zentrale Herausforderung bezüglich des Forschungsvorhabens. Bisher war nicht eindeutig zu beurteilen, auf welche Strukturschichten sich die Äußerungen beziehen. Die Analyse des vorliegenden Beispiels unter Punkt 4.3.2.2 läßt objektiv eine - willentlich herbeigeführte - Strukturschwächung gegenüber dem Original erkennen; diese schließt aber, wie sich gezeigt hat, keineswegs das Vorhandensein weiterer Strukturschichten in bezug auf andere Aspekte der kompositorischen Gestalt aus.*

Aus dieser Beobachtung ergeben sich Konsequenzen für das weitere Vorgehen, was einerseits die Gestaltung der Hörbeispiele und andererseits die Befragungstechnik anbelangt.

#### **4.9. Konsequenzen aus den Ergebnissen für das weitere methodische Vorgehen**

Hinsichtlich der in Abschnitt 4.4 aufgelisteten Aspekte, die durch den Testdurchlauf beleuchtet werden sollten, ist folgendes festzustellen: Es hat sich gezeigt, daß die Auskunftsbereitschaft bei den Versuchspersonen recht hoch war; größere Berührungängste angesichts der Befragungssituation waren nicht zu beobachten. Werturteile über das Gehörte wurden bereitwillig formuliert.

Insgesamt deutet das Resultat der Befragungen darauf hin, daß die unter Hypothese 01, nach der die Hörer an paraphrasierend veränderten Beispielen mehr Gefallen finden als an zerstörend veränderten, zutreffen könnte. Freilich ist das Resultat nicht geeignet, die Hypothese zu verifizieren, da es sich ja nur um eine erste Testreihe mit zu wenig gesammelten Daten bzw. zu unspezifischer Auswertbarkeit handelt; zudem ist das Bild aufgrund der beschriebenen Überraschungen uneinheitlich.

Nach dem bisherigen Stand der Untersuchung scheint Hypothese 02, nämlich daß die Hörer das Original mehr schätzen werden als die paraphrasierenden Veränderungen, eher zu falsifizieren zu sein. Da aber der Reihenfolge der Darbietung möglicherweise eine besondere Bedeutung zukommt, ist bei der Prognose Zurückhaltung geboten.

Uneinheitlich ist das Bild hinsichtlich Hypothese 03, nach welcher die Hörer die ihnen am besten gefallenden Beispiele für Originale halten werden. Hier scheint sich eine Tendenz zu

differenzierter Betrachtung abzuzeichnen: Auch denjenigen Beispielen, denen die Hörer Authentizität zumessen, stehen sie teilweise kritisch gegenüber.

Hinsichtlich der Methoden der Eingriffe in das Musikbeispiel ergeben sich weitreichende Konsequenzen. Insbesondere bei Beispiel 6 hat sich gezeigt, dass die Gefahr, unbewußt Strukturen zu schaffen, die sich denen des Originals gegenüber indifferent verhalten und daher das Testergebnis verzerren, recht hoch ist. Bei folgenden Testreihen sind Beispiele zu erstellen, die ein klar definiertes Verhältnis zum Original haben. Eine Reduzierung der Eingriffe ist insbesondere bezüglich der Begleitung unumgänglich; einige der referierten Gefallensäußerungen beziehen sich auf den Begleittypus, mit dem der Verfasser recht frei und ohne strukturelle Absicht umgegangen ist; hierdurch erfährt das Ergebnis eine Trübung.

Insgesamt ergeben sich für das weitere Vorgehen *vier wesentliche Konsequenzen*:

- Die Eingriffe in das Thema müssen gezielter vorgenommen werden und entsprechend präziser definierbar sein; die Veränderungen müssen 'punktuellem' erfolgen, um unerwünschte Nebeneffekte auszuschließen. Bei der Bearbeitung der Begleitung ist Zurückhaltung geboten.
- Es muß *wesentlich* genauer lokalisierbar sein, auf welche Elemente des jeweiligen Hörbeispiels sich das Gefallen/Mißfallen der Versuchspersonen bezieht, um unerwünschte Strukturen ausfindig machen zu können.
- Nichtsdestoweniger sollte parallel eine größere Gruppe von Versuchspersonen befragt werden, damit quantitative Daten gewonnen werden. Das Befragungsverfahren ist in eine Form zu bringen, die eine statistische Auswertung erlaubt.
- Es ist der Tatsache Rechnung zu tragen, daß das Ergebnis durch die Reihenfolge der Darbietung beeinflußt werden kann. Die Reihenfolge ist demnach einer konsequenten Variation zu unterziehen.

## 5. Der Versuch

### **5.1. Die Interview-Methode als Kern des Verfahrens; Ergänzung durch Befragung mittels Rating-Skalen**

Die bislang beschriebene Versuchsreihe hat die Schwierigkeit gezeigt, die mehr oder weniger starke Ausprägung des Wohlgefallens der Versuchspersonen bezüglich der Hörbeispiele auf konkrete kompositorische Elemente zurückzuführen, was aber den Kern des Vorhabens darstellt; als besondere Unwägbarkeit hat sich das Zustandekommen der unbeabsichtigt komponierten Strukturen, die sich nicht in einem klar definierten Verhältnis zur Gestalt des Originals befinden, erwiesen. Diese sollen nachfolgend als *Störstrukturen* bezeichnet werden. Als problematisch erweist sich, daß sie schwer zu identifizieren sind; anhand recht allgemein gehaltener Gefallensäußerungen lassen sie sich nicht ausfindig machen. Gefunden wurden sie - bei Nummer 6 - nur deshalb, weil es merkwürdig erschien, daß dieses durch zerstörende Veränderung zustandegekommene Beispiel so positiv aufgenommen wurde. Nicht die *Art* der Beschreibung durch die Versuchspersonen war also das Entscheidende, sondern allein die Tatsache, *daß* das Beispiel positiv beschrieben wurde - die Reaktion der Befragten war nicht mehr als ein Anstoß.

An dieser Erkenntnis ist schwerwiegend, daß auch bei paraphrasierenden Veränderungen nicht eindeutig geklärt werden kann, ob ein Gefallen aufgrund der *beabsichtigten Strukturen* oder eventuell vorhandener *unentdeckter Störstrukturen* erzeugt wird.

Um dem Problem zu begegnen, soll ein gegenüber den einfachen Äußerungen des Test-Durchlaufs verändertes Verfahren durchgeführt werden: die Befragung mittels *Interviews*, ein *qualitatives Verfahren* also. Es erlaubt, *detailliert auf Strukturelemente einzugehen* und die Aufmerksamkeit der Versuchspersonen entsprechend zu lenken. Daraus ergibt sich eine größere Transparenz, was die Bedeutung des einzelnen kompositorischen Elementes im Kontext betrifft. Es wäre möglich, bei einer Phrase, ja gegebenenfalls bei noch kleineren Einheiten Aussagen über deren Bedeutung für die Wahrnehmung zu treffen.

Dies setzt voraus, daß die betreffende Gruppe von Versuchspersonen in der Lage ist, sich über derart kleine Einheiten zu äußern, also das musikalische Element als solches herauszuhören und zu beurteilen; schließlich müßten die Teilnehmer der Verbalisierung ihres Eindrucks mächtig sein, was angesichts der Tatsache, daß es sich sozusagen um einen Teil-Eindruck handelt, ebenfalls keine leichte Aufgabe darstellen dürfte. Somit ist die Methode

*ausschließlich mit professionellen Musikern durchzuführen.* Es soll sich hierbei um Musikwissenschaftler, Komponisten und Instrumentalisten handeln.

Man könnte hiergegen einwenden, daß durch diese Auswahl die Musikauffassung des 'Normalpublikums' unberücksichtigt bleibe. In der Tat ist die vorliegende Arbeit wie erwähnt keine musikpsychologische oder -soziologische (vgl. Abschnitt 2.3); sie thematisiert nicht die Wahrnehmung musikalischer Strukturen in Abhängigkeit von der musikalischen Vorbildung, von Persönlichkeitsmerkmalen usw.. Durch die Interviews werden Aufschlüsse darüber gewonnen, inwieweit analytisch ermittelte musikalische Strukturen von Hörern, die dem Typ des ‚idealen Hörers‘ möglichst nahe kommen, wahrgenommen werden.

Da aufgrund des großen Zeitaufwandes nur eine sehr begrenzte Zahl von Personen interviewt werden kann<sup>80</sup>, soll ein ergänzender Test mittels Fragebögen (quantitatives Verfahren) durchgeführt werden. Diese Vergrößerung der Gruppe bietet den Nachteil, daß zum Beispiel Störstrukturen nicht lokalisiert werden können; insofern ist gerade das Zusammenspiel beider Verfahren erfolgversprechend; wurde durch die Interviews etwa eine bestimmte Störstruktur nachgewiesen, kann das Ergebnis des quantitativen Verfahrens im Licht dieser Erkenntnis bewertet werden.

## **5.2. Der Aufbau des Versuchs**

### 5.2.1. Die Anlage der Interviews (qualitatives Verfahren)

Es wäre zu erwägen, das Interview beginnen zu lassen, indem der Verfasser den Versuchspersonen Fragen zu einem bestimmten musikalischen Element stellt. Dies hätte aber zur Folge, daß die Aufmerksamkeit der Versuchsperson von vorneherein auf dieses Detail gelenkt würde. Hierin läge unter Umständen eine Beeinflussung, die das Ergebnis verzerren könnte.

Daher erscheint es sinnvoller, das Interview ausgehend von den Prioritäten der Versuchspersonen zu führen. Sie sollen zunächst allgemein nach ihrem Eindruck befragt werden, woran sich auf Präzisierung gerichtete Fragen des Verfassers anschließen sollen.

---

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Herbert Bruhn: Abschnitt *Methoden*. In: Artikel *Musikpsychologie*. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 6. Kassel u.a. 1997. Sp. 1567 ff.

Bezieht sich die oder der Befragte dabei nicht von selbst auf Stellen, an denen Veränderungen vorgenommen wurden, fragt der Interviewende, ob die Person bewußt wahrnehmen konnte, was sich gegenüber der letzten Version verändert hat.

Es ist davon auszugehen, daß sich die Aufmerksamkeit der Versuchspersonen ab dem zweiten Beispiel von selbst auf diejenigen Elemente richten wird, die Veränderungen gegenüber schon gehörten Beispielen, insbesondere dem jeweils vorangegangenen, beinhalten. An dieser Stelle ist jedoch eine Differenzierung erforderlich: Wenn eine Veränderung im ersten Takt vorgenommen wird, erzeugt dies Aufmerksamkeit - eben in bezug auf den *ersten* Takt. Musikalisch gesehen ist dieser jedoch zunächst eine Setzung. Wenn aufgrund der Veränderung im ersten Takt Beziehungsreichtum zwischen den beiden Takten verlorenght, so manifestiert sich das Manko für den unvoreingenommenen Hörer vermutlich erst im zweiten Takt, anders als für eine Versuchsperson, die die Veränderung aufgrund der für sie gegebenen Vergleichsmöglichkeit als solche erlebt. Dieser Überlegung wird bei der Hypothesenbildung Rechnung zu tragen sein (vgl. Abschnitt 5.5).

Bei den Interviews soll den Versuchspersonen der jeweilige Notentext vorliegen; dies erscheint notwendig, da sich das Gespräch ja auf Einheiten beziehen soll, die aufgrund ihrer Kürze schwer zu benennen sind; ohne Partitur wären Mißverständnisse möglich.

Es soll nicht zuvor festgelegt werden, wie oft das Beispiel erklingen wird. Die Musikbeispiele werden den Gesprächspartnern zunächst einzeln zu Gehör gebracht. Das jeweilige Beispiel wird - ganz oder in Ausschnitten - wiederholt, sooft der Befragte es wünscht. Um ein großes Maß an Flexibilität zu ermöglichen, spielt der Verfasser die Beispiele am Klavier. Hiervon verspricht er sich außerdem das leichtere Zustandekommen einer gewissen Nähe zwischen den beiden Beteiligten, die für den Gesprächsfluß und die Motivation eine fördernde Wirkung besitzen mag.

Die oben dargestellte Problematik des Zutagetretens struktureller Schwächen an Stellen, die gar nicht verändert wurden, soll im Gespräch thematisiert werden. Gegenüber den Versuchspersonen wird durchaus 'mit offenen Karten gespielt'.

Auch spontaner Bedarf nach Information über die Veränderungen soll tendenziell erfüllt werden; die Versuchspersonen erhalten ja den Notentext; falls, was bei professionellen Musikern denkbar ist, Interesse aufkommen sollte, die Beispiele anhand der Partitur zu vergleichen oder diesbezüglich Fragen an den Verfasser zu richten, will sich dieser nicht widersetzen. Hierdurch mag die Spontaneität des Erlebens gemindert werden; jedoch ist

anzumerken, daß das Erkennen von Strukturen bei professionellen Musikern auch beim Anhören ohne Notentext möglich ist. Zudem ist es nicht Ziel der Arbeit, zwischen rein emotional zustandekommendem und kognitiv mitbestimmtem Wohlgefallen zu unterscheiden; vielmehr sieht der Verfasser das Ineinandergreifen dieser beiden Wege, Musik zu erleben, als insbesondere bei der Rezeption seitens geschulter Hörer normalen Vorgang an.

Der "Geheimhaltung" unterliegen im Gespräch nach wie vor unbedingt zwei Aspekte: Es wird nicht genannt, welches der Beispiele das Original ist, da von dieser Information eine starke Beeinflussung zu erwarten ist; außerdem wird freilich nicht preisgegeben, ob bei dem jeweiligen Beispiel paraphrasierende oder zerstörende Veränderungen vorgenommen wurden.

Da die Gefallensentscheidungen möglicherweise durch die Reihenfolge der Beispiele beeinflußt werden, wird diese von Versuchsperson zu Versuchsperson verändert (vgl. Abschnitt 5.4).

Nachfolgend seien kurz die wesentlichen Fragen, die nach dem Anhören eines jeden Beispiels an die jeweilige Teilnehmerin bzw. den jeweiligen Teilnehmer gerichtet werden könnten, zusammenfassend aufgelistet. Die Reihenfolge kann natürlich je nach Gesprächsverlauf variieren, ebenso können Fragen hinzukommen oder wegfallen.

- Wie hat Ihnen dieses Beispiel im Vergleich zum vorherigen gefallen?
- Auf welchen Aspekt der Veränderung führen Sie es zurück, daß Ihnen das Beispiel besser/weniger gut gefallen hat als das vorherige?
- Können Sie benennen, welche Töne Sie als besonders störend/angenehm/sinnvoll usw. empfunden haben? (Wie oben erwähnt muß es sich bei den hier benannten Tönen nicht um diejenigen handeln, die gegenüber dem vorherigen Beispiel eine Veränderung erfahren haben.)
- Haben andere als die veränderten Töne an Bedeutung gewonnen/verloren?

Als Gesprächspartner haben sich sieben Persönlichkeiten des Musiklebens in Dortmund und der näheren Umgebung zur Verfügung gestellt. Es handelt sich

- beim ersten Interview um einen Pianisten, Dirigenten und Musikpädagogen
- beim zweiten Interview um einen Dirigenten
- beim dritten Interview um einen Dirigenten (in Ausbildung) und Komponisten
- beim vierten Interview um einen Pianisten und Musikpädagogen
- beim fünften Interview um einen Komponisten und Pianisten
- beim sechsten Interview um eine Musikwissenschaftlerin
- beim siebten Interview um einen Pianisten und Musikpädagogen.

Ausschlaggebend für die Auswahl waren eine gewisse Streuung der musikalischen Berufe, das Renommé der zu Befragenden sowie auch die räumliche Nähe. Den Beteiligten wurde seitens des Verfassers Anonymität zugesichert.

### 5.2.2. Die Befragung mittels Rating-Skalen (quantitatives Verfahren)

Die quantitative Befragung soll mit einer größeren Gruppe von Hörern (ca. 20 Personen) stattfinden. Als Gruppe von Versuchspersonen werden die Teilnehmer zweier Seminare an der Universität Dortmund ausgewählt. Die Gruppe wird in Teilgruppen aufgeteilt, damit die Sequenz (Reihenfolge) der Beispiele variiert werden kann, um etwaige hieraus entstehende Verzerrungseffekte vermeiden zu können. Jedes Beispiel tritt sowohl an jeder Stelle als auch nach jedem anderen Beispiel auf. Die Zuordnung, welche Versuchsperson welche Sequenz erhält (d.h. in welche Gruppe von Versuchspersonen er sich begibt), wird durch Zufallszahlen festgelegt.

Der Fragebogen enthält eine siebenstufige Rating-Skala. Die Siebenstufigkeit wird (statt der vielfach üblichen Fünfstufigkeit) herangezogen, um eine gesteigerte Differenzierungsmöglichkeit in bezug auf das Gefallen zu ermöglichen.

Für den Versuch wurden acht neue Versionen des Zweitaktars erarbeitet; inklusive des Originals sind also neun Beispiele vorhanden. Während für das Interview all diese Beispiele verwendet werden sollen, wird die Zahl für die Befragung mittels Fragebögen auf sechs reduziert, um einer Überforderung der Versuchspersonen entgegenzuwirken. (Zu Auswahl und Faktur der Beispiele vgl. Abschnitt 5.3.)

Bei genau sechs Beispielen ergibt sich zudem die Möglichkeit, mit nur sechs Sequenzen auszukommen.<sup>81</sup> Die Gruppe der Versuchspersonen wird also in sechs Untergruppen aufgeteilt.

Die Versuchsdauer wird auf geschätzte zehn Minuten pro Sequenz mal sechs Sequenzen, insgesamt also auf 60 Minuten angesetzt. Diese Zeitspanne läßt sich bequem im Rahmen des Vorlesungsbetriebs planen.

Eine Liste mit den randomisierten Sequenzen findet sich in Abschnitt 5.4.

Auf dem Fragebogen schließt sich an die Rating-Skalen die Frage an, ob das Beispiel der jeweiligen Versuchsperson vorher bekannt war; sollte dies durch Zufall zutreffen, ließe sich an dieser Stelle eine Verzerrung des Ergebnisses erklären.

Es folgt eine Angabe der jeweiligen Versuchsperson in bezug auf die Schwierigkeit, den Bogen angemessen auszufüllen. Hier könnte der Teilnehmer zum Ausdruck bringen, daß er nicht recht gewußt habe, was er ankreuzen solle; in diesem Fall wäre das Testergebnis gegebenenfalls mit Vorsicht zu behandeln.

Den Abschluß bilden Fragen zur Person und dem Hörrepertoire; hieraus soll der Grad der Vorerfahrung der Versuchspersonen mit Kunstmusik ansatzweise ersichtlich werden. Stark abweichende Testergebnisse könnten unter Umständen mit unterschiedlichen Hörkompetenzen zusammenhängen.

Die Aufgabe, die gegebenen extrem kurzen musikalischen Ausschnitte zu beurteilen, dürfte für die Versuchspersonen ungewohnt sein. Um einer hieraus resultierenden Ratlosigkeit entgegenzuwirken, erscheint es sinnvoll, den Teilnehmern eine angemessene Zeit zur Orientierung zu geben: Vor Versuchsbeginn erhalten sie eine Kurzinformation über das Experiment; dann werden alle zu beurteilenden Beispiele nacheinander einmal gespielt, so daß sich die Versuchspersonen an die Kürze der Beispiele und an die Tatsache der Ähnlichkeit gewöhnen können. Erst danach werden die Fragebögen verteilt, und die Hörbeispiele erklingen einzeln.

Jedes Beispiel wird unmittelbar wiederholt, damit den Befragten auch an dieser Stelle etwas mehr Raum für die Entscheidung gegeben wird und eventuelle Konzentrationsschwächen aufgefangen werden können.

---

<sup>81</sup> Bei fünf Beispielen sind zehn Sequenzen optimal, d.h. man erreicht mit zehn Sequenzen, daß jedes Beispiel an jeder Stelle und auch nach jedem anderen Beispiel auftaucht. Bei sechs Beispielen ist ein optimales Design schon mit sechs Sequenzen zu erzielen.



Die stets gleiche mündliche Information zu Beginn lautet:

"Sie werden im Rahmen des folgenden Versuchs sechs unterschiedliche Versionen desselben kurzen musikalischen Gedankens zu hören bekommen. Sie werden gebeten, jede dieser Versionen durch Ankreuzen auf einer Skala (von sehr gut bis sehr schlecht) gemäß Ihrem Gefallen zu beurteilen.

Bevor Sie die Fragebögen mit den Skalen erhalten, spiele ich Ihnen alle Versionen einmal nacheinander vor."

Danach wird die von Verfasser eingespielte Aufnahme aller Beispiele in der für die betreffende Gruppe zufällig festgelegten Reihenfolge hörbar gemacht<sup>82</sup>. Anders als bei den Interviews kommt die Musik also vom Band; durch die Gruppen- und Fragebogensituation ist die Distanz zwischen Befragendem und Versuchspersonen sowieso eine höhere, und da es sich um ein quantitatives Verfahren handelt, kommt der Gleichheit der Voraussetzungen eine größere Bedeutung zu.

Nach dem ersten Hören erhalten die Versuchspersonen folgende Information:

"Nachdem Sie die Fragebögen erhalten haben, werden die Beispiele einzeln gespielt. Jedes Beispiel wird dabei unmittelbar einmal wiederholt. Im Anschluß an die Beurteilung möchte ich Sie noch bitten, einige kurze ergänzende Fragen zu beantworten."

Entsprechend folgt nun der eigentliche Versuch.

---

<sup>82</sup> Damit keine Abweichungen durch Interpretationsnuancen entstehen, wird jedes Beispiel nur einmal eingespielt; die unterschiedlichen Reihenfolgen kommen durch Kopieren zustande.

Der Fragebogen hat folgende Gestalt:

**Fragebogen** (Nr. \_\_\_\_\_ )

*Sie werden gebeten, jede der Versionen durch Ankreuzen auf der Skala (von sehr gut bis sehr schlecht) gemäß Ihrem Gefallen zu beurteilen.*

*Wie hat Ihnen das jeweilige Beispiel gefallen?*

	sehr gut	gut	eher gut	mittel- mäßig	eher schlecht	schlecht	sehr schlecht
Bsp. a <sup>83</sup>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bsp. b	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bsp. c	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bsp. d	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bsp. e	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Bsp. f	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<sup>83</sup> Hinweis: Die Kleinbuchstaben sind auf jedem Fragebogen aufsteigend von a nach f angeordnet. Sie dienen nur der Orientierung der Versuchspersonen und sind unabhängig von den Nummern, die die Beispiele im Rahmen dieser Arbeit erhalten haben; weiterhin sind sie nicht identisch mit den Großbuchstaben in der Random-Liste in Abschnitt 5.4.

Zusätzliche Angaben*Die gespielte Musik*

- o kannte ich nicht.*
- o kam mir bekannt vor.*
- o kannte ich zuvor definitiv.*

*Die Bewertungsentscheidungen sind mir*

- o leichtgefallen.*
- o schwergefallen.*
- o weder leicht- noch schwergefallen.*
- o unterschiedlich schwergefallen.*

Angaben zur Person

*Alter:* \_\_\_\_\_

*Geschlecht:* \_\_\_\_\_

*Fachsemester im Fach Musik:* \_\_\_\_\_

*Hauptinstrument:* \_\_\_\_\_

*Mit welcher Art von Musik sind Sie im Rahmen Ihres Studiums befaßt (Stile, ggf. Epochen und*

*Komponisten)?* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*Welche Art von Musik hören Sie privat (Stile, ggf. Epochen und*

*Komponisten)?* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

### 5.3. Überarbeitung der Beispiele

Ziel der Neubearbeitungen des Themenfragments ist es, die Eingriffe punktueller und in präziser definierbarem Verhältnis zum Original zu gestalten.

#### 5.3.1. Paraphrasierende Veränderungen

##### *5.3.1.1. Notenbeispiel 9 (verworfenen Versuch; keine Verwendung)*

Das Beispiel stellt den Minimalfall einer Veränderung dar: Der kurze Vorschlag im Auftakt wird mit den beiden Sechzehnteln zu einer Triole zusammengezogen.

Takt 1 bleibt unverändert; in Takt 2 wird die Konsequenz aus der rhythmischen Veränderung gezogen, indem auch hier eine Triole eingefügt wird. Sie dient syntaktisch als Einleitung zu dem - gegenüber dem Original unveränderten - Sechzehntelpaar auf Taktzeit 3. Dieses wird nicht in eine Triole verwandelt, um allzu große Hektik, die zu dem schwebenden Charakter des Zweitakters nicht recht passen würde, zu vermeiden.

Bereits durch die vorliegende punktuelle Veränderung geht strukturelle Dichte verloren: Zunächst ist zu kritisieren, daß nun nicht mehr zwei identische Melodiepartikel vorhanden sind, die makrorhythmisch Achtel erkennbar werden lassen; dieses Manko wird teilweise aufgefangen, indem einfach die Begleitung des Originals übernommen wird.

Schwerwiegender ist, daß die Doppeldeutigkeit der Beziehung zwischen Auftakt und der ersten Hälfte von Takt 2 verlorengelht. Während im Schubertschen Original die Sechzehntel dem Auftakt entnommen sind, die melodische Beziehung aber erst durch den Vorschlag, der rhythmisch "nicht mitzählt", ermöglicht wird, kann das veränderte Beispiel mit einer solchen Feinheit nicht aufwarten.

Da also die einzige vorgenommene Veränderung die strukturelle Dichte der betreffenden Stelle einschränkt, kann nicht von einer paraphrasierenden Veränderung gesprochen werden; das Beispiel wird weder für das qualitative noch für das quantitative Verfahren verwendet.

##### *5.3.1.2. Notenbeispiel 10 (Verwendung im qualitativen und quantitativen Verfahren)*

Dieses Beispiel stellt eine Überarbeitung der Nr. 1 aus dem ersten Versuch dar: Auch hier wird zunächst der Auftakt rhythmisch verändert - der Ton c" tritt als Sechzehntel auf. Die Tonhöhen des Auftaktes wurden wieder dem Original angepaßt, um die Beziehung zwischen Auftakt und erster Hälfte von Takt 2 zu ermöglichen. In bezug auf Takt 2 ist zwar - wie bei

Beispiel 9 - zu kritisieren, daß nicht zwei identische Melodiepartikel erklingen; zum einen wird jedoch - anders als in Beispiel 1 - die Begleitung des Originals zur Unterstützung der Makrorhythmik verwendet; zum anderen ergibt sich nun tatsächlich annähernd die Ambivalenz des Originals, was den Ton c" bzw. c'" anbelangt: Im Auftakt ist er unbetont, in T. 2 betont.

Erwähnenswert ist schließlich, daß die ersten drei Töne in T. 2 eine melodische Umkehrung des Auftaktes darstellen. Spiegelachse ist dabei der Ton a, in den beide Dreitonfloskeln münden; besondere Bedeutung hat er zugleich dadurch, daß das a der einzige skalenfremde Ton des Zweitakters ist.

Vor allem die Beziehung der beiden Dreitöner zueinander macht die Nummer 10 damit interessant. Da das Motiv verbal gut einzugrenzen ist, scheint das Beispiel für die Interview-Methode geradezu prädestiniert; es wird aber auch beim Fragebogen-Verfahren verwendet.

#### *5.3.1.3. Notenbeispiel 11 (Verwendung im qualitativen Verfahren)*

Hier wird versucht, aus der Veränderung der Bewegungsrichtung im Auftakt Konsequenzen zu ziehen; im zweiten Takt wird daher das erste Sechzehntelpaar umgedreht. Dadurch wird der Bezug der Stelle sowohl zur zweiten Hälfte von T. 1 als auch zum Auftakt gewahrt, allerdings derart, daß das erste Sechzehntelpaar auf den Auftakt, das zweite auf die zweite Hälfte von T. 1 zurückführbar ist; das Original zeigt auch hier größere strukturelle Dichte, indem sich beide Paare auf beide Stellen beziehen. Immerhin sind aber die beiden Paare, anders als in Nr. 9, im vorliegenden Beispiel sinnfällig miteinander verwandt, was den Ausschlag gibt, es für das Interview zu verwenden.

Es bleibt aber kritisch zu vermerken, daß das Raffinement verglichen mit dem Original insofern ein geringeres ist, als der im Original strukturell bedeutsame Vorschlag im Auftakt nun aufgrund der Richtungsänderung überflüssig geworden ist und daher wegfällt.

Diese Version wird nicht für das Fragebogen-Verfahren ausgewählt, da bei ihm die kritischen Punkte - anders als im Interview - nicht diskutiert werden können.

#### *5.3.1.4. Notenbeispiel 12 (Verwendung im qualitativen und quantitativen Verfahren)*

Hier werden die Verhältnisse hinsichtlich der akkordfremden Töne verkehrt: Diese treten nunmehr ausschließlich bei Vorliegen der Tonika auf (Sechzehntelkette in T. 1 und Zweiunddreißigstel in T. 2<sup>84</sup>). Daher werden die zweite Hälfte von T. 1 und die erste Hälfte

<sup>84</sup>

Die Zweiunddreißigstel haben den Sinn, daß der Ton es" gestreckt wird, so daß die Abfolge lang - kurz

von T. 2 von den Vorhalten befreit. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit der Umgestaltung des Auftaktes: Dieser stellt nun eine transponierte Umkehrung der Pendelbewegung (Terzmotiv) zu Beginn von T. 2 dar. Die Pendelbewegung hat - andersherum formuliert - also hier ihren ersten Ursprung; ihren zweiten Ursprung hat sie - nach dem Vorbild des Originals - in der zweiten Hälfte von T.1: Das Terzmotiv tritt hier augmentiert, aber nicht als Umkehrung auf.

Das Beispiel ist dem Original insoweit unterlegen, als die Rhythmik weniger spezifisch ist: Da ein Mehr an Sechzehntelmotorik auftritt, läßt sich die rhythmische Herkunft der Pendelbewegung nicht so präzise wie im Original bestimmen.

Da dieser Kritikpunkt aber im Ergebnis weniger schwer wiegt als die Vorbehalte gegenüber der Nummer 11, wird die vorliegende Version sowohl für das Interview als auch für das Fragebogen-Verfahren ausgewählt.

#### *5.3.1.5. Notenbeispiel 13 (Verwendung im qualitativen Verfahren)*

Bei diesem Beispiel wird der Vorhalt von oben (T. 1) durch einen solchen von unten ersetzt; in der zweiten Hälfte von T. 2 wird entsprechend die melodische Terz in Aufwärtsbewegung geführt. Die Melodie in der ersten Hälfte von T. 1 wird um einen Dreiklangston nach unten versetzt; zum einen wird hierdurch erreicht, daß der Ton g'' nicht schon hier, sondern erstmals in T. 2 auftritt, und zwar an der Stelle, an der auch im Original der Hochtton positioniert ist. (Immerhin ist g'' im vorliegenden Beispiel vorläufiger Hochtton.) Zum anderen ermöglicht die Versetzung nach unten, daß im Auftakt die Töne es' und f' zusammen mit dem g' zu Beginn von T. 1 einen Tonleiterausschnitt bilden, der auch im Kulminationspunkt in T. 2 eine Oktave höher vorliegt. Daraus folgt, daß auch im vorliegenden Beispiel eine mehrfache Herkunft des Kulminationspunktes gegeben ist.

Die Achtel-Makrorhythmik in T. 2 ist dadurch verunklart, daß das Motiv es'' - f'' nicht zweimal hintereinander erklingt, jedoch erschiene die Tonfolge es'' - e'' - f'' - (Zäsur) - es'' f'' usw. nicht überzeugend. Da g'' den vorläufigen Hochtton bildet und außerdem g'' - f'' aus es'' - f'' abgeleitet werden kann, erscheint die Stelle zwar kompositorisch legitimiert; ob die Ableitung aber im Kontext sinnfällig wird, ist unwägbar und wäre zu diskutieren.

Das Beispiel wird daher für das Interview verwendet, beim Fragebogen-Verfahren aber ausgespart.

---

bei den Tönen es'' und b' die Bezugnahme auf die zweite Hälfte von T. 1 (langes as' - kurzes f'') verdeutlicht.

### 5.3.2. Zerstörende Veränderungen

#### *5.3.2.1. Notenbeispiel 14 (verworfenen Versuch; keine Verwendung)*

Hier wird der Auftakt nach dem Muster von Beispiel 11 verändert, ohne daß weitere Konsequenzen gezogen würden. Durch diese Maßnahme verblaßt die erste Hälfte von Takt 2, indem sie weniger spezifisch<sup>85</sup> wird, ohne daß aber ihre äußere Gestalt angetastet würde, denn die Verwandtschaft zwischen b' - c'' (Auftakt) und c''' b'' (T. 2) wird, anders als in Beispiel 11, nicht kompositorisch vermittelt. Allerdings ist die Gefahr, daß sie dennoch als strukturelles Element in der Wahrnehmung der Hörer zur Wirkung kommt, nicht ganz von der Hand zu weisen. Wegen dieser Unwägbarkeit wird das Beispiel 'vorsichtshalber' bei beiden Verfahren nicht verwendet.

#### *5.3.2.2. Notenbeispiel 15 (Verwendung im qualitativen und quantitativen Verfahren)*

Hier wird der Auftakt nach dem Muster von Beispiel 12 verändert, ohne daß weitere Konsequenzen gezogen würden. Eine Gefahr wie die bei Nr. 14 beschriebene wird nicht erwartet. Störstrukturen sind angesichts des geringen Umfangs der Veränderung wenig wahrscheinlich. Allenfalls ist eine Beziehung zwischen der Terz im Auftakt und jener zum Schluß von T. 2 zu sehen. Diese ist aber aufgrund der Rhythmik nicht sehr ausgeprägt und bezieht sich außerdem nicht auf den Kulminationspunkt.

Das Beispiel wird beim Interview und beim Fragebogen-Verfahren verwendet.

#### *5.3.2.3. Notenbeispiel 16 (Verwendung im qualitativen und quantitativen Verfahren)*

Hier wird T. 2 nach dem Muster von Beispiel 12 verändert, ohne daß bezüglich des Auftaktes Konsequenzen gezogen würden. Insbesondere die in bezug auf Beispiel 12 bedeutsame erste Hälfte von T. 2 verliert an musikalischer Bedeutung.

Auch Nr. 16 wird uneingeschränkt verwendet.

---

<sup>85</sup> Beim vorliegenden Schubert-Fragment ist eine Verschränkung des Allgemeinen mit dem Individuellen festzustellen; das Individuelle wird eingeflochten, indem es gewissermaßen als das Allgemeine ausgegeben wird. Die Manipulation bei Nr. 14 stellt eine Rücknahme dieses Kunstgriffs dar. Vgl. zu dieser Thematik Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Frankfurt a.M. 1990, S. 324, und Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M. 1966, S. 43 f..

#### 5.3.2.4. *Notenbeispiel 17 (Verwendung im qualitativen Verfahren)*

Hier wird im Vergleich mit dem Original schlicht der Vorschlag des Auftaktes weggelassen. Der Kulminationspunkt ist somit um eine Beziehung ärmer. Das Beispiel birgt noch immer eine hohe strukturelle Dichte, müßte aber weniger Gefallensäußerungen hervorrufen als das Original. Ob es jedoch den paraphrasierend veränderten Beispielen in der Gunst der Hörer über- oder unterlegen sein wird, läßt sich nicht prognostizieren. Insofern erscheint das Beispiel als für das quantitative Verfahren ungeeignet, für das Interview aber - aufgrund der Diskussionsmöglichkeit - geeignet.

#### 5.3.2.5. *Notenbeispiel 18 (Verwendung im qualitativen und quantitativen Verfahren)*

Zusätzlich zur Weglassung des Vorschlags, die aus Beispiel 17 übernommen ist, wird eine weitere Feinheit eliminiert: Im zweiten Takt tritt ein doppelter Vorhalt (as" vor g" und f" vor es")<sup>86</sup> an die Stelle der melodischen Terz. Die Beziehung zum Schluß des ersten Taktes bleibt zwar bestehen, jedoch geht der Aspekt des kompositorischen Konzepts, bei Vorliegen der Tonika nur akkordeigene Töne zu verwenden, verloren.

Das Beispiel wird sowohl für das qualitative als auch für das quantitative Verfahren herangezogen.

### 5.3.3. Zusammenfassung der Strukturelemente, die Gegenstand der empirischen Untersuchung sind

Durch die oben vorgestellten zerstörenden Veränderungen werden die folgenden Strukturmerkmale betroffen, also der vergleichenden Betrachtung durch die Versuchspersonen ausgesetzt:

- die Beziehung Auftakt - Kulminationspunkt in melodischer Hinsicht insgesamt (zerstört bei Nr. 15);
- die Beziehung Auftakt – Kulminationspunkt hinsichtlich des melodischen Details kurzer Vorschlag c'' – b' korrespondierend mit Vorhalt c''' vor b'' (zerstört bei Nr. 17 und auch bei Nr. 18 );
- der Kulminationspunkt insgesamt (zerstört bei Nr. 16);

---

<sup>86</sup> Daß der Vorhalt doppelt ist, dient dem Erhalt der äußeren Klangfülle.



- die melodisch-harmonische Disposition: Dreiklangsmelodik bei Tonika vs. Vorhalte bei Dominantseptakkord (zerstört bei Nr. 18).

#### **5.4. Reihenfolge der Darbietung der Beispiele**

Sowohl bei den Interviews als auch bei der Befragung mittels Fragebögen wird die Reihenfolge, in der die Hörbeispiele dargeboten werden, variiert, da die Untersuchungsergebnisse durch die Reihenfolge beeinflusst werden könnten.

##### 5.4.1. Reihenfolge in den Interviews

Da bei den Interviews die Qualität der Veränderungen verbal beschrieben wird, erscheint es sinnvoll, einander vergleichbare Versionen in zeitliche Nachbarschaft zu bringen. Auf der anderen Seite soll die Reihenfolge aus dem bekannten Grund variiert werden.

Vergleichbarkeit besteht vor allem zwischen den Beispielen Nr. 12 und Nr. 15, die einen identischen Auftakt besitzen. Bei Nr. 12 (paraphrasierend verändert) wird aus der Besonderheit des Auftaktes später eine Konsequenz gezogen, bei Nr. 15 (zerstörend verändert) nicht.

Nr. 12 und Nr. 16 sind vergleichbar, da sie einen identischen zweiten Takt haben. Dieser ist bei Nr. 12 strukturell motiviert, bei Nr. 16 (zerstörend verändert) nicht.

Einen identischen zweiten Takt, nun aber den des Originals, haben Nr. 15 und Nr. 17 sowie natürlich Nr. 0 selbst. Da Nr. 15 und Nr. 17 zerstörend verändert sind, wäre der jeweilige Vergleich mit Nr. 0 am interessantesten.

Nr. 18 kontrastiert direkt mit den drei letztgenannten Beispielen, indem hier der Sekund-Quart-Vorhalt eingefügt ist. Der Vergleich mit dem Original wäre lohnend, aber sicherlich auch derjenige mit Nr. 17, da Nr. 18 eine weitere Zerstörung der Nr. 17 darstellt (sozusagen eine Zerstörung zweiten Grades).

Auch der Vergleich Nr. 17 - Nr. 0 ist von Interesse, da bei Nr. 17 nur der erste Ton ausgespart ist.

Weniger Vergleichsmöglichkeiten zu anderen Varianten finden sich bei Nr. 10, Nr. 11 und Nr. 13.

Für die sieben Interviews sollen sieben verschiedene Reihenfolgen gefunden werden.

Folgende Möglichkeiten erscheinen unter dem Vergleichsaspekt als sinnvoll:

#### Interview I

Nr. 16, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 0, Nr. 10, Nr. 11, Nr. 13

(Prinzip: Jeweils zwei aufeinanderfolgende Beispiele sind vergleichbar; die weniger Vergleichspunkte bietenden Varianten Nr. 10, Nr. 11 und Nr. 13 sind am Schluß isoliert.)

#### Interview II

Nr. 13, Nr. 11, Nr. 10, Nr. 0, Nr. 18, Nr. 17, Nr. 15, Nr. 12, Nr.16

(Die obige Abfolge wurde umgekehrt.)

#### Interview III

Nr. 11, Nr. 10, Nr. 16, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 0, Nr. 13

(Die Reihenfolge der vergleichbaren Beispiele wurde intern umgekehrt; die übrigen Beispiele wurden teils nach vorne, teils nach hinten gesetzt.)

#### Interview IV

Nr. 13, Nr. 0, Nr. 18; Nr. 17, Nr. 15, Nr. 12; Nr. 16, Nr. 10, Nr. 11

(Die Reihenfolge bei Interview III wurde umgedreht.)

#### Interview V

Nr. 17, Nr. 18, Nr. 10, Nr. 12, Nr. 16, Nr. 11, Nr. 15, Nr. 0, Nr. 13

(Paaren vergleichbarer Beispiele wurden gebildet; nach jedem Paar findet eine Unterbrechung durch Nr. 10, Nr. 11 oder Nr. 13 statt.)

#### Interview VI

Nr. 13, Nr. 0, Nr. 15, Nr. 11, Nr. 16, Nr. 12, Nr. 10, Nr. 18, Nr. 17

(Die Reihenfolge bei Interview V wurde umgedreht.)

#### Interview VII

Nr. 17, Nr. 0, Nr. 18, Nr. 13, Nr. 11, Nr. 10, Nr. 15, Nr. 12, Nr. 16

(Eine neue Reihung vergleichbarer Beispiele wurde geschaffen; die Reihe wird in der Mitte durch den Block der weniger vergleichbaren Beispiele unterbrochen.)

Da der Gesprächspartner um Wiederholung einzelner oder mehrerer Beispiele bitten kann, sind die genannten Reihenfolgen nur vorläufig.

#### 5.4.2. Reihenfolge bei der Befragung mittels Fragebögen

Die Reihenfolge beim quantitativen Verfahren wird durch Zufallszahlen festgelegt. Die untenstehende Liste enthält randomisierte Sequenzen der Variablen A bis F. Die Zuordnung zu den Hörbeispielen wird dabei wie folgt festgelegt:

<u>Variable</u>	<u>Hörbeispiel</u>	
A	Nr. 0	(Original)
B	Nr. 10	(paraphrasierende Veränderung)
C	Nr. 12	(paraphrasierende Veränderung)
D	Nr. 15	(zerstörende Veränderung)
E	Nr. 16	(zerstörende Veränderung)
F	Nr. 18	(zerstörende Veränderung)

#### Liste der randomisierten Sequenzen

a) geordnet nach Probandennummern

	<u>Probandennummer</u>	<u>Sequenz der Beispiele</u>
Block 1	1	F E A D B C
	2	B A C F D E
	3	C B D A E F
	4	A F B E C D
	5	E D F C A B
	6	D C E B F A

Block 2	7	A F B E C D
	8	B A C F D E
	9	E D F C A B
	10	C B D A E F
	11	D C E B F A
	12	F E A D B C
Block 3	13	E D F C A B
	14	C B D A E F
	15	B A C F D E
	16	D C E B F A
	17	A F B E C D
	18	F E A D B C
Block 4	19	D C E B F A
	20	E D F C A B
	21	B A C F D E
	22	C B D A E F
	23	A F B E C D
	24	F E A D B C
Block 5	25	C B D A E F
	26	E D F C A B
	27	D C E B F A
	28	B A C F D E
	29	F E A D B C
	30	A F B E C D
Block 6	31	C B D A E F
	32	B A C F D E
	33	A F B E C D
	34	D C E B F A
	35	E D F C A B
	36	F E A D B C

b) geordnet nach der Sequenz der Beispiele

Sequenz der Beispiele	Probandennummer	Nummer der Probandengruppe
A F B E C D	4	I
A F B E C D	7	
A F B E C D	17	
A F B E C D	23	
A F B E C D	30	
A F B E C D	33	
B A C F D E	2	II
B A C F D E	8	
B A C F D E	15	
B A C F D E	21	
B A C F D E	28	
B A C F D E	32	
C B D A E F	3	III
C B D A E F	10	
C B D A E F	14	
C B D A E F	22	
C B D A E F	25	
C B D A E F	31	
D C E B F A	6	IV
D C E B F A	11	
D C E B F A	16	
D C E B F A	19	
D C E B F A	27	
D C E B F A	34	

EDFCAB	5	V
EDFCAB	9	
EDFCAB	13	
EDFCAB	20	
EDFCAB	26	
EDFCAB	35	

FEADBC	1	VI
FEADBC	12	
FEADBC	18	
FEADBC	24	
FEADBC	29	
FEADBC	36	

c) gemäß der Abfolge auf der CD

Wie unter 5.2.2 erläutert werden zunächst alle Beispiele einer Sequenz nacheinander gespielt (ungeradzahlige Tracks). Danach erklingt jedes Beispiel zweimal in unmittelbarer Wiederholung (geradzahlige Tracks).

Die CD ist also wie folgt aufgebaut:

Tracknummer	Inhalt	Probandengruppe
1	A F B E C D	I
2	A A F F B B E E C C D D	
3	B A C F D E	II
4	B B A A C C F F D D E E	
5	C B D A E F	III
6	C C B B D D A A E E F F	
7	D C E B F A	IV
8	D D C C E E B B F F A A	

9	EDFCAB	V
10	EEDDFCCAABB	
11	FEADBC	VI
12	FFEEAADDBBCC	

## 5.5. Hypothesen

### 5.5.1. Hypothesen bezüglich der Ergebnisse der Interviews

Die nachfolgenden Hypothesen konkretisieren die in Abschnitt 3.3 aufgestellten Hypothesen hinsichtlich kompositorischer Details. Zunächst geht es zusammenfassend um die ‚zerstörerischen Stellen‘ innerhalb der zerstörenden Veränderungen:

Hypothese 1.1: Die Versuchspersonen werden sich negativ über Stellen äußern, die im Rahmen von zerstörenden Veränderungen den strukturellen Reichtum des Zweitakters mindern, oder insgesamt einen Mangel an Stimmigkeit monieren.

Diese Grundannahme ist zu untergliedern, also auf einzelne Stellen in den zerstörend veränderten Beispielen zu beziehen :

Hypothese 1.1.1: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 15 negativ über den Auftakt äußern.

Hypothese 1.1.2: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 16 negativ über den zweiten Takt äußern.

Hypothese 1.1.3: Die Versuchspersonen werden Beispiel Nr. 16 als insgesamt nicht stimmig charakterisieren.

Hypothese 1.1.4: Die Versuchspersonen werden sich zu Beispiel Nr. 17 im Vergleich zum Original negativ äußern, indem sie den kurzen Vorschlag im Auftakt vermissen werden.

Hypothese 1.1.5: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 18 negativ über das Fehlen des kurzen Vorschlags äußern.

Hypothese 1.1.6: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 18 negativ über die zweite Hälfte des zweiten Taktes äußern.

Hypothese 1.1.7: Die Versuchspersonen werden Beispiel Nr. 18 als insgesamt nicht stimmig charakterisieren.

Dabei muß berücksichtigt werden, daß das strukturelle Manko nicht immer schon an der veränderten Stelle, sondern gegebenenfalls erst an einer späteren auf diese bezogenen Stelle offenbar wird:

Hypothese 1.2: Findet die Veränderung, die zur Minderung des strukturellen Reichtums führt, im ersten Takt statt, so wird sich das Mißfallen der Versuchspersonen in manchen Fällen auf die darauf sich beziehende Stelle im zweiten Takt richten; dies gilt insbesondere dann, wenn das Beispiel gegen Anfang des Interviews gespielt wird.

Hypothese 1.2.1: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 15 negativ über den Kulminationspunkt äußern.  
(Alternativhypothese zu Hypothese 1.1.1)

(Hypothese 1.2.2 entfällt.)

(Hypothese 1.2.3 entfällt.)

Hypothese 1.2.4: Die Versuchspersonen werden sich zu Beispiel Nr. 17 im Vergleich zum Original negativ äußern, indem sie den Kulminationspunkt kritisieren.  
(Alternativhypothese zu Hypothese 1.1.4)



Hypothese 1.2.5: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 18 negativ über den Kulminationspunkt äußern.  
(Alternativhypothese zu Hypothese 1.1.5)

(Hypothese 1.2.6 entfällt.)

(Hypothese 1.2.7 entfällt.)

Daß das ästhetische Wohlgefallen bei den paraphrasierenden Veränderungen und dem Original größer sein wird als bei den zerstörenden Veränderungen, berücksichtigt die folgende Grundhypothese:

Hypothese 1.3: Die Versuchspersonen werden sich über die paraphrasierenden Veränderungen und das Original positiver äußern als über die zerstörenden Veränderungen.

Dies ist natürlich eine pauschale Annahme, die den Möglichkeiten der Interview-Methode hinsichtlich der Konzentration auf das kompositorische Detail nicht Rechnung trägt. Nachfolgend ist also zu prognostizieren, in welchen konkreten Äußerungen sich das größere Gefallen niederschlagen wird. Positive Kritik ist ihrem Wesen nach jedoch schwieriger einzugrenzen als negative. Was an den zerstörend veränderten Beispielen ‚schlecht‘ ist, läßt sich präzise benennen. Bei den paraphrasierenden Veränderungen müßten hingegen alle Strukturelemente in den Hypothesen erwähnt werden. Da dies zu einer verwirrenden Überfülle an Hypothesen führen würde, stellt die erste Teilhypothese zur Grundhypothese 1.3 den Bezug zu den Analyseabschnitten (Original und Paraphrasen) der Arbeit her.<sup>87</sup>

Hypothese 1.3.1: Die Versuchspersonen werden beim Original Aspekte aus Teil 3.2 dieser Arbeit und bei den Paraphrasen Aspekte aus Teil 5.3.1 dieser Arbeit lobend hervorheben.

---

<sup>87</sup>

Die Zuordnung zum einzelnen Beispiel erfolgt dann im Rahmen der Auswertung.

Weiterhin ist damit zu rechnen, daß sich das ästhetische Wohlgefallen an den Paraphrasen in einem Stimmigkeitsgefühl ausdrücken wird:

Hypothese 1.3.2: Die Versuchspersonen werden die paraphrasierend veränderten Beispiele und das Original im Vergleich zu den zerstörend veränderten als ausgewogener bezeichnen.

Manche Stellen sind sowohl in zerstörend veränderte als auch in paraphrasierend veränderte Beispiele eingefügt, wobei sie bei diesen sinnvolle Korrespondenzen bilden, bei jenen aber nicht. Ein Aspekt der Untersuchung ist die Frage, ob die Versuchspersonen entsprechend unterschiedliche Wertungen formulieren. Dies wird nachfolgend postuliert:

Hypothese 1.3.3: Bei Stellen innerhalb von paraphrasierend veränderten Beispielen, die notengetreu mit Stellen aus zerstörend veränderten Beispielen übereinstimmen und in deren Kontext bemängelt worden sind, werden negative Äußerungen unterbleiben.

Dies bezieht sich auf die folgenden Beispiele:

Hypothese 1.3.3.1: Der Auftakt des Beispiels Nr. 12 wird nicht negativ bewertet werden.  
(Bezug zu Hypothese 1.1.1)

Hypothese 1.3.3.2: Der zweite Takt des Beispiels Nr. 12 wird nicht negativ bewertet werden.  
(Bezug zu Hypothese 1.1.2)

Hypothese 1.3.3.3: Der Auftakt des Originals wird nicht negativ bewertet werden.  
(Bezug zu Hypothese 1.1.3)

Hypothese 1.3.3.4: Der erste Takt des Originals wird nicht negativ bewertet werden.

(Bezug zu Hypothese 1.1.3)

Eine Verwertbarkeit der Tatsache, daß Kritik im Sinne dieser Teilhypothesen unterbleibt, ist natürlich nur dann gegeben, wenn von derselben Versuchsperson entsprechende negative Äußerungen zu zerstörend veränderten Beispielen getätigt worden sind.

Die folgende Hypothese bezieht sich auf die Tatsache, daß bei Beispiel Nr. 17 gegenüber dem Original nur ein einziger Ton fehlt. Die Veränderung ist rein destruktiv; die strukturelle Dichte ist gegenüber dem Original vermindert, jedoch nur um ein einziges Strukturmerkmal. Insofern ist zu prognostizieren, daß Nr. 17 noch immer einen Reiz ausüben wird, der den der anderen zerstörend veränderten Beispiele übersteigt.

Hypothese 1.4: Innerhalb der Gruppe der zerstörend veränderten Beispiele wird das Beispiel Nr. 17 am positivsten bewertet werden. Es wird jedoch in der Gunst der Versuchspersonen nicht an das Original heranreichen, was sich in der positiveren Bewertung dessen Auftakts oder Kulminationspunktes offenbaren wird.

Dies schließt nicht aus, daß das Original (zusammen mit Nr. 17) schwächer bewertet werden könnte als andere paraphrasierend veränderte Beispiele. Die Hypothese, nach welcher das Original positiver als die Paraphrasen aufgenommen werde, wird nach den Erfahrungen aus dem Test-Durchlauf fallengelassen.

Es wird - angesichts des noch uneinheitlichen Meinungsbildes - aber weiterhin angenommen, daß der Respekt vor dem Komponisten die Interviewten dazu bewegt, das ihrer Meinung nach beste Beispiel für das Original zu halten.

Da diese Frage nicht im Zentrum des Interesses steht, wird wie folgt formuliert:

Hypothese 1.5: Sofern sich die Versuchspersonen zur Frage des Originals äußern, werden sie das ihrer Meinung nach beste Beispiel für ein solches halten.

## 5.5.2. Zu Transkription und Auswertung der Interviews

### *5.5.2.1 Auswertung der Interviews in bezug auf die Hypothesen*

Wie oben dargelegt wird das Interview-Verfahren in der Erwartung gewählt, daß erkennbar wird, auf welches einzelne Strukturmerkmal bzw. auf welche Stelle das Gefallen oder Mißfallen bezogen ist.

Grundsätzlich gilt, daß nur diejenigen Äußerungen, die sich - verifizierend oder falsifizierend - auf oben genannte Hypothesen beziehen lassen, für das Forschungsvorhaben verwertbar sind. Es bleiben also nicht nur Beiträge zu den Störstrukturen, sondern auch allgemein wertende Äußerungen und analytische Erkenntnisse, die vom Verfasser nicht verbalisiert und entsprechend nicht in Hypothesenform gefasst wurden, unberücksichtigt.

Die entsprechenden Auswertungen - inklusive Diskussionen in Zweifelsfällen - erfolgen unter Punkt 5.6.

Die den Auswertungstexten nachgestellten Tabellen (Abschnitt 5.6.1.3, 5.6.2.3, 5.6.3.3 usw.) leisten eine Aufgliederung des Gesagten in Einzelaspekte, wobei bei jedem musikalischen Element Lob und Tadel in gesonderten Spalten in Kurzform referiert werden. Die Verwertbarkeit wird jeweils in der Spalte „Relevanz“ angegeben. Dabei wird eine Zuordnung zu den genauer eingrenzenden Unterhypothesen angestrebt (z.B. Hypothese 1.3.3.1 statt 1.3). Beiträge, die einer Hypothese widersprechen, sind mit dem Zeichen „#“ gekennzeichnet. Beiträge, die nicht zugeordnet werden können, werden mit „nein“ versehen; sofern möglich, wird bei den nicht verwertbaren Äußerungen der Bezug auf eine Störstruktur angegeben oder eine anderweitige Klassifizierung vorgenommen.

Einen Sonderfall stellt das *Ausbleiben* bestimmter Äußerungen dar; die Auswertung ist nur im Rahmen der in Hypothese 1.3.3 formulierten Prämisse legitim: Auswertbarkeit besteht dann, wenn etwa eine Stelle im einen Beispiel kritisiert wird, im anderen aber nicht, obwohl eine notengetreue Übernahme vorliegt. In diesen Fällen sind der Tabelle Querverweise zu entnehmen.

Eine tabellarische Gesamtauswertung mit Zusammenstellung aller verwertbaren Äußerungen findet sich in Abschnitt 5.6.8. Hier werden auch die nicht verwertbaren Äußerungen klassifiziert und zu den Untersuchungsergebnissen in Beziehung gesetzt.

### *5.5.2.2. Hinweise zur Transkription*

Für die Interview-Situationen wird die Numerierung der Beispiele gemäß deren jeweiliger Abfolge verändert; beginnt das Interview etwa mit Beispiel Nr. 16, so wird dieses für den Interviewten in Nr. 1 umbenannt, um Irritationen zu vermeiden und keine Hinweise auf die Sortierung durch den Verfasser zu geben – vor allem die Bezeichnung „Beispiel Nr. 0“ wäre verräterisch. Bei den Transkriptionen in Abschnitt 5.6 werden der besseren Übersicht halber die ursprünglichen Bezeichnungen (Nr. 11 bis Nr. 18) wiederhergestellt, auch in den Redebeiträgen der Beteiligten.

Bei der Transkription werden Versprecher, die vom Redenden sofort korrigiert wurden, und Füllwörter ausgelassen. Zögernde Reaktionen werden kenntlich gemacht, wenn sie für den Gesprächsverlauf von Bedeutung sind.

Sprachliche Fehler werden insbesondere bei Teilnehmern, für die das Deutsche nicht die Muttersprache ist, geglättet, sofern sie lediglich einzelne Laute - vor allem Endungen - betreffen. Umgangssprachliche Ausdrücke und Wortverkürzungen (z.B. ‚mal‘ im Sinne von ‚einmal‘) werden behutsam der Schriftsprache angepaßt, sofern der Charakter der Äußerungen dadurch nicht entstellt zu werden droht.

### 5.5.3. Hypothesen bezüglich der Ergebnisse der Befragung mittels Rating-Skalen

Auch hier wird die Hypothese, nach der das Original besonders positiv aufgenommen wird, fallengelassen. Da die Versuchspersonen nicht dahingehend befragt werden, welches Beispiel sie für das Original halten, wird auch Hypothese 03 nicht aufgegriffen.

Es bleibt nur die Grundhypothese in der folgenden Konkretisierung:

Hypothese 2: Die Hörer werden die Beispiele 0, 12 und 13 positiver beurteilen als die Beispiele 15, 16 und 18.

## 5.6. Transkription und Auswertung der Interviews

### 5.6.1. Das erste Interview

#### *5.6.1.1. Transkription des ersten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 36 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Dirigent, Pianist und Musikpädagoge*

Verf.: Von dem Themenausschnitt habe ich, wie gesagt, die verschiedensten Versionen erstellt. Die erste von ihnen spiele ich jetzt vor.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ist es wichtig, daß ich mir die Noten ansehe?

Verf.: Nicht unbedingt. Sie sollen gut darüber informiert sein, was erklingt. Dabei können ja die Noten helfen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Es hört sich für mich an, als ob etwas fehlt. Irgendwie unrund.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Das kommt mir organischer vor.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Verf.: Wenn Sie es mit dem ersten vergleichen?

Verf.: Es liegt ja nahe, es zu vergleichen, weil der Nachsatz ganz ähnlich war. Oder sogar identisch.

Verf.: Können Sie sagen, woran es liegt, daß es organischer klingt?

Vp: Das überlege ich gerade. Ich glaube, es liegt daran, daß die Sechzehntelbewegung bei Nummer 12 schon vorweggenommen wird. Und ... hm, die Harmonik ist ja gleich. Sonst hätte ich gesagt, das ist Tonika - Dominante - Dominante - Tonika. Aber das ist ja hier im Prinzip auch so. Können Sie das erste Beispiel noch einmal spielen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 16*

Rhythmisch kommt mir das erste so merkwürdig vor. Den Sechachteltakt erkennt man im zweiten Teil, im ersten gar nicht so. *Singt das Beispiel nach.* Sie betonen das so ulkig.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16, akzentuierter.*

Ach so. Trotzdem kommt es mir merkwürdig vor. Es bleibt dabei.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Was war das?

Verf: Das war Nummer 12.

Vp: Ach so!

Verf: Dann Nummer 15!

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: zögert.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Klingt so ganz gewitzt! *Zögert*. Wie eine Antwort, die man nicht unbedingt erwartet. Wenn Sie nach dem Warum fragen, würde ich vor allem die Tonhöhe nennen.

Verf: *zeigt auf den zweiten Takt*. Die hier?

Vp: Die Tonhöhe der Antwort, also des Nachsatzes, ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Also irgendwie nicht wie das richtige Thema, eher so aus dem Kontext, aus dem weiteren Zusammenhang oder so. Ich weiß es nicht genau.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Verf.: Sie meinen ...

Vp: In dieser Gestalt würde ich es nicht direkt als Thema erwarten.

Verf: Aber Sie meinen, es könnte aus dem Stück sein, irgendwo ...

Vp: Ja, das könnte ich mir vorstellen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Äh, ich habe Schwierigkeiten, den Unterschied zu Nr. 15 zu hören.

Verf: *weist auf die Noten*. Hier ist er.

Vp: Ah, der Vorschlag.

Verf: Der Auftakt!

Vp: Bitte noch einmal!

Verf: Beide?

Vp: Ja.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 15 und Nr. 17.*

Vp: Ja, dann ist das *weist auf Nr. 17* auf jeden Fall runder. Der Auftakt als Gegenbewegung zu dem, was dann kommt. Weil die Aufwärtsbewegung dann erst am Anfang ein Gegengewicht hat, während bei Nr. 15 die Melodie so merkwürdig auf dem Leitton einsetzt.

Verf: Sie meinen das a, das zusammen mit dem c die Dominante umspielt!

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Hm.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Nachdem man das alles gehört hat, ist dieser Quartvorhalt merkwürdig. Können Sie es noch einmal spielen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Ja, weiß ich auch nicht. Dazu fällt mir nicht viel ein. Als ob irgendwie der subdominante Bereich stärker berührt ist, durch dieses as. Was vorher gar nicht war... .

Verf: Aha? Gut, dann kommen wir zu Nr. 0. Nr. 0 ist identisch mit Nr. 17, nur daß wir hier noch einen kleinen Vorschlag haben.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Das gibt dem Ganzen so etwas Wienerisch-Heiteres. *Singt den Auftakt nach.* Dieser Vorschlag.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Wie hat man den Rhythmus am Anfang zu verstehen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Irgendwie komisch, dieser Rhythmus am Anfang, für einen Auftakt zu lang und zu unklar. Es paßt so wenig klar in den Sechsstelztakt hinein.

Verf: Also wenn es schon anfängt, meinen Sie?

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja. Und das hier *weist auf die Sechzehntel im zweiten Takt* klingt wie eine Variation, eine ausschmückende Variation mit Chromatik. *Singt es nach.* Wobei natürlich das *weist auf den Auftakt* mit dem *weist auf den zweiten Takt* korrespondiert ..., das paßt schon.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja, wie eine Variation, die das so ein bißchen, äh, emotionalisiert. *Lacht.*

Verf: Gut.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: *zögert.*



*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Verf: Diesen Auftakt finde ich auch wieder komisch. Dieses: *spielt b – c – b eine Oktave höher, wiederholt dann dasselbe in Originallage und fügt die nächsten drei Melodietöne hinzu.* Irgendwie ..., es müßte eigentlich in die andere Richtung gehen: *spielt die entsprechenden Töne des Originals (nur rechte Hand, inklusive Vorschlag)* aber nicht: *spielt wieder die entsprechende Stelle der Nr. 11 nicht in die gleiche Richtung wie nachher der Aufgang.* Und dann dieses *singt die Melodie des zweiten Taktes* gefällt mir irgendwie auch nicht so, aber ich weiß nicht genau, warum. *Lacht.*

Verf: Kann man sagen, daß es in sich schon merkwürdig ist, wenn es losgeht, oder in bezug auf das ganze Thema?

Vp: Nein, den Anfang finde ich schon merkwürdig.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Irgendwie ist es andersherum logischer. *Spielt (bezugnehmend auf den zweiten Takt) c – b – c – b.* Das ist als Vorhalt irgendwie logischer. Tja.

Verf: Warum?

Vp: Tja, das kann ich nicht beantworten.

Verf: Warum sollte das Thema nicht so *weist auf die Noten zu Nr. 11* aussehen?

Vp: Das meine ich beantworten zu können. Substanz ist dieser Aufschwung. *Spielt b – es – g – g – f aus dem ersten Takt.* Das ist so wie mit einem Ausholen und dann einem in die andere Richtung Sich-Bewegen. Wenn das Ausholen aber in die gleiche Richtung geht, ist es irgendwie unorganisch. Aber warum das hier ... *spielt die Sechzehntel aus dem zweiten Takt der Nr. 11* ... Ich glaube, wenn die Dissonanz ... man hört es wie Vorhalte ... aber es ist ja auch so. Ha, es ist dasselbe wie vorhin: weil die Aufwärtsbewegung mit einer Gegenbewegung beantwortet werden muß. Wenn man einen Ball in die Luft wirft, muß er irgendwann wieder herunterfallen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Das mit dem Vorhalt finde ich wieder ähnlich. Es ist irgendwie komisch. *Spielt bis zum Vorhalt e – f* Das ist lustig. Obwohl etwas zu expressiv für das Bißchen, was zuvor dagewesen ist.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: lacht.

Verf: Sie lachen!

Vp: Es ist lustig, daß die Terz, die immer abwärtsgerichtet war, auf einmal aufsteigt. Irgendwie auch komisch.

Verf: Ich spiele noch einmal alle Beispiele.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Das war Nr. 16?

Verf: Ja.

Vp: Das höre ich wieder mit anderen Ohren.

Verf: Warum?

Vp: Ich meine, es muß so heißen: *spielt Original, ohne auf die Noten zu sehen*. Ich weiß nicht ..., aber ich meine, eigentlich muß es so heißen. Und dann ist es merkwürdig, wenn es nach Ausweitung des Tonrahmens jetzt – bei Nr. 16 – wieder in den kleineren Bereich geht. Tja. Was ich beim allerersten Mal gesagt habe, war, weil ich da die rhythmische Struktur noch nicht ganz verstanden hatte, glaube ich. Diesen Sechachteltakt hatte ich nicht kapiert.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ich hatte gerade gesagt, daß die Sechzehntel den Nachsatz vorbereiten und er dann nicht mehr so überraschend ist. Komisch. Irgendwie habe ich mich jetzt festgehört auf das *singt das Original*, das den Kontrast stärker in sich hat, und das fehlt bei dieser zweiten Fassung ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Ich behaupte, das ist das rundeste. Nein, äh ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Nein, mit dem Vorschlag bin ich nicht ganz sicher. Eher *spielt den Auftakt des Originals*.

Verf: Das ist ... wir finden es gleich.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Gibt es denn nicht das, bei dem ich sagte, das wienerische?

Verf: Doch, das ist noch da. Das ist Nr. 0.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Entweder die Nr. 17, eher aber die Nr. 0. Das klingt für mich am originalsten, am rundesten.

Verf: Dazwischen war Nr. 18.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Ach ja, das.

Verf: Das ist ja das einzige mit Sekund-Quart-Vorhalt. Könnte man sich das nicht vorstellen?

Vp: Doch, schon.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Das ist so abschließend, nicht so entwicklungsfähig.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Dazu hatte ich schon alles gesagt.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11*

Vp: Darüber haben wir uns ja ausführlich unterhalten.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp.: Lacht.

Verf: Sie lachen wieder!

Vp: Die Melodie ist ja so beknackt! *Singt die erste Hälfte der Melodie zweimal.* Das ist irgendwie ... jetzt wollte ich schon wieder sagen: komisch ... beknackt!

Verf: Beknackt. Ja, dann bedanke ich mich herzlich für die Teilnahme.

#### *5.6.1.2. Auswertung des ersten Interviews*

Der Teilnehmer erkennt das *Original* als solches und hält die musikalische Faktur für zwingend, was die Formulierung „*Es muß so heißen*“ (Hervorhebung vom Verf.) zeigt, die er zu Beginn des zweiten Durchgangs wählt, als er das Original spielt - ohne offenbar zu wissen, um welche Nummer es sich handelt. (Zur weiteren Auswertung dieses Vorgangs siehe die Abschnitte zu den Beispielen Nr. 16 und Nr. 17.)

Der Teilnehmer hebt beim ersten Hören den Auftakt als Begründung für seinen positiven Eindruck hervor. (Überhaupt liegt in diesem Interview das Augenmerk besonders auf den Auftakten.).

Der Teilnehmer nimmt bei Nr. 0 (im Vergleich zu Nr. 12) einen Kontrast wahr, wie er nebenbei im zweiten Durchgang erwähnt. Siehe hierzu die Auswertung zu Nr. 12.

*Beispiel Nr. 17* unterliegt in der Gunst gegenüber dem Original. Die Versuchsperson bezeichnet es zwar zunächst als „runder“ (im Vergleich zu Nr. 15) und erwähnt - positiv - den Auftakt als Gegenbewegung zum Folgenden (kein Hypothesenbezug). Der Teilnehmer äußert sich aber recht wenig über Nr. 17; interessanterweise fragt er beim zweiten Durchgang nach dem Anhören der Nr. 17, ohne zu ihr irgendetwas zu sagen, sofort nach dem Beispiel, das er im ersten Durchgang als „wienersch“ bezeichnet hatte und bei welchem es sich um das Original handelt. Dies legt die Interpretation nahe, daß ihn Nr. 17 an die nach seiner Auffassung noch bessere Nr. 0 erinnert; es fehlt ihm noch etwas zur Vollkommenheit, und dies ist einzig und allein die Vorschlagnote c, die ja den Unterschied zwischen Nr. 17 und Nr. 0 darstellt. Immerhin aber erwähnt der Teilnehmer (gemäß Hypothese 1.4) noch im zweiten Durchgang beide Versionen: „Entweder die Nr. 17, eher aber die Nr. 0.“

Insgesamt also stellt die Nr. 17 für den Interviewpartner eine Art Durchgangsversion dar, die das Bedürfnis nach dem Original weckt, sobald dieses einmal gehört worden ist. Das entspricht ja der lapidaren Generierung der Nr. 17 durch den Verfasser; an Notenmaterial fehlt verglichen mit dem Original fast nichts, aber die Vorschlagnote c besitzt strukturelle Bedeutung.

Bei *Beispiel Nr. 10* kommt die Versuchsperson zunächst mit dem Auftakt nicht zurecht. Nach kurzer Zeit stellt sich der Teilnehmer das Musikbeispiel als Variation vor (vgl. hierzu auch das zweite Interview). Das hängt vor allem mit dem Charakter der Umspielung im zweiten Takt zusammen. Nach gewisser Bedenkzeit erscheint die Faktur des Beispiels dem Teilnehmer weniger als Anlaß zur Kritik denn zur genannten Funktionszuweisung. Positiv hervorgehoben wird die Korrespondenz zwischen Auftakt und Kulminationspunkt, die durch die Sechzehntelbewegung hergestellt wird.

*Beispiel 11* findet keinen Gefallen, wobei der Teilnehmer zwei Details kritisiert, nämlich zum einen die Melodik des Auftaktes – sie sei als Ausholbewegung nicht geeignet, denn eine solche müsse in die andere Richtung als der folgende Melodieteil gehen – und zum anderen die Tonfolge b - c - c - b in T. 2. Anscheinend spielen Flüssigkeit der Melodik und tonräumliche Balance im Detail für den Teilnehmer eine große Rolle – er äußert eine Assoziation zu räumlicher Bewegung. Da die Hypothesen diesen Aspekt aber nicht aufgreifen (weil die zerstörend veränderten Beispiele ihn nicht auf den Prüfstand stellen), besteht hier keine Möglichkeit der Auswertung.

Als interessante Beobachtung sei erwähnt, daß der Teilnehmer mit seiner Kritik auf die beiden Stellen zielt, die vom Verf. strukturell miteinander verbunden wurden - zweimal gefällt die Tonfolge b – c nicht! Ob dies bedeutet, daß vom Hörer eine Verbindung zwischen den beiden Stellen hergestellt wird, kann mangels weiterer Äußerungen hierzu nicht entschieden werden; es ist ebenso möglich, daß der Teilnehmer die Tonfolge als solche schlicht als mißlungen empfindet.

*Beispiel 12* wird als organisch bezeichnet, da die Sechzehntelbewegung Zusammenhang stifte, dies im Gegensatz zum direkt davor erklungenen Beispiel Nr. 16 und im Sinne der Intention des Verfassers, diese Version als Paraphrasierung zu gestalten; allerdings erwähnt der Interviewpartner nicht die Terz als weiteres verbindendes strukturelles Merkmal. Von Bedeutung ist, daß der Auftakt a – c hier nicht kritisiert wird, wohl aber bei Nr. 15, was Hypothese 1.1.1 bzw. Hypothese 1.3.3.1 entspricht, da der Auftakt nur in Beispiel Nr. 12 strukturelle Bedeutung hat.

Im zweiten Durchgang sagt der Teilnehmer, das Original habe mehr Kontrast in sich; dieser fehle ihm bei Nr. 12. Das ist auf die erwähnte Sechzehntelbewegung zurückzuführen, die in Nr. 12 auch in der ersten Hälfte von T. 1 gegeben ist, im Original an der Parallelstelle aber fehlt. Dadurch ist der Bezug im Original eindeutiger; Nr. 12 ist sozusagen „allgemein motorisch“, was wiederum aus ihrer Konzeption – akkordfremde Töne bei Tonika – resultiert; die Konzeption, an sich sinnvoll, hat als Konsequenz eine Verwässerung, die schon unter Punkt 5.3.1.4 angesprochen wurde. Daß auch zu Beginn des ersten Taktes der Nr. 12 Sechzehntel gegeben sind, ist eventuell als Störstruktur zu bezeichnen (auch wenn das Problem vom Verf. von vorneherein erkannt wurde).

*Beispiel Nr. 13* irritiert die Versuchsperson aus zweierlei Gründen:

Zum einen erscheint der Vorhalt in Takt 1 zu expressiv für seine Stellung innerhalb des Zweitakters. Die Versuchsperson nennt hier also kein Argument auf der Ebene der motivischen Korrespondenzen, sondern auf der Ausdrucksebene (kein Hypothesenbezug).

Zum anderen wird das plötzliche Aufsteigen der Terz in Takt 2 angeführt; „plötzlich“ heißt hier: im Kontext der anderen Beispiele, ein Beleg dafür, daß das Beispiel vom Hörer in den Zusammenhang der anderen Varianten gestellt wird. Hier liegt insofern eine Unwägbarkeit vor, als im Interview nicht geklärt werden konnte, ob an der betreffenden Stelle ein strukturelles Defizit empfunden wurde oder ob die Wendung im Kontext nur als ungewohnt gehört wurde.

Am Schluß des Interviews nennt der Teilnehmer die Melodik „beknackt“, wobei er reflektierend den Vordersatz vor sich hin singt. Es scheint ihn also schon innerhalb dieses Teils etwas zu stören, möglicherweise das Fehlen einer Gegenbewegung, die er an anderer Stelle ausdrücklich geschätzt hat. Auf die Motivik geht er nicht ein (keine Auswertbarkeit).

Über *Beispiel Nr. 15* äußert sich die Versuchsperson zwar beim ersten Hören positiv, stellt aber fest, daß es sich wohl nicht um *das* Thema handele. Interessanterweise wählt der Teilnehmer die Formulierung „eher so aus dem Kontext, aus dem weiteren Zusammenhang“, was darauf hindeuten mag, daß der Schnitt zwischen Auftakt und den folgenden zwei Takten erkannt wurde - vor allem in Verbindung mit der Tatsache, daß es beim zweiten Durchgang ausdrücklich der Auftakt ist, der den Teilnehmer daran hindert, das Beispiel als gelungene, gerundete Version aufzufassen. Noch im ersten Durchgang – bei Bekanntwerden des Beispiels Nr. 17 – äußert der Teilnehmer, daß „bei Nr. 15 die Melodie so merkwürdig auf dem Leitton einsetzt“ – dies im Gegensatz zu den Äußerungen zu Nr. 12 (s.o.).

*Beispiel Nr. 16*, in der gewählten Abfolge am Anfang erklingend, wird von der Versuchsperson „unvollständig“, „unrund“ genannt; beim zweiten Durchgang, nachdem also alle anderen Beispiele einmal erklingen sind, gibt der Teilnehmer zunächst an, das Beispiel nun „mit anderen Ohren“ zu hören. Es scheint sich ein ähnlicher Effekt anzubahnen wie bei Nr. 15, daß nämlich beide Hälften, jede für sich mittlerweile in eigenem Kontext legitimiert, auch in einer Neukombination akzeptiert werden. Aber der Teilnehmer bricht – ungeachtet der Nachfrage „Warum?“ seitens des Verfassers – seine Ausführungen ab und spielt das ihm ja mittlerweile bekannte Original mit der bereits zitierten Bemerkung „Ich meine, es muß so heißen.“ Er hat nun das Original als Fixpunkt im Ohr und kritisiert das Ausbleiben der Ausweitung des Tonrahmens im zweiten Takt der Nr. 16.

Es muß an dieser Stelle dahinstehen, ob diese Kritik das äußere Zeichen für die Zerstörung der inneren Struktur des Fragments ist; mit dem Fehlen der Ausweitung des Tonrahmens im zweiten Takt der Nr. 16 geht ja das Ausbleiben des Kulminationspunktes einher. Es ist anzumerken, daß die Tonraumausweitung ja auch bei der – paraphrasierenden – Nr. 12 unterbleibt. Letztere wird aber von der Versuchsperson als „organischer“ (im Vergleich zu Nr. 16!) bezeichnet und nicht weiter kritisiert.

Bei *Version Nr. 18* wird der Sekund-Quart-Vorhalt als „merkwürdig“ bezeichnet. Beim ersten Hören erlebt die Versuchsperson die Stelle als „ungewohnt“; dies ließe sich leicht daraus

erklären, daß das Beispiel in der Tat das einzige ist, welches einen solchen Vorhalt beinhaltet; andererseits ist zu vermuten, daß gerade die Tatsache, daß der Vorhalt konzeptwidrig, namentlich strukturzerstörend eingefügt wurde, zu diesem Gefühl beitragen mag.

Bei eingehenderem, Widerspruch provozierendem Nachfragen am Schluß des Interviews antwortet die Versuchsperson erklärungssuchend: „Das ist so abschließend, nicht so entwicklungsfähig.“ Aber ist Abgeschlossenheit ein qualitativer Makel? Gewiß nicht. Denkt der Hörer beim Genießen einer „schönen Stelle“ an deren Potential hinsichtlich einer Fortführung? Vielleicht. Der Teilnehmer scheint jedenfalls den Schwebezustand, den das Original aufgrund seiner Dreiklangsmelodik bei Erklingen der Tonika bietet, zu vermissen; oder vermißt er die *Tatsache*, das Konzept selbst, daß nämlich die Dreiklangsmelodik an die Tonika gekoppelt ist? Auch dies kann aufgrund des Interviewtextes nicht beantwortet werden, und eine Klärung der Frage dürfte sich umso schwieriger erweisen, als Struktur und zugehörige Wirkung hier schwer auseinanderzuhalten sind.

### 5.6.1.3. Tabelle zur Auswertung des ersten Interviews

Beispiel	Lob	Tadel	Relevanz
0	1 <sup>88</sup> : wienerisch-heiter (bezogen auf Auftakt im Hinblick auf das Ganze in Verbindung mit späterer aktiver Suche nach dem Original, s. verbale Auswertung)		Ja, H <sup>89</sup> 1.3.1
	2: klingt am originalsten, am rundesten (Vgl. zu Nr. 17)		Ja, H 1.3.2, H 1.4, 2. Satz
	2: (nach Erklingen der Nr. 17:) Es muß so heißen; Spielen der Nr. 0		Ja, H 1.1.4
10 p <sup>90</sup>		1: Auftakt in sich	Nein (histor.-

<sup>88</sup> Erster Durchgang mit „1“, zweiter Durchgang mit „2“ gekennzeichnet.

<sup>89</sup> H = Bezug zu Hypothese ...

<sup>90</sup> p = paraphrasierend verändertes Beispiel, z = zerstörend verändertes Beispiel

		merkwürdig	stilistische Ebene <sup>91)</sup>
	1: Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt		Ja, H 1.3.1
11 p		1: Auftakt in sich „komisch“	Nein (ton- räuml.-gest. Ebene; Beurteilung des Elements aus sich selbst heraus)
		1: Melodie des 2. T. gefällt nicht	Nein (ton- räuml.-gest. Ebene; Beurteilung des Elements aus sich selbst heraus)
12 p	1: Sechzehntelbewegung in Auftakt und Kulmina- tionspunkt (organischer als Nr. 16)		Ja, H 1.3.1
		2: Original hat stärkeren Kontrast in sich	Nein (Störstruktur)
	(keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)		Ja, H 1.3.3.1

<sup>91)</sup> Eine Zusammenstellung aller Ebenen, auf die sich nicht verwertbare Äußerungen der Teilnehmer beziehen, findet sich in Abschnitt 6.6.8 (Gesamtauswertung).



13 p	1: Vorhalt lustig	Nein (keine Herstellung motivischer Bezüge)
	1: Vorhalt zu expressiv	Nein (Ausdrucks-ebene)
	1: Aufsteigende Terz lustig bzw. komisch	Nein (s.o.)
	2: Melodie „beknackt“	Nein (wohl tonräuml.-gest. Ebene)
<hr/>		
15 z	1: ganz gewitzt (Tonhöhe des Nachsatzes)	Nein (tonräuml.-gest. Ebene; zudem Bezug auf Original erkennbar)
	1: Melodie setzt merkwürdig auf Leitton ein	Ja, H 1.1.1
	1: Nicht das richtige Thema, eher aus Kontext	Ja (Verweis auf sinnwidrige Zusammensetzung; H 1.1.1)

[2: revidierte Äußerung:

das rundeste Bsp.]

16 z	1: etwas fehlt; unrund	Ja, H 1.1.3 (Verweis auf sinnwidrige Zusammensetzung)
	2: merkwürdig, daß es „wieder in den kleineren Bereich geht“	Nein (ton- räuml.-gest. Ebene)
17 z	1: runder (als Nr. 15)	Ja, H 1.4, 1. Satz
	1: Auftakt als Gegenbewegung zum Folgenden	Nein (ton- räuml.-gest Ebene)
18 z	1: Vorhalt merkwürdig	Ja, H 1.1.6
	2: abschließend, nicht so ent- wicklungsfähig	Ja, H 1.1.6

Die Tabelle zeigt, daß etliche Äußerungen auf die tonräumlich-gestische, die historisch-stilistische Ebene oder die Ausdrucksebene bezogen sind. Sie können nicht im Sinne der Hypothesenüberprüfung verwertet werden.

Im Zuge der Gesamtauswertung werden alle verwertbaren Äußerungen aus allen Interviews tabellarisch zusammengestellt (Punkt 5.6.8).

## 5.6.2. Das zweite Interview

### *5.6.2.1. Transkription des zweiten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 34 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Dirigent*

Verf.: Ich spiele dann das erste Beispiel.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

*Vp schweigt.*

Verf.: Sie dürfen sich schon dazu äußern; oder wollen Sie mit dem Beispiel Nr. 11 vergleichen?

Vp: Wir machen den Vergleich.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das erstgespielte Beispiel klingt wie ein Vordersatz, das zweite wie ein Nachsatz.

Verf.: Allerdings ist alles abgeleitet aus einem Vordersatz; es sind Varianten.

*Pause.*

Ich kann es auch noch einmal spielen.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 13 und Nr. 11.*

Vp: Das zweitgespielte Beispiel finde ich in diesem Zusammenhang schon interessanter und auch klassischer im Hinblick auf Proportionalität und Bezug der beiden Hälften.

Verf.: Gut – Nr. 10?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Hmm. Das nächste gleich?

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Nr. 10 bitte noch einmal!

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

*Vp schweigt.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Auf mich wirkt die Nr. 0 charmanter und graziöser in der Zusammensetzung der beiden Motive.

Verf.: Haben Sie dafür eine Erklärung?

Vp: Es hängt natürlich zusammen mit der rhythmischen Verzierung, dadurch, daß so eine kleine Unregelmäßigkeit mit im Spiel ist durch einen Vorschlag, während es bei Nr. 10 in dem Auftakt so eine gleichmäßige Bewegung ist. *Pause.* Ja, ich denke, es liegt hauptsächlich an dem Vordersatz in diesem Fall. Und dann wirkt natürlich im klassischen Sinne geschlossener die Nr. 0, weil der Nachsatz quasi die Aufwärtsbewegung im Vordersatz aufhebt, während bei Nr. 10 das Ganze mehr Offenheit im Raum stehen läßt. Also, ich denke, es käme jetzt hier auf den Zusammenhang an zu werten, wie es weiterginge, aber jetzt - für sich genommen diese beiden Fragmente - würde ich das so bewerten.

Verf.: Ich habe natürlich diese kleinen Stückchen genommen, um überhaupt etwas gucken zu können; wenn ich ein längeres Stück Musik hätte, ein ganzes Thema zum Beispiel, würde es wieder unwägbare, insofern, als ich die einzelnen Elemente nicht mehr richtig benennen könnte.

Vp: Ja, das ist klar. Man hört es natürlich jetzt auch als Exposition. Während möglicherweise, wenn innerhalb einer Durchführung Version a käme, könnte es sein, daß die dann dort viel passender oder auch vielleicht überraschender klänge.

Verf.: Es ist im Grunde auch richtig, das als Exposition zu hören, in meinem Sinne, weil es auch wirklich Takt 1 und 2 eines bestimmten Satzes sind. *Pause.*

Verf.: Nr. 18?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Hm. Machen wir erst einmal den Kontrast. Die andere Version.

Verf.: Das davor noch einmal?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Ach so, das ist die gleiche wie eben?

Verf.: Ja, das war Nr. 0.

Vp: Jetzt verstehe ich nicht ganz, was soll ich jetzt machen?

Verf.: Nur wieder ... einfach sagen ...

Vp: Welche Version soll ich mit welcher vergleichen?

Verf.: Sie dürfen alles mit allem vergleichen, Sie dürfen hinterher auch einen Favoriten küren oder auch eine Gruppe von Beispielen, von denen Sie meinen, sie seien gut.

Vp: Ja, der Nachsatz ist nicht so schlüssig in der Version Nr. 18. *Pause.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Verf.: Es ist doch eigentlich merkwürdig, daß er nicht schlüssig ist, oder?

Vp: Ja ...

Verf.: Eigentlich ist ja nichts Böses daran!

Vp: Ja ... *Pause.* Ja, es ist wirklich nur ein kleines Detail. *Pause.* Es fährt etwas auseinander dadurch, daß da plötzlich diese Hornquinte bzw. -quarte kommt in der Unterstimme, die man dann plötzlich als etwas Eigenständiges hört. Und es hängt damit zusammen, daß oben, man hört ja eine ... in der Klassik hört man so einen *singt* tidam-tidam-Vorhalt auch wirklich als Vorhalt, und wenn dieser Vorhalt dann wieder in einen unvorbereiteten neuen Vorhalt mündet, scheint es einen irgendwie zu befremden.

Verf.: Das ist interessant.

*Es erklingt – bekräftigend – der zweite Takt des Beispiels Nr. 18.*

Vp: Ja.

Verf.: Nr. 17 wäre das hier.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

*Pause.*

Verf.: Nur ein ganz kleiner Unterschied...

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Ja, das ist die Sache mit dem Vorhalt, das, was ich eben meinte, man besteht darauf: Es ist eingeführt als b, tjada-tjada<sup>92</sup>, und man erwartet auch das b in der zweiten Takthälfte, und dann kommt dazu, daß die Unterstimme eben nicht so eine – ja, im Prinzip eine Notlösung beinhaltet, denn so eine Hornstimme ist ja eine Notlösung, um es auf einem Instrument spielbar zu machen, und hier folgt es eher Regeln der Stimmführung. Ich glaube, deshalb wirkt es in sich geschlossener. Ein bißchen bieder, ein wenig ... eine sehr geschlossene Einfachheit, aus der man dann wahrscheinlich sehr gut etwas entwickeln kann; als wenn es von Haydn wäre oder so.

Verf.: Gut, dann Nr. 15.

---

<sup>92</sup> Die Vp singt quasi d - c - b - d - c - b, wobei das d einen kurzen Vorhalt darstellt; dies entspricht nicht dem Notentext, siehe Auswertung.

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Ja, ich überlege, warum dieser Auftakt doch ... b – a irgendwie besser hereinpaßt als a – c für meine Ohren. Ich denke, es hängt auch wieder hier mit so einer klassischen Balance zusammen, weil man sieht im Vordersatz, wenn man zweimal das b hört, tjadadie, dann erwartet man im Nachsatz zweimal c, tjada-tjada, da-dam. Also so eine Entsprechung im Aufbau, während diese kleine Terz zwar irgendwie verspielter klingt, aber in die Struktur nicht recht zu passen scheint.

Verf.: Nr. 12 ist jetzt etwa anders.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, es könnte eine Fortführung der anderen Version sein, eine Variante, die einfach durch die Ausfüllung der Intervallräume mehr ins Fließen gerät, mehr Entwicklung fordert, Fortsetzung, oder vielleicht auch Überleitung in eine Dramatik sein könnte. Es ist ja immer die Frage nach Frage und Antwort hierbei. Ich glaube, es gibt zwei Wege, entweder man versucht, eine mögliche Entsprechung zu finden, daß der Spannungsaufbau im Vordersatz eine entsprechende Spannungslösung im Nachsatz nach sich zieht, oder man baut sehr stark auf Kontrast, so daß dann der Nachsatz eine Widerrede wäre oder die Negation des Vordersatzes. Und so könnte man das natürlich auch spielen, wenn man jetzt den Vordersatz pianissimo macht und den Nachsatz forte, würde das mehr Möglichkeiten zum Kontrast eröffnen.

Verf.: Ich kann es ja einmal versuchen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12, 1. Takt pianissimo, 2. Takt forte.*

Vp: Ja, das ist sofort eine andere Musik.

Verf.: Ja, stimmt.

Vp: Sind wir schon durch?

Verf.: Nein, es kommt noch die Nr. 16, und dann dürfen Sie noch, wenn Sie wollen ...

Vp: Dann machen wir noch einen Rundumschlag ...

Verf.: ... einen Schönheitswettbewerb sozusagen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ja. *Pause*. Das würde dem Prinzip der Entspannung, des Gleichmaßes wieder eher entsprechen, auch dadurch, daß wir die Lage nicht wirklich wechseln an der Stelle, sondern im Nachsatz direkt fortführen, was angefangen war.

Spielen Sie doch einmal den ersten Takt forte und den zweite pianissimo als Antwort.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16, 1. Takt forte, 2. Takt pianissimo.*

Vp: Ja. Und jetzt einmal den Vordersatz mit dem Nachsatz. *Vp weist auf den Vordersatz des Beispiels Nr. 16 und den Nachsatz des Beispiels 15<sup>93</sup>.*

*Es erklingt der Vordersatz des Beispiels Nr. 16 forte mit dem Nachsatz des Beispiels Nr. 15 piano.*

Vp: Ja, das würde dem Prinzip Kontrast eher entgegenkommen, das wäre eine sehr gute Kombination - wenn man unterschiedliche Charaktere haben möchte. Möchte man Vorder- und Nachsatz im gleichen Charakter haben, würde dem vielleicht eine etwas weiter ausgedehnte Passage als Kontrast folgen, dann wäre es natürlich sinfälliger, in so einer sehr ausgewogenen melodischen Balance zu bleiben. Deshalb finde ich auch schwierig zu sagen: das ist das Schönste, weil es doch sehr darauf ankommt: Was will die Musik hier sagen?

Verf.: Gut, sollen wir trotzdem noch einmal alle Beispiele ...

Vp: Auf jeden Fall!

Verf.: Jetzt kommt die unangenehmste Sache für mich, weil sie alle nacheinander kommen, und sie behindern einander; es sind ja gar keine wirklichen Varianten, die komponiert sind, sondern sie schließen sich eigentlich aus.

Vp: Also es gibt ein Original ...

Verf.: Eines ist das Original, ja, dazu dürfen Sie sich dann gleich noch abschließend, wenn Sie wollen, äußern.

*Vp lacht.*

Verf.: Das ist natürlich gemein, denn ...

Vp: ... es gibt eine Lösung!

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Verf.: Wollen Sie jetzt etwas dazu sagen, oder ...

Vp: Nein, jetzt einmal alle hintereinander!

*Es erklingen die übrigen Beispiele.*

---

<sup>93</sup> Die von der Vp gewählte Kombination ergibt das Original!

Vp: Nr. 0 spricht mich am meisten an. *Pause*. Man müßte einmal fragen: Was ist eigentlich der Baustein, das Thema? Es ist ein Spiel mit einem Vorhalt, im Prinzip. Ein Spiel mit einem Vorhalt, einer Sekunde. Deshalb ist es für meine Ohren sinnvoll oder wirkt sehr verbindlich, wenn in dem Auftakt dieses Thema quasi mit drinsteckt. Also einmal dieser Vorschlag von oben, und dann auch noch eine Wechselnote von unten, also soviel zu dem Auftakt. Wir hätten dann bei Version Nr. 0 quasi dieses Thema des Sekundvorhalts sowohl in der Unterstimme als durchgehendes Prinzip als auch in der Oberstimme und hätten aber trotzdem einen ausdrucksmäßigen Kontrast durch Frage und Antwort, weil es eine rhythmische Struktur ist, die eben keine Langeweile verbreitet, sondern durchaus sich entgegensetzt, ohne den Rahmen völlig zu sprengen. Ich denke, es ist eben die Frage: Man hört das jetzt klassisch, also man bewertet es auch klassisch, aus den klassischen Wertungskriterien heraus, also im Impressionismus oder in der Romantik würde man möglicherweise mit vielen Dingen nichts anfangen in dem Zusammenhang, weil da wieder ganz andere Parameter eine Rolle spielen. Zum Beispiel wirkt diese Triole überflüssig, finde ich.

Verf.: Welche meinen Sie jetzt?

Vp: Es ist eigentlich gar keine.

*Vp spielt den Auftakt (3 Sechzehntel) und die Parallelstelle aus Beispiel Nr. 10.*

Ich finde diese Skala einfach ... wirkt einfach sehr viel verspielter und weniger verbindlich als die Klarheit einer Melodie in den anderen Fällen, deshalb hört man das eher als eine Variation einer Sache, die vorher schon war, aber nicht als eine wirkliche Exposition, auf der sich etwas aufbauen kann, sondern eher ein Schluß oder eine Folgerung aus etwas, das schon einmal dagewesen ist.

Vp: Als Kontrast noch einmal das! *Vp. zeigt auf Beispiel 11.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das wirkt seltsam unfertig.

Verf.: Können Sie sagen, woran das liegt?

Vp: Weil es Die Unruhe im Nachsatz ist es einfach, durch die ... . Es ist nicht uninteressant, sogar spannend.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11 .*

Vp: Ja, es gibt nur den Sechzehntel-Nachsatz. Doch, sie ist spannender, diese Variante. *Lacht*. Dieses Unfertige ist eben das, was einen irgendwie anspricht. Es ist so eine kleine Variante, mit b - c, die aus der Regelmäßigkeit ausbricht, die die Regelmäßigkeit in Frage stellt und die den Aufbau eines Stücks später rechtfertigen würde, glaube ich.



Verf.: Sie denken immer schon ein bißchen weiter, kann man ja auch nicht anders.

Vp: Muß man, ja ..

Verf.: Denn so würden wir ja normalerweise nicht Musik hören.

Vp: Weiß ich nicht, das heißt ... ja, klar.

Verf.: Mich würde noch interessieren, was Sie zu Nr. 13 sagen, da waren Sie bisher zurückhaltend.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

*Pause.*

Vp: Spielen Sie es noch einmal?

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Ja, also schlecht würde ich das auch nicht nennen. Also dadurch, daß der Vorhalt im ersten Takt quasi angewürzt ist, ist die Harmonik da interessanter oder spannender, es kriegt eher etwas Verbindlich-Emotionales, während die anderen Vorhalte ja eher eine strukturelle Nüchternheit haben, und hier hat der Vorhalt ein übermäßiges Sehnen, wenn man so will. Es ist sehr viel romantischer als das andere. Der Nachsatz hingegen entspricht dem nicht so richtig, weil der im Grunde wieder der anderen Ausdruckswelt zufällt. Es ist, als wäre zwei Epochen gegeneinandergesetzt.

#### *5.6.2.2. Auswertung des zweiten Interviews*

Der Teilnehmer äußert sich nach erstem Hören positiv über das *Original* („charmanter und graziöser“ im Vergleich zu Nr. 10). Auch im zweiten Durchgang - nachdem er alle Fragmente ohne Unterbrechung hintereinander gehört hat - nennt er Nr. 0 als dasjenige Beispiel, das ihn am meisten anspreche, dies übrigens als Antwort auf die Frage nach dem *Original*<sup>94</sup>. (Allerdings kommt dann noch Nr. 11 ins Spiel, s.u..)

Bedeutsam erscheint, daß der Teilnehmer im ersten Durchgang auf die Frage nach einer Erklärung für seine Gefallensäußerung zunächst den Auftakt erwähnt, die „kleine Unregelmäßigkeit“, die durch den kurzen Vorschlag ins Spiel kommt. Ähnlich wie an einer Stelle im ersten Interview ergibt sich zunächst die Frage, ob es wirklich die rhythmische Unregelmäßigkeit an sich ist, die der Teilnehmer hier schätzt oder vielmehr deren strukturelle

---

<sup>94</sup> Hieran ist zu erkennen, daß der Teilnehmer der Meinung ist, das beste Beispiel sei das *Original* (Hypothese 1.5).

Bedeutung im Hinblick auf den späteren Kulminationspunkt. Im zweiten Durchgang geht der Teilnehmer ins Detail: Er erkennt das „Spiel mit einem Vorhalt“ als sinnstiftendes Element und würdigt dabei den Auftakt als Bestandteil der Konstruktion. Er zeigt also eine bewußte Reflexion der Disposition, die im Analysekapitel dieser Arbeit erläutert wurde.

Ein weiterer Erklärungsversuch seitens des Teilnehmers bezieht sich auf die Geschlossenheit, die das Original in sich trage; die Aufwärtsbewegung des ersten Taktes werde im zweiten aufgehoben (Aufwärtsbewegung vs. Abwärtsbewegung). Da dieser Aspekt jedoch nicht in einer Hypothese erfasst worden ist, kann er nicht verwertet werden.

Im Vergleich mit dem Original bezeichnet der Teilnehmer die zuvor erklungene *Version Nr. 10* als offener; seiner Ansicht nach kann das Original eher für sich alleine stehen; dies widerspricht insofern der Intention des Verfassers, als ja durch den Aufgriff des Dreisechzehntelmotivs die strukturelle Geschlossenheit des Originals zumindest annäherungsweise erreicht werden soll. Auf die Motivik geht die Versuchsperson an dieser Stelle auch gar nicht ein (während der Teilnehmer der ersten Interviews nach anfänglichem Zögern den Aufgriff positiv bewertet hat), sondern erwähnt die Bewegungsrichtung.

In der Tat ist bei *Version Nr. 10* auch im zweiten Takt noch ein Ansteigen der Melodik zu verzeichnen; die Aufhebungswirkung mag daher geringer sein als beim Original, das in Form der Pendelbewegung melodisch stagniert. Insofern mag *Nr. 10* offener erscheinen bzw. - wie es der Teilnehmer im zweiten Durchgang auch benennt - eher als Variation, haben doch die drei Sechzehntel in T. 2 durchaus eine treibende, umspielende Wirkung, ein Sachverhalt, der ja auch im ersten Interview durch die Versuchsperson benannt wurde.

Es zeigt sich, daß durch den kompositorischen Eingriff der Charakter des In-sich-Ruhenden des Originals beeinträchtigt wurde.

*Beispiel Nr. 11* bezeichnet der Teilnehmer als „interessanter“ und „klassischer“ (im Vergleich zu *Nr. 13*). Positiv hervorgehoben werden die „Proportionalität“ und der „Bezug der beiden Hälften“. Im zweiten Durchgang allerdings charakterisiert der Teilnehmer das Beispiel als „seltsam unfertig“, allerdings im positiven Sinne als ansprechend: Hier bezieht er die Entwicklungsfähigkeit in seine Überlegung ein. Der gewisse Widerspruch zwischen den Äußerungen im ersten und zweiten Durchgang mag sich aus der geschmeidigeren Melodik des Originals, das ja auch vom Teilnehmer selbst gespielt wurde, ergeben. Wie bei *Nr. 11* scheint die Ausgleichswirkung des zweiten Taktes des Originals eine Motivation dafür gewesen zu sein, die übrigen Versionen auf ihre Eigenständigkeit hin zu überprüfen.

Bemerkenswert erscheint, daß der Teilnehmer am Schluß die Nr. 11 dem Original doch wieder vorzieht, zumindest unter dem Aspekt, den er mit dem Wort „spannend“ anreißt.

Bei *Version Nr. 12* äußert sich der Teilnehmer wiederum ausführlich zur Funktion, die die Musik im Rahmen eines Stücks übernehmen könnte. Der Teilnehmer regt an, den Kontrast durch entsprechende Dynamik zu steigern, was gegebenenfalls das schon diskutierte Mehr an Sechzehntelbewegung ausgleichen soll. Mit dem klingenden Ergebnis seiner Überlegung scheint der Teilnehmer zufrieden.

Im Sinne des Hypothesenbezugs ist von Bedeutung, daß keine Kritik am Auftakt a – c geäußert wird, anders als bei der sinnwidrigen Kombination der Nr. 15.

*Beispiel Nr. 13* wird vom Teilnehmer zunächst etwas in den Hintergrund gestellt, da ihm Beispiel Nr. 11 interessanter erscheint. Am Schluß des Interviews nochmals befragt, äußert sich der Teilnehmer recht positiv, lobt die verbindlich-emotionale Wirkung des Vordersatzes - hier fällt abermals eine Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der ersten Interviews auf -, kritisiert aber, daß T. 2 quasi aus einer anderen Epoche stammen könnte.

Hier zeigt sich wieder eine Überlagerung eines bisher unberücksichtigten Aspektes mit den Intentionen des Verfassers: Stilistische Unentschiedenheit kann das Ergebnis - auch bei gelungener Faktur auf der motivischen Ebene - trüben. Die Kritik läßt dabei erahnen, daß der Teilnehmer die Entsprechung Vorhalt - steigende Terz wahrgenommen hat.

Bei *Beispiel Nr. 15* bemängelt der Teilnehmer spontan den Auftakt als weniger passend als bei *Version Nr. 17*, die unmittelbar zuvor erklingen ist, benennt also präzise das Moment, das nach Intention des Verfassers strukturschwächend wirksam werden soll. Daß, anders als im ersten Interview, das Unpassende stark betont wird, kann damit erklärt werden, daß die Reihenfolge der Beispiele im vorliegenden Interview umgekehrt wurde, der Teilnehmer also die die Auftaktertz legitimierende *Version Nr. 12* noch nicht gehört hat. (Weitere Ausführungen hierzu siehe bei der Auswertung zu Nr. 17.)

Bei Erklingen der *Version Nr. 16* zeigt sich die interessante Reaktion, daß der Teilnehmer zunächst davon spricht, daß das Prinzip des Gleichmaßes erfüllt sei, was angesichts der sinnlosen Kombination der beiden Hälften überrascht, daß er dann aber eine Neukombination vorschlägt.

Für das Empfinden von Gleichmaß bietet sich die Reihenfolge als Erklärung an: Beispiel 12 hat den zweiten Takt, der in Nr. 16 als zerstörende Veränderung wirken soll, musikalisch legitimiert; warum der Anschluß geschmeidig wirkt, erklärt die Versuchsperson selbst:

„... auch dadurch, daß wir die Lage nicht wirklich wechseln an der Stelle, sondern im Nachsatz direkt fortführen, was angefangen war“. Diese Aussage bezieht sich auf die Tonraum-Disposition; das Gesagte deshalb aber als nicht verwertbar zu klassifizieren, erscheint angesichts des schwerwiegenden oben zitierten Wortes „Gleichmaß“ zweifelhaft. Die Äußerung ist unter Vorbehalt einzubeziehen.

Merkwürdig mutet aber der Vorschlag des Teilnehmers an, den ersten Takt forte, den zweiten aber pianissimo zu spielen, scheint er doch der genannten Fortführung zu widersprechen. Drückt er die innere Beziehungslosigkeit der beiden Hälften aus? Es scheint folgerichtig, daß der Teilnehmer eine Neukombination vorschlägt; er regt an, T. 1 des Beispiels 16 mit T. 2 des Beispiels 15 zu kombinieren. Mit dieser Kombination scheint er zufriedener zu sein: „Ja, das würde dem Prinzip Kontrast eher entgegenkommen, das wäre eine sehr gute Kombination - wenn man unterschiedliche Charaktere haben möchte.“ Nun handelt es sich bei der Neukombination allerdings um das Original, dessen Erklingen der Teilnehmer vergessen zu haben scheint! Unbewußt muß er es rekonstruiert haben, möglicherweise in Erinnerung an das mit ihm verbundene positive Erlebnis.

Indem der Teilnehmer nach einer Erklärung dafür sucht, daß er den Auftakt des *Beispiels Nr. 17* passender findet als denjenigen des *Beispiels Nr. 15*, trifft er eine wesentliche Aussage über den Sinn des Auftaktes.

Er findet die Erklärung in der „klassischen Balance“, die eher beim Auftakt b – a gewahrt werde als bei a - c; er zieht die Verbindung zwischen Auftakt und Kulminationspunkt, die vom Verfasser analytisch beschrieben wurde. Auch hier zeigt sich ein bewußter Nachvollzug der strukturellen Gegebenheiten, die bei dem Hörer zum ästhetischen Wohlgefallen geführt haben; er selbst hinterfragt dieses Wohlgefallen und findet eine Antwort, indem er die genannte motivische Entsprechung beschreibt.

Zwei weitere Beobachtungen an den Ausführungen sind aufschlussreich. Zum einen erwähnt der Teilnehmer einen Bezug, der in der Analyse dieser Arbeit nicht beschrieben wurde:

Im Auftakt und auf Taktzeit 1 des ersten Taktes findet sich zweimal der Ton b; ließe man – im Original – die Vorschlagnote c und die Wechselnote a weg, ergäbe sich ein Achtelrhythmus, der mit der Makrorhythmik des Kulminationspunktes korrespondiert; diese Tatsache tritt in Version Nr. 17 noch deutlicher zutage, indem ja die Vorschlagnote fehlt.

Der Verfasser hat die rhythmische Übereinstimmung nur der ersten drei Achtelnoten aus T. 1 mit dem Kulminationspunkt erkannt.

Die zweite Beobachtung bezieht sich auf eine Fehlleistung der Versuchsperson beim Nachsingen des Auftaktes; wie lautgetreu transkribiert benutzt der Teilnehmer die Buchstabenkombination „tjada-tjada“; gesungene Tonhöhen sind nicht erkennbar. Da „tjada“ zweimal erklingt, muß es sich um den Kulminationspunkt handeln; durch das „tj“ am Anfang wird aber üblicherweise ein kurzer Vorschlag singend/sprechend angedeutet, der beim Kulminationspunkt fehlt. Dies läßt darauf schließen, daß der Hörer das Motiv des Kulminationspunktes mit dem Auftakt des ihm bereits bekannten Originals identifiziert.

Schließlich ist die Charakterisierung als „ein bißchen bieder“ zu erwähnen, die als Gegensatz zur Attributierung des Originals als „charmanter und graziöser“ (allerdings im Vergleich zu Nr. 10) verstanden werden kann. Der Teilnehmer sieht in der ‚biedereren Version‘ Entwicklungsmöglichkeiten; als ‚ausformuliertere‘, fertige, gerundete Version scheint er dagegen das Original anzusehen, wobei nochmals betont werden soll, daß der Unterschied allein in der Vorschlagnote liegt, deren strukturelle Bedeutung sich - wie anhand der vorliegenden Teiluntersuchung erkennbar - in der Wahrnehmung der Versuchsperson widerspiegelt.

*Beispiel Nr. 18* findet keinen Gefallen. Die Versuchsperson nennt T. 2 „nicht so schlüssig“; auf den Impuls zur Reflexion dieser Beurteilung hin nennt der Teilnehmer zunächst die Begleitung („Hornquinte bzw. -quarte“<sup>95</sup>). Dann aber fügt er hinzu, daß es befremdlich erscheine, nach dem Vorhalt erneut einen unvorbereiteten Vorhalt zu hören. Es ist wiederum zu hinterfragen, ob die Kritik an den satztechnischen Einzelheiten nicht in Wahrheit Ausdruck der unbewußten Wahrnehmung der strukturzerstörenden Wirkung des Sekund-Quart-Vorhalts ist. Es wäre zu untersuchen, inwieweit die Stelle tatsächlich als im Rahmen des Zeitstils unüblich zu nennen wäre.

Die Quarte in der linken Hand hat den Sinn, die Kollision der Akkordterz der folgenden Tonika mit dem Quartvorhalt zu vermeiden. Das f in der Baßstimme wäre keine Seltenheit. Als Quinte des Dominanseptakkordes schreitet es stufenweise in den folgenden

---

<sup>95</sup> Bezüglich der Hornquinte - es handelt sich vorliegend allerdings gar nicht um eine ‚klassische‘ Hornquinte! – spricht der Teilnehmer auch von einer „Notlösung“; in musikalischer Hinsicht, zumal angesichts der Verwendung eines Tasteninstrumentes, ist hier wohl eher die verselbständigende, Aufmerksamkeit erzeugende Wirkung gemeint; entsprechend verbalisiert es der Teilnehmer auch an anderer Stelle.

Tonikagrundton, wenn es auch es nicht stufenweise, sondern als Terzsprung aus dem vorhergehenden Akkord (Sekundakkord, gleiche Harmonie!) erwächst. Die Kritik an der Vorhaltfolge kann nicht als plausibel bezeichnet werden, da ja die Melodik stufenweise hinabschreitet; solche Stellen gibt es schon in der Klassik. Es darf daher vermutet werden, daß der Teilnehmer den Mangel an ästhetischem Wohlgefallen auf die genannten klangtechnischen Phänomene zurückgeführt hat, ohne daß ihm aber die mangelnde strukturelle Qualität der betreffenden Stelle als Ursache bewußt geworden ist.

### 5.6.2.3. Tabelle zur Auswertung des zweiten Interviews

Bsp.	Lob	Tadel	Relevanz
0	1: charmanter, graziöser (als Nr. 10) durch rhythmische Verzierung		Ja, H 1.3.1
	1: Nachs. hebt Aufwärtsbewegung des Vorders. auf		Nein (tonräuml.-gest. Ebene)
	2: Spiel mit einem Vorhalt, einer Sekunde (Auftakt – Kulminationspunkt – 2. Hälfte T. 2)		Ja, H 1.3.1
10 p	1: Offen		Nein (keine eigentliche Bewertung)

		2: Verspielter, weniger verbindlich (als Nr. 0), Variation	Ja, evtl. # <sup>96</sup> H 1.3.1, wobei aber nur Vgl. mit Nr. 0
11 p	1: interessanter, klassischer (als Nr. 13) hinsichtlich Proportionalität und Bezug der beiden Hälften		Ja, evtl. H 1.3.1, wobei aber nur Vgl. mit Nr. 13 (p!)
	2: unfertig, Unruhe im Nachs., dabei spannend		Nein
12 p	1: fließende Variante		Nein (keine eigentliche Bewertung)
	(keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)		Ja, H 1.3.3.1
13 p	2: „angewürzter“ Vorhalt verbindlich- emotional		Nein (nur Ausdrucks- ebene; Bezug nur auf das einzelne Element)
		2: Nachsatz entspricht dem nicht richtig (2 Epochen)	Nein (unklar, ob Kritik an Bezug oder auf histor.-stilist. Ebene)

<sup>96</sup> # = Widerspruch zur folgenden Hypothese

15 z		1: b - a paßt als Auftakt besser als a - c (Hinweis auf strukturelle Bedeutung)	Ja, H 1.1.1
16 z	1: Entspannung, Gleichmaß (kein Lagenwechsel)		Ja, evtl. # H 1.1.3 – allerdings ist besonders die tonräuml.-gest. Ebene/eine Störstruktur angesprochen; zudem „sucht“ Vp das Original!
17 z	1: b in der 2. Takt- hälfte erwartet		Nein (kein Hypothesenbezug)
	1: in sich geschlossener (als Nr. 18) sehr geschlossene Einfachheit		Ja, H 1.4, 1. Satz
	Auftakt paßt besser als a – c (s. Nr. 15)		Ja, H 1.4, 1. Satz
		1: ein bißchen bieder	Ja, evtl. 1.4, 2. Satz
18 z		1: Nachsatz nicht so schlüssig	Ja, H 1.1.6
		1: „Hornquinte“	Nein (klangtechnische Ebene, s. aber Auswertung)



---

1: Vorhalt nach dem Vorhalt	Nein (ggf. als Störstruktur zu betrachten, s. Auswertung)
-----------------------------	---

---

### 5.6.3. Das dritte Interview

#### *5.6.3.1. Transkription des dritten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 22 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Dirigent (in Ausbildung) und Komponist*

Verf.: Es handelt sich also um unterschiedliche Versionen eines Themenfragments. Ich beginne.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Verf.: Ja, was halten Sie von dieser Musik?

Vp: *zögert* Allgemein jetzt?

Verf.: Ja. Pause. Ich kann auch erst einmal ein anderes Beispiel spielen.

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Kann man auch Vergleiche ziehen?

Verf.: Ja! Das kann man ja hier sicherlich.

Vp: Das ist im Prinzip so eine Ausschmückung. Harmonie und Unterstimmen sind gleichgeblieben. Das einzige, das sich geändert hat: Hier ist eine Beziehung eingebaut mit einer Chromatik und diesem Durchgang hier – und hier dieser Auftakt, das sind auch Triolen? Nein, das ist ... *singt den Rhythmus mit angedeuteter Melodie.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja. Gut finde ich, daß quasi der Schwung der chromatischen aufsteigenden Linie durch die Rhythmik interessanter gemacht wird, daß es da auf der zweiten Sechzehntel losgeht; ich finde, das gibt dieser Stelle noch einmal einen besonderen Reiz ... rhythmisch und harmonisch kombiniert. Also ... Melodieverlauf, daß der Rhythmus hier noch dazu beisteuert; dazu analog gesehen der Auftakt – als drei Sechzehntel - im Prinzip da auch noch einmal wieder so eine Ausgeglichenheit. Ja, schön! Mir ist aufgefallen, daß hier auch noch eine gewisse Struktur vorhanden ist, daß man drei Sechzehntel in bezug auf den Sechachteltakt hat, hier also eine Dreiersymmetrie ist, man also drei Noten als Auftakt hat und dann drei Achtel als Folge – in dem Sechachteltakt, der ja recht dreierlastig ist.

Was auch zum Ausdruck kommt, ist in der Melodiestimme so eine Art Wellenbewegung. Es geht im Halbkreis nach unten und dann wieder hoch und dann wieder andersherum, der Vorhalt geht ja wieder abwärts. Das ist vielleicht auch noch einmal ein Spiel von Form, optisch ja schon – und klanglich spielt das natürlich eine Rolle. Ja.

Verf.: Sie schauen sich Musik auch an, ja?

Vp: Ja. *Lacht.*

Verf: Noch einmal Nr. 11?

Vp: Ja, bitte.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Ja. Hier würde ich zum Auftakt sagen, daß es mir auch ganz gut gefällt. Daß es auch etwas schlichter ist, also diese Wechselnote. Weiter ist zu sagen, daß sich zum Schluß noch einmal die Melodie ändert, was ich nicht so gut finde, weil da noch einmal so eine Wechselwirkung ist, und hier das auch stehen bleibt, wenn das c noch einmal repetiert wird.

Verf.: Das Element an sich oder in bezug auf das Ganze?

Vp: Erst einmal das Element in sich. Ja.

Verf.: Weiter?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ich kann schon sagen, einmal schauen, hier ist irgendwie der Septakkord komisch, der paßt für mich nicht hinein. Und der Auftakt ist zu hektisch.

Verf.: Ich spiele es noch einmal.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ja ...

Verf.: Das nächste?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, der Schwanz ist ja gleich. Im Vergleich zu Beispiel Nr. 16 würde ich sagen, daß Nr. 12 ausgewogener ist; durch das nach oben Tendierende, durch diese Tonleiter hier am Anfang kriegt der erste Teil noch ein bißchen mehr Gewicht; und dann dieser Abklang, der dann deutlicher für mich ist als bei Nr. 16.

Verf.: Dann weiter?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Noch einmal?

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Dies wirkt auch strukturiert, aus dem Grund, daß wir wieder dieser Vorhaltssachen hier haben ... *weist auf die zweite Hälfte des T. 1 und die zweite Hälfte des T. 2.* Der Schluß ist ja quasi sequenziert.

Verf.: Wir haben hier eine Terz ... *weist auf den Schluß.*

Vp: Ach, stimmt, da haben wir eine Terz. Aber der Rhythmus ist gleich, und für mich ist das dann auch eher ein struktureller Aufbau; hier endet es so, und da endet es auch so vom Rhythmus her ... *weist wieder auf die zweite Hälfte des T. 1 und die zweite Hälfte des T. 2.* Das ist jetzt so das erste, das mir dabei aufgefallen ist. Ich muß noch einmal gucken.

Verf.: Ich kann auch noch einmal spielen.

*Pause.*

Vp: Obwohl ich sagen muß, daß es für mich nicht besser ist; ich habe gesagt „strukturiertes“, aber es hat auch eine gewisse Langeweile, würde ich fast behaupten. Es passiert nicht so viel wie bei den anderen Beispielen. Ja.

Verf.: Dann kommen wir zu Nr. 17.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

*Pause.*

Verf.: Noch einmal?

Vp: *lacht* Ja, noch einmal.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Ja, hier ist natürlich wieder der Auftakt anders gestaltet. Können Sie noch einmal spielen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Können Sie noch einmal die Nr. 15 zum Vergleich spielen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

*Vp zögert.*

Verf.: Ja, die kann man gut vergleichen. Was überzeugt mehr?

Vp: Für mich überzeugt die Nr. 17 mehr. Also diese kleine Terz bei Nr. 15, a – c zu dem b, ist für mich persönlich nicht so schön, also wenn wir da so eine Art Halbtonschritt, so eine Wechselnote haben, das finde ich ansprechender.

Verf.: Ja, woran liegt denn das? Was könnte an einer Wechselnote ansprechender sein als an einer Terz?

Vp: Ich glaube, bei Nr. 15 ist zu viel auf zu kurzem Zeitraum gesagt, es geht auch simpler; ich glaube, die Besonderheit liegt hier in der Einfachheit – bei Nr. 17. *Murmelt* Das kann vielleicht da ausschlaggebend sein ...

Verf.: Dann kommen wir zu Nr. 18.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Nee, also das finde ich total Kacke, die Auflösung ist irgendwie blöd.

*Störung durch einen technischen Fehler am Gerät. Die Aufnahme wird unterbrochen und etwa eine Minute später fortgesetzt.*

Verf.: Ich glaube, wir waren bei der Frage stehengeblieben, warum Ihnen Nr. 18 nicht gefällt.

Vp: Das war aber schon drauf.

Verf.: Das war schon drauf? Dann spiele ich Nr. 0.

Vp: Ja, tun Sie das.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: *lacht* Ja ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

*Vp zögert.*

Verf.: Macht das einen Unterschied?

Vp: Also, ich würde fast behaupten, daß es für mich dieselben Gründe hat wie vorher bei Nr. 15, daß da auch wieder zu viel los ist, also die Einfachheit ohne diesen Vorschlag ist für mich persönlich schöner. Ich finde auch, dieser Vorschlag ist so klischeehaft in der Wiener Klassik anzusiedeln. Ich weiß nicht, einige Mozart-Sonaten, die ich persönlich nicht so leiden kann. Das kann auch eine Rolle spielen, daß ich diesen Vorschlag nicht so ... also, es hört sich halt so ein bißchen klassisch an.

Verf.: Gut, dann kommen wir zu Nr. 13. Das ist jetzt auch schon das letzte.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: *lacht* Das möchte ich noch einmal hören.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Das finde ich schön. Die letzte Abphrasierung der letzten Phrase, weil das eine ja um einen Halbton nach oben geht, also vom e zu f, und das dann noch einmal erweitert wird zur kleinen Terz, das hat auch einen gewissen Reiz, also diese Entwicklung von der Sekunde zur Terz. Harmonisch gesehen ist diese Stelle durch das e reizvoller. Ich finde es sowieso toll, wenn Harmonik so ausgereizt wird. *lacht*. Tendenziell hat ja dieses Fragment auch eine nach oben gerichtete Wirkung, es arbeitet sich die ganze Zeit – das muß man sich einmal vorstellen – innerhalb von zwei Takten von es' bis b'', das ist schon eine mächtige Spanne, die da beschränkt wird, das könnte auch dazu beitragen, daß es noch einmal eine Spur spannender wird, daß ein Riesenambitus erreicht wird. Gefallen tut es mir auch, weil hier noch einmal eine Gegenbewegung herrscht *weist auf die linke Hand, zweite Hälfte des T. 2*, das ist klanglich auch noch einmal etwas besser, als wenn sich das immer parallel auflöst.

Verf.: Das hat ja die Funktion der Akkordfüllung beziehungsweise der Vermeidung der Terzverdopplung am Phrasenende.

Vp: Man sieht, daß man das auch umändern kann, wenn man das klanglich erreichen will. Ja, das finde ich bis jetzt eigentlich am besten von allen Beispielen, wenn ich noch einmal eine grobe Zusammenfassung sagen kann ...

Verf.: Wir können auch noch einmal alle Beispiel hintereinander spielen.

Vp: Ja, das wäre toll.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Verf.: Noch genauso wie am Anfang?

Vp: Hat sich nicht geändert.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja. Ist nach wie vor interessant aufgrund der Sechzehntel, aufgrund des Auftaktes und der Chromatik.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Das hat sich für mich persönlich geändert vom Höreindruck, weil ich ja jetzt die anderen gehört habe; die zweite Hälfte hat für mich eine andere Schlüssigkeit. Ich finde, in bezug auf den Vorschlag hat die punktierte Achtel mit den zwei Zweiunddreißigsteln eine gewisse Schlüssigkeit... Darauf habe ich gar nicht gehört. Es ist stimmig, obwohl ich gesagt habe, es ist ein bißchen zu hektisch.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Daran hat sich nichts geändert.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Nein, ich fände es schlüssiger, wenn wir den Vorschlag hier nicht machen, weil hier eine gewisse Ruhe ist. Ich fand den Vorschlag gut in bezug auf die Zweiunddreißigstel.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Aus den genannten Gründen gefällt mir 17 besser.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Ja, die gefällt mir ganz gut. Das hatte ich ja gerade auch schon gesagt, daß das für mich ziemlich schlüssig ist.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Nee.

Verf.: Nee. Sie werden nicht warm damit.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Hat sich auch nicht geändert. Ist schon sehr keck, frech irgendwie, in diese beiden Takte das Ganze hereinzubauen, Ambitus, Harmonik. Das ist ja der Anfang eines Stückes?

Verf.: Ja, eines Satzes.

Vp: Ja, als Fazit: 17 und 13 sagen mir aus den genannten Gründen am meisten zu.

Verf.: Gut. Eines von allen gehörten Beispielen ist das Original.

Vp: Soll ich das jetzt sagen?

Verf.: Nur wenn Sie wollen!

Vp: Ich tippe auf 17.

### 5.6.3.2. Auswertung des dritten Interviews

Das Interview ist bezüglich des Auftakts interessant. Der Teilnehmer bewertet das *Original* (entgegen Hypothese 1.1.4) negativ. Den Vorschlag bringt er mit Unruhe in Verbindung, die ihn in diesem Fall stört. Besser schneidet das *Beispiel Nr. 17* ab.

Überraschend fällt in diesem Zusammenhang die Bewertung des *Beispiels Nr. 16* aus, allerdings erst im zweiten Durchgang. Hatte der Teilnehmer den Auftakt anfangs noch als zu hektisch angesehen, stellt er nun eine Verbindung zwischen der schnellen Vorschlagsbewegung und den Zweiunddreißigstelnoten am Schluß her, eine bewußte Wahrnehmung eines strukturellen Merkmals, das ohne Absicht des Verfassers in das Beispiel eingeflossen und als Störstruktur zu werten ist.

Die merkwürdige Empfindung des Interviewten bezüglich des Septakkords erscheint von Bedeutung: Diesen erlebt er – anders als bei den schon gehörten Nummern 11 und 10 - als unpassend. Aus dem Verhältnis von Melodie und Begleitung läßt sich dies wohl kaum erklären, und schon gar nicht aus der in allen Beispielen identischen harmonischen Fortschreitung. Eher nimmt der Akkord eine Art Stellvertreterfunktion ein in dem Sinne, daß der Schnitt an der vorliegenden Stelle als strukturell unbegründet empfunden wird.

Doch zurück zum Auftakt: Die Tatsache, daß Nr. 17 den Vorzug vor Nr. 0 erhält - und für das Original gehalten wird -, steht offenbar in Verbindung mit einer Abneigung des Teilnehmers gegenüber allzu großer struktureller Dichte. Es läge die Vermutung nahe, daß er durch das Original überfordert sei und daher die strukturell nicht mehr ganz so dichte, aber immer noch über vielfältige Zusammenhänge verfügende Nr. 17 bevorzuge. Dabei ist die folgende Formulierung bezüglich der Nr. 0 zu beachten: „Also, ich würde fast behaupten, daß es für mich dieselben Gründe hat wie vorher bei Nr. 15, daß da auch wieder zu viel los ist, also die Einfachheit ohne diesen Vorschlag ist für mich persönlich schöner.“ Die Formulierung zu Nr. 15 kurz nach deren erstem Auftreten lautet: „Ich glaube, bei Nr. 15 ist zu viel auf zu kurzem

Zeitraum gesagt, es geht auch simpler.“ Nun ist aber Nr. 15 ein zerstörend verändertes Beispiel - von struktureller Überforderung kann eigentlich nicht die Rede sein.

Beim Original wäre die Möglichkeit zu diskutieren, daß der Teilnehmer den kurzen Vorschlag an sich als unpassend empfindet, was damit einhergeht, daß er sich abfällig über den konventionellen Charakter der Floskel des Auftakts des Originals äußert. („Ich finde auch, dieser Vorschlag ist so klischeehaft in der Wiener Klassik anzusiedeln.“) Dagegen spricht nun aber die Tatsache, daß bei Nr. 15 gar kein Vorschlag vorhanden ist.

Ein Erklärungsansatz für das scheinbar widersprüchliche Ergebnis, daß der Interviewte sowohl bei einer zerstörend als auch bei einer paraphrasierend veränderten Version kritisiert, daß „zu viel los“ sei, läßt sich aufgrund der möglicherweise in beiden Fällen erlebten mangelnden Kohärenz erklären: a – c als Auftakt bietet keinen Zusammenhang zum Folgenden, wird daher wohl als separates Element wahrgenommen, was zum Eindruck der Überladenheit geführt haben kann.

Daß der kurze Vorschlag den gleichen Eindruck schafft, ist ein Hinweis darauf, daß der Teilnehmer den Zusammenhang zwischen der Tonfolge c'' – b' im Auftakt und c''' – b'' am Kulminationspunkt nicht herstellt.

Bei Nr. 15 ist nun aber wiederum verwirrend, daß sich der Interviewte selbst widerspricht; denn noch bevor er von zu großer Dichte spricht, heißt es (unmittelbar nach dem ersten und zweiten Anhören des Beispiels): „... aber es hat auch eine gewisse Langeweile, würde ich fast behaupten. Es passiert nicht soviel wie bei den anderen Beispielen.“ Der Teilnehmer hatte hier offenbar eine Konzentrationsschwäche; die Widersprüchlichkeit macht eine eindeutige Auswertung unmöglich.

Zu verwerten sind aber noch zwei Äußerungen zu Nr. 15: Zum einen wird die Terz a – c als Auftakt kritisiert, sobald Nr. 17 erklingt und der direkte Vergleich beider Auftakte möglich wird. Dies entspricht der in Hypothese 1.1.1 formulierten Erwartung.

Zum anderen lobt der Teilnehmer den Bezug zwischen der zweiten Takthälfte des ersten und der des zweiten Taktes (Sekundvorhalt – Terz bei gleicher Rhythmik). Diese positive Kritik bezieht sich auf den unzerstörten Anteil des Beispiels, der exakt mit dem Original übereinstimmt. Das Lob ist daher auf das Original zu beziehen.

Die Äußerungen zu den übrigen Beispielen stehen im wesentlichen in Einklang mit den Hypothesen.

Bei *Beispiel Nr. 10* stellt der Teilnehmer ausdrücklich die Verbindung zwischen den beiden Gruppen zu drei Sechzehntelnoten (Auftakt und Kulminationspunkt) her. Als weitere positive



Aspekte nennt er, daß drei Sechzehntel mit dem Dreiertakt zu tun hätten und daß eine Wellenbewegung vorliege. Diese Beobachtungen sind aber mangels Erwähnung in Analyse und Hypothesen nicht verwertbar.

*Beispiel Nr. 11* gefällt insgesamt – der Teilnehmer hebt allerdings nur die Schlichtheit des Auftakts hervor, ohne eine strukturelle Bedingtheit zu benennen -, wobei aber (wie im ersten Interview) die Tonfolge b – c – c – b an sich kritisiert wird. Hypothesenbezug besteht nicht.

*Beispiel Nr. 12* wird (im Vergleich zu Nr. 16) als ausgewogener bezeichnet, wobei der Interviewte als Begründung anführt, daß der erste Teil durch die Tonleiter zu Beginn mehr Gewicht habe, was der kompositorischen Absicht der Erzeugung einer Korrespondenz entspricht. (Vgl. die Ausführungen zu Nr. 12 bei der Auswertung des ersten Interviews; die Störstruktur führt im vorliegenden Fall nicht zu negativer Bewertung.)

Die Aussage, der „Abklang“ (T. 2) sei deutlicher, zeigt, daß bei Nr. 12 der Bezug des zweiten Taktes auf den ersten wahrgenommen wird.

Bei Nr. 12 kritisiert auch dieser Teilnehmer erwartungsgemäß nicht den Auftakt (Hypothese 1.3.3.1); der gleichlautende, nach der Intention des Verfassers im Zusammenhang aber unpassende Auftakt zu Nr. 15 hingegen mißfällt ihm dagegen.

*Beispiel Nr. 13* ist einer der Favoriten des Interviewten. Als Gründe für das besondere Wohlgefallen nennt der Teilnehmer

- 1) die Erweiterung des Sekundmotivs e – f zur Terz g – b, eine Korrespondenz, die ja dem Original entnommen wurde, wobei aber durch die Auflösung es zu e eine Klangschärfung erzielt wurde, die offenbar die Aufmerksamkeit der Versuchsperson an sich zieht; die Korrespondenz hat der Teilnehmer bisher nur einmal verbalisiert, und zwar bei Nr. 15, bei der ja unter diesem Aspekt die Verhältnisse denen des Originals gleich sind. Bei Nr. 17, die gleich danach gespielt wurde, und beim Original, das nach dazwischengesetzter Nr. 18 folgt, ist die Korrespondenz nicht mehr Thema, was sich leicht daraus erklärt, daß sich der Teilnehmer vor allem auf das konzentriert, was Nr. 15, Nr. 17 und Nr. 0 unterscheidet, nämlich den Auftakt.

- 2) das e selbst, das als Grund gesehen wird, warum die Stelle „harmonisch reizvoller“ sei; die sinnliche Wirkung der Auflösung als solcher kann allerdings nicht im Sinne der Hypothesen ausgewertet werden, da die kompositorische

Maßnahme im Zuge einer konventionellen melodischen Glättung erdacht wurde; ein klar definiertes Verhältnis zum Original ist nur durch die Veränderung der Bewegungsrichtung gegeben, nicht aber durch die Auflösung. Insofern ist dieser Aspekt im Sinne des Erkenntnisgewinns eher als störend anzusehen, wohingegen die unter 1) ausgewerteten Äußerungen zu der vom Verfasser bewußt komponierten Korrespondenz verwertbar sind.

3) die Ausrichtung nach oben in Verbindung mit der tonräumlichen Disposition („nach oben gerichtete Wirkung“, „arbeitet sich [...] von es' bis b'"); hier ist zu bemerken, daß das Beispiel ja in der Absicht geschaffen wurde, die Verhältnisse des Originals durch Umkehrung der Richtung zu paraphrasieren; insofern erscheint es plausibel, daß die Bewegungsrichtung ins Zentrum der Betrachtung rückt. Bei der Erstellung des Beispiels wurde aber die tonräumliche Disposition des Originals in einem nicht näher definierbaren Verhältnis verändert. Insofern sind die Äußerungen zum Tonraum in bezug auf die Hypothesen nicht auswertbar, wengleich in anderem Zusammenhang von Interesse, beleuchten sie doch in Verbindung mit den unter 2) diskutierten Aussagen die Vorliebe des Teilnehmers für romantische Wirkungen, wohingegen der Teilnehmer des ersten Interviews das Beispiel möglicherweise eher auf ein klassisches Ideal bezogen haben mag - mit dem Resultat der Mißbilligung der Melodik.

4) die Gegenbewegung in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, die wie Punkt 3 ebenfalls nicht auszuwerten ist.

Somit stützen sich die Gefallensäußerungen zu Beispiel Nr. 13 in wesentlichen Teilen auf Aspekte, die in vorliegender Arbeit nicht verwertet werden können; allein Punkt 1 ist aufschlußreich.

*Beispiel Nr. 18* findet keinerlei Gefallen. Leider wird ein Teil des Interviewtextes durch einen technischen Fehler abgeschnitten. Nach dem Gedächtnis des Verf. gelingt es der Versuchsperson aber nicht, eine genaue Begründung für das Nichtgefallen zu formulieren. Immerhin kann die Äußerung „Die Auflösung ist irgendwie blöd“ verwertet werden; ihr ist zu entnehmen, daß der Vorhalt als unschön empfunden wird, also die Stelle, an der die zerstörende Veränderung zu verorten ist.

## 5.6.3.3. Tabelle zur Auswertung des dritten Interviews

Bsp. Lob	Tadel	Relevanz
0	1: zu viel los, ohne Vorschlag schöner	Ja, # H 1.1.4, s. aber verbale Auswertung
	1: Vorschlag klischeehaft in der Wiener Klassik anzusiedeln	Nein (histor.- stilist. Ebene)
10 p 1: Rhythmik interessanter dadurch, daß es auf der zweiten Sechzehntel beginnt		Nein (Beurteilung des Elements aus sich selbst heraus)
	1: Auftakt hierzu analog	Ja, H.1.3.1
	1: 3 Sechzehntel in bezug auf Sechsachteltakt	Nein (kein Hypothesen- bezug)
	1: Wellenbewegung der Melodie	Nein (tonräuml.- gest. Ebene)
11 p 1: Wechselnote schlichter (als bei Nr. 10)		Nein (histor.- stilist. Ebene [?])
	1: Repetition des c (Element an sich)	Nein (Beurteilung des Elements aus sich selbst heraus)

---

12 p	1: ausgewogener (im Vergleich zu Nr. 16; „Schwanz“ ist gleich); durch die Tonleiter am Anfang hat der 1. Teil mehr Gewicht	Ja, H 1.3.2
	Abklang (T. 2) deutlicher als in Nr. 16	Ja, H 1.3.3.2 (sofern Bezugnahme auf den Anfang gemeint)
	(keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)	Ja, H 1.3.3.1

---

13 p	1: Erweiterung der Sekunde e - f zur Terz (Korrespondenz)	Ja, H 1.3.1
	1: Vorhalt e harmonisch reizvoll	Nein (klangtechn. Ebene)
	1: tonräuml. Disposition	Nein (tonräuml.-gest. Ebene)
	1: Gegenbewegung	Nein (tonräuml.-gest. Ebene)

---

15 z	1: strukturiert (Bezug Sekunde – Terz bei gleichem Rhythmus)	Ja, H.1.3.1 - Lob ist <u>auf</u> <u>Nr. 0</u> zu beziehen!
------	--	---

---

	1: Gewisse Langeweile (wenig passiert)	Nein (pauschale Bewertung)
	1: kleine Terz a – c im Auftakt nicht so schön	Ja, H 1.1.1
	1: zu viel auf zu kurzem Zeitraum gesagt	Nein (wenn auch H 1.1.1 unterstützt wird, ist die Aussage widersprüchlich u. gleicht einer Äußerung zu Nr. 0)
16 z	1: Septakkord (T. 2) komisch	Ja, H 1.1.2, sofern als Kritik an der <i>Stelle</i> gedeutet
	1: Auftakt zu hektisch	Nein
	2: Bezug Auftakt - 2. Hälfte T. 2 schlüssig	Nein (Störstruktur)
17 z	1: Auftakt überzeugender (als bei Nr. 15)	Ja, H 1.4, 1. Satz
	1: Besonderheit liegt in der Einfachheit	Nein
18 z	Auflösung T. 2 blöd	Ja, H 1.1.6

#### 5.6.4. Das vierte Interview

##### *5.6.4.1. Transkription des vierten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 40 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Pianist und Musikpädagoge*

Verf.: Alle Beispiele sind aus einem Original abgeleitet. Sie sollen einfach sagen, welche der Beispiele Ihnen gefallen und warum.

Vp: Ich weiß nicht, welches das Original ist?

Verf.: Nein, und ich sage auch nicht, welche Beispiele ich für gelungen halte.

Vp: Gut.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Verf.: Das ist das erste. Sie können einen Eindruck dazu äußern ...

Vp: Einen Eindruck, ja ...

*Pause.*

Verf.: Ich kann auch schon das zweite spielen.

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Können Sie nochmal ...?

Verf.: Beide?

Vp: Ja.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 13 und Nr. 0.*

*Pause.*

Vp: Hm, ja ...

Verf.: Sie dürfen ruhig sagen, was Sie da überlegen.

Vp: Die erste ist eingängiger, so spontan. Sie wirkt klarer, erst einmal diese aufsteigende Linie. Das erste wirkt direkter und schlichter, während es beim zweiten erst runter geht und

dann hoch, dann *weist auf T.* 2 diese Sekunden. Das erste wirkt melodischer in der Linie. Ich könnte mir vorstellen, daß beides aus einem Stück ist.

Verf.: Es sind ja alle Beispiele aus einem abgeleitet.

Vp: Ja, es wirkt, als ob es variiert würde.

Verf.: Nummer 18?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Tja ...

*Pause.*

Das macht jetzt doch einen Unterschied mit dem Vorhalt. Da der hier *weist auf Beispiel Nr. 0* fast gar nicht auftritt.

*Pause.*

Verf.: Welches finden Sie denn überzeugender, Nr. 0 oder Nr. 18?

*Pause.*

Verf.: Ich kann sie auch beide noch einmal spielen.

Vp: Ja.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 0 und Nr. 18.*

Vp: Äh, können Sie nochmal ...? *Lacht.*

*Es erklingen die Beispiele Nr. 0 und Nr. 18.*

Vp: Ja, das macht einen ganz unterschiedlichen Klang, nicht? Man hört natürlich beidesmal diesen Bezug, bei Nr. 0 am Ende diesen Es-Dur-Dreiklang, bei Nr. 18 den Vorhalt. Die Frage ist: Was ist jetzt angenehmer? Es unterscheidet sich ... vom Dialog her, von der Entwicklung. Nr. 18 wirkt abgeschlossener.

Verf.: Welches hören Sie lieber?

Vp: Nr. 18 wirkt, wie soll ich sagen, schablonenhafter. Floskelhafter.

Verf.: Dann kommen wir zu Nr. 17.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Fast dasselbe wie bei Nr. 0.

*Pause.*

Vp: Haben Sie den Vorschlag oben lang oder kurz gespielt?

Verf.: Eher kurz, *wiederholt mehrfach den Beginn der Nr. 0* ungefähr so.

Vp: Ja.

*Pause.*

Verf.: Würden Sie den so setzen als Komponist? *Lacht.*

Vp: Es macht immer Spaß zu spielen. *Lacht.* Ich würde gar nicht sagen, daß ich das eine besser als das andere finde.

Verf.: Dann gehen wir erst einmal weiter. Das sieht jetzt so aus ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Verf.: Was halten Sie hiervon?

*Pause.*

Vp: Das ist doch ein Schubert, nicht?

Verf.: Ja ... eines von denen ist Schubert, die anderen ...

Vp: Ja, das hat Schubert ja eigentlich viel, solche ... Halbtöne *lacht und weist auf den Auftakt.*

*Pause.*

Verf.: Aber Sie gucken skeptisch ...

Vp: Als Auftakt finde ich das ungewöhnlich. Es ist ja dieses ..., es hat ja automatisch eine Bedeutung, dieses a, es ist die Frage, ob das nicht viel zu viel wäre für den Anfang. Dagegen leitet dieser *weist auf den Auftakt der Nr. 0* so ein bißchen ein. *Spielt und singt den Auftakt zu Nr. 15.* Es gibt bei Schubert genau so eine Stelle, die so anfängt.

Verf.: Mir fällt da eher Beethoven ein. *Spielt die Melodie des Beginns der 8. Sinfonie, 2. Satz.*

Vp: Nein, es gibt das von Schubert: *singt den Beginn der Sonate G-Dur op. 78 D 894*<sup>97</sup>, *Finalsatz.* Das ist die G-Dur- oder D-Dur-Sonate oder so. Ein Satz fängt so an, ich glaube der letzte oder so. Ich habe die auch da.

*Unterbrechung: schlagen die betreffende Stelle nach*<sup>98</sup>.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Verf.: Ja – wie sieht es hier aus?

Vp: Hm.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, also den Auftakt finde ich da *weist auf Beispiel Nr. 12* passender als da *weist auf Beispiel Nr. 15.*

Verf.: Haben Sie dafür eine Erklärung?

<sup>97</sup>

In: Paul Mies (Hg.): Franz Schubert: Klaviersonaten Bd. II. München o.J. (1973), S. 182

<sup>98</sup>

Siehe hierzu die Auswertung.



Vp: Mal überlegen. Das hat etwas damit zu tun, daß wir hier *weist auf Beispiel Nr. 15, T. 1* nur Achtel haben, während hier *weist auf Beispiel Nr. 12, T. 1* das in Sechzehnteln läuft. Wir haben ja hier auch einen Tonleiterschnitt, das paßt irgendwie besser. Irgendwie hat das mit dem Auftakt zu tun. Ich weiß jetzt gar nicht, welcher Ton das ist. Vielleicht irgendwo in der Mitte? Vielleicht die Korrespondenz von dem a zu as. Kann ich noch einmal die davor hören?  
*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Und noch einmal Nr. 12?

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, besser.

*Pause.*

Verf.: Nr. 16?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ja, also ich finde den zweiten Teil in Nr. 12 überzeugender. Da passen dann die Sechzehntel besser, das ist eine geschlossene Einheit. Es ist wie eine Frage und Antwort. Aber hier unten *weist auf Nr. 16* ist mir der zweite Teil zu unruhig. Es paßt nicht zu der Achtelbewegung im ersten Takt. Bei Nr. 12 paßt auch gerade die Punktierung gut zu den Sechzehnteln, das wirkt organischer, diese rhythmische Beschleunigung nach der Dehnung.

Verf.: Nr. 10?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Nochmal!

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Hm.

*Pause.*

Vp: Hier an dieser Stelle *weist auf den Beginn des 2. Taktes* ist so eine rhythmische Geschichte.

Verf.: Woran liegt das Ihrer Meinung nach?

Vp: Man erwartet rhythmisch etwas anderes – von der Länge her!

Das liegt auch so komisch im Takt

Verf.: Dann zu Nr. 11.

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

*Pause.*

Verf.: Ja, was sagen Sie?

Vp: Noch einmal?

Vp: Ja, das hat etwas. Man hat sich jetzt zwar eingehört auf das, was vorher gewesen ist, aber – ja, das hat etwas. Mir gefällt dies hier *weist auf T. 2* mit dieser gegenläufigen Figur.

Verf.: Woran könnte es liegen?

Vp: Ja, das ist irgendwie stimmig, dabei ein bißchen überraschend. Es gibt solche Figuren ja oft bei Schubert, mir fällt da ein Impromptu ein. Ansonsten ist ja hier der Auftakt anders. Der ist von vorneherein überraschend, beziehungsweise man erwartet, daß es erst einmal heruntergeht nach dem Ton b, wie es ja bei den anderen Beispielen gewesen ist. Jedenfalls paßt er zu dem Beispiel insgesamt.

Verf.: Ja – sollen wir dann alle Beispiele noch einmal nacheinander spielen?

Vp: Ja.

Verf.: Sie dürfen dann auch raten, welches das Original ist.

Vp: Oh, tja, *lacht* probieren können wir das.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Ja, wie gesagt.

Verf.: Dann gleich weiter?

Vp: Ja.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 0 und Nr. 18.*

Vp: Ja, also das wirkt jedenfalls ziemlich platt, der Vorhalt zum Schluß, meine ich.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Ja, also das ist natürlich viel besser so.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 15 und Nr. 12.*

Vp: Ja, auch dazu hatte ich ja schon alles gesagt.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ja, also das ist so nicht stimmig.

Verf.: Da hat sich nichts geändert.

Vp: Nein.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja, also hier ist der Auftakt einfach komisch.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Ja.

Verf.: Bleibt beim alten?

Vp: Ja.

Verf.: Gut, und möchten Sie sich zum Original äußern?

Vp: Ja. *Pause.* Ja, ich überlege. Ich denke, in Frage kommen, finde ich, Nr. 0, 17 und 11.

*Pause.* Also, ich tippe auf die 17.

#### *5.6.4.2. Auswertung des vierten Interviews*

Der Teilnehmer zieht das *Beispiel Nr. 0* bezüglich der Frage nach dem Original – neben Nr. 11 und Nr. 17, für die er sich letztlich entscheidet, in die engere Wahl. Ein Gefallen bezüglich der Nr. 0 ist damit indirekt zu erkennen, wobei die Äußerungen eher dürftig zu nennen sind. Im Sinne der Hypothese 1.3.3.3 erfolgt eine Besserbewertung der Nr. 0 gegenüber Nr. 15.

Mit dem *Beispiel Nr. 10* scheint der Teilnehmer wenig anfangen zu können; schon der Auftakt scheint ihn zu stören, dies noch im zweiten Durchgang. Offenbar hat er sich beim Auftakt auf maximal zwei Töne eingehört; Auswertbarkeit ist nicht gegeben.

*Beispiel Nr. 11* wird vom Befragten zunächst pauschal positiv beurteilt, dann wird die Figur im Kulminationspunkt aus sich selbst heraus positiv bewertet (ein Gegensatz zu dem entsprechenden Beitrag im ersten Interview), weshalb ein Hypothesenbezug auch hier nicht gegeben ist.

Zu verwerfen ist dagegen eine Äußerung zum Kulminationspunkt (die gegenläufige Figur sei „irgendwie stimmig“) in Verbindung mit Äußerung zum Auftakt: „Ansonsten ist ja hier der

Auftakt anders. Der ist von vorneherein überraschend, beziehungsweise man erwartet, daß es erst einmal heruntergeht nach dem Ton b, wie es ja bei den anderen Beispielen gewesen ist. Jedenfalls paßt er zu dem Beispiel insgesamt.“ Zwar scheint sich der Interviewte hier nicht völlig im klaren über den inneren Aufbau des Beispiels, daß die Konstruktion aber die einzelnen Elemente zusammenhält, empfindet er und benennt die Stelle, auf die es ankommt.

Den in den Hypothesen 1.1.1 und 1.3.3.1 formulierten Prognosen entsprechend hält die Versuchsperson den Auftakt in *Beispiel Nr. 12* für passender als in *Beispiel Nr. 15*. Als Gründe hierfür führt er an:

- die Sechzehntel in T. 1
- die Tatsache, daß in T. 1 ein Tonleiterausschnitt verwendet wird
- die Korrespondenz a' (im Auftakt) – as'' (Hochton in T. 1).

Allein die Tatsache, daß der Auftakt wie referiert dezidiert gewertet wird, bestätigt die Hypothese 1.3.3.1. Dennoch scheinen die gegebenen schwer einzuordnenden drei Begründungsaspekte einer näheren Betrachtung würdig.

- Problematisch ist der Beitrag, daß der Tonleiterausschnitt in Sechzehnteln besser zum Auftakt passe. Der Befragte hat hierfür wiederum keine Erklärung, was man am Wort „irgendwie“ erkennen kann. Auch seitens des Verfassers gibt es keine weiteren beizusteuernenden Aspekte, da die Auftakte aller Versionen in Sechzehnteln laufen.
- Der Auftakt korrespondiert mit der fallenden Terz as'' – f'' in T. 2. Diese entsteht im Rahmen des Konzeptes, aus dem auch die Tonleiter in T. 1 hervorgeht, d.h. Einfügung akkordfremder Töne nur bei Vorliegen der Dominante. Der Teilnehmer mag diesen Zusammenhang unbewußt wahrgenommen haben.
- Die Korrespondenz a' – as'' stellt eine Störstruktur dar, sofern man allein den Aspekt der Alteration berücksichtigt. Mit der gebotenen Vorsicht ließe sich vermuten, daß der Befragte nicht nur die Korrespondenz zwischen diesen beiden Einzeltönen im Ohr hat, sondern den Aufgriff des Terzmotivs des Auftakts in der ersten Hälfte des zweiten Taktes meint (vgl. Abschnitt 5.3.1.4).

Eine weitere, im Sinne der Hypothese 1.3.3.2 verwertbare Äußerung ist diejenige, nach der

T. 2 in Nr. 12 überzeugender als in Nr. 16 sei; bezüglich Nr. 12 spricht der Teilnehmer von Geschlossenheit wie bei „einer Frage und Antwort“.

Zu diskutieren ist die Äußerung, daß die Sechzehntel in T. 1 und die Punktierung in T. 2 zueinander paßten; hier handelt es sich nur scheinbar um eine Störstruktur. Hinterfragt man nämlich, woher überhaupt die Auffassung, das eine habe mit dem anderen zu tun, kommen könnte, so bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten:

- Zum einen könnte die Bewegungsintensität des ersten Taktes, die ja von derjenigen in den anderen Versionen stark abweicht, den Befragten motivieren, die Zweiunddreißigstel in T. 2 zu akzeptieren. Hiergegen könnte aber eingewandt werden, daß Sechzehntel nun einmal keine Zweiunddreißigstel *sind*. Anders ausgedrückt: das Motiv ist gar nicht identisch. Daher führt der Einwand direkt zur zweiten Möglichkeit.
- Eine motivische Identität ist nur im Rahmen des Gesamtkonzeptes der Nr. 12 gegeben, welches besagt, daß bei Vorliegen der Tonika akkordfremde Töne eingefügt werden. Hieraus ergibt sich die abwärtsgerichtete Skalenbewegung in T. 2. Die Zweiunddreißigstel sind nun aber Resultat der Punktierung, die der Herstellung von Parallelität zur zweiten Hälfte des ersten Taktes dient, sind also nicht eigentlich durch die Sechzehntel motiviert, sondern der Notwendigkeit, Skalenbewegung und Punktierung miteinander zu kombinieren, erwachsen. Da die Sechzehntel ihrerseits Produkt des Konzeptes sind, ergibt sich eine Verbindung zwischen den beiden Stellen, die die Versuchsperson unbewußt wahrgenommen haben mag. Da dies aber nicht direkt den verbalen Äußerungen des Befragten entnommen werden kann, sondern der Erklärung auf Umwegen bedarf, ist die Stützung der Hypothese 1.3.1 durch den Beitrag nur unter Vorbehalt anzunehmen.

Die durchweg lobenden Äußerungen zu *Beispiel Nr. 13* zeigen keinen Hypothesenbezug, wengleich vermutet werden darf, daß sie einem allgemeinen Stimmigkeitsgefühl entspringen.

Wesentliche Äußerungen zu *Beispiel Nr. 15* wurden schon an anderer Stelle (Nr. 0, Nr.12) untersucht; zu ergänzen ist die von der Versuchsperson geäußerte Einschätzung, der Auftakt sei ungewöhnlich, das Auftreten des aufgelösten a am Anfang sei im Rahmen der Gestaltung des Beispiel „viel zu viel“. Der Interviewte nennt selbst den Beginn des Finales der Sonate

G-Dur op. 78 D 894 als Gegenstück, und es erscheint naheliegend zu untersuchen, welche Funktion der Auftakt an dieser Stelle einnimmt bzw. wie es sich mit seiner Legitimation verhält.

Wie in den Beispielen Nr. 12 und Nr. 15 umschließt in Schuberts G-Dur-Sonate eine kleine Terz die Quinte der Tonart, wobei mit der erhöhten 4. Stufe begonnen wird; in G-Dur handelt es sich also um die Töne cis und e. Es fällt auf, daß der ‚kritische‘ Ton cis mit einem Akzentzeichen versehen ist. Auf die Frage nach dem Umgang des Komponisten mit diesem geschärften Auftakt finden sich zwei Bezugspunkte:

- An der Parallelstelle, dem Auftakt zum zweiten Viertakter, erklingt das cis an zweiter Position. (Die Tonfolge lautet nicht mehr wie zu Beginn cis'' – e'' – d'', sondern g'' – cis'' – d'', der Akzent liegt, zeitlich an gleicher Position, auf g''). Die gewisse Radikalität des Auftaktes zum ersten Takt wird hier mit dem melodischen Tritonus beantwortet. Harmonisch fügt sich g'' als Bestandteil des zuvor erklingenden G-Dur-Dreiklangs unauffällig ein, überrascht aber durch seine exponierte Lage: Obgleich dem Auftakt zugehörig, ist g'' der bislang höchste Ton.
- Das Terzintervall des Auftakts findet zwei Gegenstücke in Form der fallenden kleinen Terz c'' – a' in T. 2 und der fallenden großen Terz h' – g' in T. 3. Im zweiten Viertakter wird an der entsprechenden Stelle c'' – a' notengetreu übernommen, im nächsten Takt folgt statt h' – g' jedoch die Quarte g' – d', möglicherweise als Reaktion auf die verminderte Quinte g'' – cis''.

Auch abgesehen von diesen Auffälligkeiten, die den Auftakt im nachhinein kompositorisch legitimieren, sind Melodiebildung und Klangtechnik ungewöhnlich zu nennen; es zeigt sich, daß der Auftakt im kunstvollen Gesamtgefüge des Themas aufgeht<sup>99</sup>.

In Übereinstimmung mit den Hypothesen zu *Beispiel Nr. 16* kritisiert der Teilnehmer die mangelnde Stimmigkeit des Gesamtgefüges sowie die mangelnde Überzeugungskraft des zweiten Taktes im Gegensatz zu Beispiel Nr. 12.

Daß der zweite Takt zu unruhig sei und nicht zur Achtelbewegung des ersten passe, kann nicht verwertet werden, da die eigentliche Begründung in der Intervallstruktur liegt (Zer-

<sup>99</sup> Eine eingehende Untersuchung des Themas würde den thematischen Rahmen der vorliegenden Arbeit ebenso sprengen wie die Analyse der Bedeutung, die dem Auftakt im Verlauf des Satzes zukommt. Es sei nur erwähnt, daß er in verschiedenen Formen, die teilweise melodisch wesentlich unauffälliger sind, eine hohe Präsenz besitzt, zumal in durchführungsähnlichen Teilen.

störung des originalen Aufgriffs des Motivs der großen Sekunde). Es kann sein, daß der Befragte dies unbewußt erfaßt hat.

Der direkte Vergleich zwischen *Beispiel Nr. 17* und *Beispiel Nr. 0* zeigt einen der Hypothese 1.1.4 zuwiderlaufenden Aspekt: Der Befragte kann nicht sagen, welches der Beispiele ihm besser gefalle.

Eine Äußerung im zweiten Durchgang dagegen stützt die Hypothese 1.4, in deren erstem Satz eine positive Stellung des Beispiels Nr. 17 innerhalb der zerstörend veränderten Versionen prognostiziert wird.

In beiden Durchgängen wird, Hypothese 1.1.6 stützend, der Vorhalt in T. 2 des *Beispiels Nr. 18* abgelehnt.

#### 5.6.4.3. Tabelle zur Auswertung des vierten Interviews

Bsp. Lob	Tadel	Relevanz
0	1: Nr. 13 wirkt direkter, schlichter; hier zuerst Abwärts-, dann Aufwärtsbewegung, dann Sekunden (T. 2)	Nein (keine eigentliche Bewertung; Ausdrucks- bzw. tonräuml.-gest. Ebene)
	1: Im Gegensatz zum Auftakt zu Nr. 15 leitet Auftakt zu Nr. 0 ein bißchen ein	Ja, H 1.3.3.3
10 p	1: Man erwartet rhythmisch etwas anderes (bzgl. Länge); liegt komisch im Takt in Verbindung mit:	

---

	2: Auftakt einfach komisch	Nein (Beurteilung des Elements aus sich selbst heraus)
--	----------------------------	--

---

11 p	1: Das hat etwas	Nein (Pauschal- bewertung)
------	------------------	----------------------------------

	1: gegenläufige Figur gefällt	Nein (Beurteilung des Elementes aus sich selbst heraus)
--	-------------------------------	---

	1: Äußerung zum Kulminationspunkt (gegenläufige Figur irgendwie stimmig) in Verbindung mit Äußerung zum Auftakt (überraschend, jedenfalls paßt er zu dem Bsp. insgesamt)	Ja, H 1.3.1
--	---	-------------

---

12 p	1: Auftakt in Nr. 12 passender als in Nr. 15 (s.u.)	Ja, H 1.3.3.1
------	--	---------------

	1: T. 2 in Nr. 12 überzeugender als in Nr. 16 (s.u.); geschlossene Einheit wie Frage und Antwort	Ja, H 1.3.3.2
--	--	---------------

	1: die Sechzehntel passen besser	evtl. H 1.3.1, sofern die Stelle an sich, nicht nur der
--	----------------------------------	--

---



		Rhythmus gemeint sein sollte
	1: Korrespondenz a' – as''	Ja, H 1.3.1, sofern Terz as'' – f'' gemeint
	1: Punktierung paßt zu Sechzehnteln	evtl. H 1.3.1, s. hierzu die verbale Auswertung
13 p	1: eingängiger, klarer, direkter, schlichter (als Nr. 0): aufsteigende Linie, melodischer in der Linie	Nein (tonräml.- gest. Ebene bzw. pauschale Wertung)
15 z	1: Auftakt in Nr. 12 passender als in Nr. 15 (s.o.)	Ja, H. 1.1.1 (s.o.)
	1: als Auftakt ungewöhnlich; Frage, ob das für den Anfang nicht zu viel wäre	Nein (eher Ausdrucks- ebene)
	1: Dagegen leitet Auftakt zu Nr. 0 ein bißchen ein	Ja, H 1.1.1 (s.o.)
16 z	1: T. 2 in Nr. 12 überzeugender als in Nr. 16	Ja, H 1.1.2
	1: 2. Teil hier zu unruhig; paßt	Nein

	nicht zu der Achtelbewegung im 1. Takt	(Begründung nicht stichhaltig)
	2: nicht so stimmig	Ja, H 1.1.3
17 z	1: Kann nicht sagen, ob Nr. 17 od. Nr. 0 besser	Ja, # H 1.1.4
	2: viel besser als Nr. 18	Ja, H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18)
18 z	1: abgeschlossener, schablonenhafter, floskelhafter als Nr. 0	Ja, H 1.1.6
	2: Vorhalt ziemlich platt	Ja, H 1.1.6

### 5.6.5. Das fünfte Interview

#### *5.6.5.1. Transkription des fünften Interviews*

#### *Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 45 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Komponist und Pianist*

Verf.: Ich beginne dann mit dem ersten Beispiel.

Vp: Und ich soll mich dann einfach so äußern?

Verf.: Ja, entweder direkt zu dem ersten Beispiel, oder du kannst auch die ersten beiden vergleichen.

Vp: Gut, dann los.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Das ist bestimmt Schubert. Ja, klingt gut.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Nein, also das ist zu platt.

Verf.: Aha, wieso?

Vp: Ja, also das Ganze, dieser Vorhalt und der ganze Rhythmus ist anders.

Verf.: Aber der Rhythmus ist bei beiden gleich.

Vp: Aha?

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Das war aber verkürzt!

Verf.: Nein, beide sind gleich lang.

Vp: Wirklich?

Verf.: Das ist Nr. 17.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Und das ist Nr. 18.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Oh, das fängt ja gut an. *Lacht.* Ja, stimmt, die Wirkung ist aber total anders. Interessant. Ja, dann ist das nur das mit dem Vorhalt.

Verf.: Warum gefällt es dir denn nicht mit dem Vorhalt?

Vp: Ja, dann ist das so abgeschlossen, platt am Schluß, fertig. Das andere schwingt mehr.

Verf.: Dann kämen wir zu Nr. 10.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Das war jetzt aber rhythmisch verändert!

Verf.: Ja.

Vp: Da haben wir jetzt so einen chromatischen Durchgang. Das ist mir jetzt aber zu ausdrucksvoll, da geht die Leichtigkeit verloren. *Singt den zweiten Takt nach.* Seufzermäßig!

Verf.: Noch einmal?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja, das macht das melancholisch. Das erste, leichte gefällt mir aber, wie gesagt, besser.

Verf.: Gut, dann Nr. 12.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Nochmal?

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Nein, auch nicht so. Weil die Bewegung am Ende so heruntergeht. Ich weiß nicht, ob es darum jetzt überhaupt geht ...

Verf.: Doch, es geht darum, ob dir das gefällt und warum.

Vp: Ja, schwer zu sagen, warum.

Verf.: Dann spiele ich erst einmal Nr. 16.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Da war ja der Schluß fast gleich.

Verf.: Er war genau gleich.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Verf.: Nur der Kopf ist hier geändert ...

Vp: Ach so! *Lacht*. Ich möchte aber: *singt T. 2 der Nr. 17 (bzw. des Originals)*. Finde ich schöner als Nachsatz, verstehst du?

Verf.: Wenn du aber Nr. 12 und Nr. 16 miteinander vergleichst, welches ist dann schöner?

Vp: Spielst du noch einmal?

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 16, wobei der Teilnehmer schon während des ersten Taktes (und zwar mit der Auflösung des Vorhalts auf Taktzeit 6) die folgende Äußerung beginnt.*

Vp: Ja, das ist schön, ja ...! Das ist ein ganz anderer Vorhalt hier. Also, das ist jetzt schwer zu überblicken, aber ich sage noch einmal, warum: Bei der 12 ist es halt dieses as – f, und dann geht das nur so herunter, und bei der 16 der Vorhalt, der gefällt mir gut, auch etwas melancholisch, aber dabei tänzerisch. Also, ich würde 16 vorziehen.

Verf.: Jetzt kommt Nr. 11.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das ist gut. Das ist gut gemacht. Weil da jetzt dieser Vorhalt ist vom ersten Teil, dann geht es erstmal weiter in so einer Durchgangsbewegung, dann in die reine Harmonie, das gefällt mir gut. Ja, weil das melodisch-harmonisch ist ... . Man müßte jetzt noch einmal Nr. 10 dagegen hören. Da war das ja anders.

Verf.: Gut.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Wobei ich glaube, das ist die Originalversion.

Verf.: Nr. 10?

Vp: Ja.

Verf.: Das fandest du vorhin aber zu emotional ...

Vp: Ja, also wenn man sich jetzt einmal richtig damit befaßt, dann löst es sich harmonisch-melodisch ja am schönsten, *weist auf T. 2* da diese Durchgangsbewegung, da diese Vorhaltsbewegung, dann löst es sich in die reine Harmonie auf.

Verf.: Dann machen wir jetzt Nr. 15.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Ja, schön, wie sich das hinterher auflöst. Es ist ja im Prinzip wie bei 17. Der Auftakt ist allerdings galanter als bei 17. Ich kann es nicht erklären, bei 17 ist das nicht so toll. Ja, daß die beiden Töne a und c das b hier so einschließen, gefällt mir gut. Ja, 15 gefällt mir sehr gut.

Verf.: Dann nehmen wir einmal Nr. 0.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Ja, dann wird's besser! Dann wird der Auftakt ... durch das c, nicht? Tänzerisch ... Leichtigkeit ... singt den Auftakt zu Nr. 0, das ist ganz was anderes, komischerweise, als bei Nr. 17. Komisch, nicht, so ein kleiner Ton! Weil das c dann zum b geht, nicht? Singt nochmals den Auftakt. Weil sonst b - a - b nur so eine blöde Wechselnote ist. Ein Vorhalt, ein kleiner Vorhalt. Singt nochmals den Auftakt. *Pause.*

Verf.: Wenn du nun vergleichst, 17, 15 und 0, welches gefällt dir am besten?

Vp: 0, auf jeden Fall!

Verf.: Ja ...

Vp: Was ist mit Nr. 13, hatten wir das schon?

Verf.: Nein, das kommt jetzt noch.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Hast du da es - f gespielt oder ...

Verf.: E - f!

Vp: Aha. Kannst du noch einmal spielen?

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Ja, das gefällt mir weder harmonisch noch melodisch. Die Vorhalte, das ist zu scharf, dieses e. Die Melodie geht so steif hoch, und dann nach dem Dreiklang plötzlich dieses Chromatische. Da hätte ich es lieber weicher, ich finde weicher hier schöner, selbst wenn's Schubert wäre. Außerdem, diese Girlande, wenn es so hoch steigt, so eine Rakete ... *spielt einen aufsteigenden Dreiklang* also, ich fände es abgerundeter, wenn es so wäre wie bei Nr. 0, also so eine Welle.

Verf.: Gut, wenn du noch Lust hast, könnte ich sie alle noch mal spielen, und du kürst dann die schönste oder das Original ...

Vp: Es kann aber auch sein ...

Verf.: Das kann auch unabhängig voneinander sein, ja.

Vp: Ja, gut.

Verf.: Gut, dann ...

*Es erklingen alle Beispiele nacheinander.*

Vp: Ja, also hier bei der Nr. 10, das hatte ich vorhin gar nicht gesehen, die Version finde ich auch gar nicht schlecht, fällt mir gerade auf, weil da auch beides ist, dieses Schleifenmäßige ... ja, ein hübscher Auftakt *spielt den Auftakt*, und dann eine tolle Entwicklung *weist auf den Beginn des zweiten Taktes*. Gut, also insgesamt würde ich sagen, meine Lieblinge sind Nr. 15 und Nr. 0, Moment ...

Verf.: Nr. 15 ist das hier.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Ja, doch, aber besser ist noch Nr. 0, ja, anders ist ja nur der Auftakt, verrückt, nicht? Aber trotzdem. Und ich würde sagen, Nr. 0 ist das Original.

#### *5.6.5.2. Auswertung des fünften Interviews*

Der Teilnehmer erkennt *Nr. 0* als das Original. Er äußert sich euphorisch über dieses Beispiel; das Gespräch zielt dabei insbesondere auf den Auftakt; zuvor hatte sich die Versuchsperson noch sehr positiv über den Auftakt der *Nr. 15* geäußert, was der in Hypothese 1.1.1 formulierten Erwartung zuwiderläuft (nähere Erläuterungen siehe unten). Mit Erklingen des Originals ändert der Teilnehmer aber seine Meinung.

*Beispiel Nr. 10* wird im ersten Zugriff als „zu ausdrucksvoll“ bezeichnet, eine Äußerung, die zwar auf die Ausdrucksebene bezogen und demnach nicht verwertbar ist, jedoch

Rückschlüsse auf die Art und Weise, wie der Teilnehmer die Musik wahrnimmt, zuläßt; zum betreffenden Zeitpunkt im Interview ist ihm *Beispiel Nr. 17* bekannt, das ja bis auf den kurzen Vorschlag im Auftakt dem Original entspricht. Hier schätzt er offenbar die unpräzise Art und Weise, wie sich die musikalische Spannung löst. Die Wertschätzung scheint ihm zunächst den Zugang zu der in *Beispiel Nr. 10* vorgeschlagenen Alternative zu verwehren<sup>100</sup>. Im zweiten Zugriff – noch innerhalb des ersten Durchgangs – aber revidiert der Teilnehmer seine Meinung, indem er die Abfolge der musikalischen Geschehnisse innerhalb der *Nr. 10* lobt. Im zweiten Durchgang bekräftigt er diese Auffassung und verbalisiert die Verbindung zwischen Auftakt und Kulminationspunkt.

*Beispiel Nr. 11* findet das spontane Gefallen des Teilnehmers; wenngleich die sprachliche Form seiner Äußerungen an dieser Stelle etwas unübersichtlich erscheint, ist erkennbar, daß diese auf die melodisch-harmonische Disposition des Beispiels (Verwendung akkordfremder und -eigener Töne) laut Hypothese 1.3.2 zielen.

*Beispiel Nr. 12* wird abgelehnt mit der Begründung, daß die Melodie im 2. Takt nach unten gehe. Die bei der Erstellung des Beispiels intendierte strukturelle Geschlossenheit wird nicht wahrgenommen, da der Teilnehmer noch immer auf *Beispiel Nr. 17* beharrt. (Die Besprechung des Beispiels *Nr. 12* liegt im Interview zeitlich vor der Meinungsänderung zu *Beispiel Nr. 10*.)

Bei dem unmittelbar folgenden Vergleich der *Nr. 12* mit *Beispiel Nr. 16*, bei dem ja die beiden Hälften sinnwidrig kombiniert sind, zeigt sich die Fixierung auf das Material der *Nr. 17* deutlich: Bei Erklären des ersten Taktes äußert der Teilnehmer sein Wohlgefallen, ohne T. 2 abzuwarten. Insofern müssen auch die Äußerungen, die den 2. Takt der *Nr. 16* verwerfen und stattdessen T. 2 des Originals fordern, unberücksichtigt bleiben. Somit sind alle Beiträge des Interviewten zu den Beispielen *Nr. 12* und *Nr. 16* nicht verwertbar.

Problematisch sind die Äußerungen zu *Beispiel Nr. 13*; sie beziehen sich im wesentlichen auf die tonräumlich-gestische, die historisch-stilistische und die Ausdrucksebene. (Zur Aufgliederung im einzelnen siehe die Tabelle zur Auswertung des vierten Interviews.) Die Äußerung, daß das Beispiel weder harmonisch noch melodisch gefalle, ist an sich nicht plausibel, da ja die Harmonik bei allen Versionen gleich ist. Allerdings mag sich die

---

<sup>100</sup> Daß dem Teilnehmer zunächst ‚die Sicht versperrt‘ war, kann man an den Formulierungen ‚wenn man sich jetzt einmal richtig damit befaßt‘ und ‚das hatte ich vorhin gar nicht gesehen‘ ablesen.

Äußerung in der Terminologie des Interviewten<sup>101</sup> auf das Zusammenspiel dieser beiden Parameter beziehen, zumal er die Chromatik nach der Dreiklangsbrechung kritisiert. Diese ist ja ein klangliches Mittel, das der Notwendigkeit, einen Vorhalt von unten zu setzen, entsprungen ist. Gegenstand der Kritik ist aber nicht der Vorhalt an sich, sondern das Phänomen Chromatik im Kontext, weshalb die Aussage nicht im Widerspruch zu Hypothese 1.3.1 zu sehen ist. (Vgl. hierzu auch das dritte Interview, bei dem – umgekehrt – die lobenden Äußerungen des Teilnehmers zum Ton e nicht zu verwerten waren.)

Noch im zweiten Durchgang nennt der Befragte das *Beispiel Nr. 15* als einen seiner beiden Favoriten, wobei ein Moment der Irritation gegeben ist. Möglicherweise hat er gerade die Übersicht verloren, jedenfalls entscheidet er sich sofort danach für Nr. 0 als bessere Version und als Original. Daß die Auflösung am Ende der Nr. 15 als schön bezeichnet wird, ist - in Übereinstimmung mit dem bereits Gesagten (Fixierung auf Nr. 17) – nicht verwertbar.

Daß dem Teilnehmer der Auftakt gefällt, bedarf dagegen der näheren Betrachtung. Er sei, so heißt es, „galanter“ als bei Nr. 17. Mit Erklängen der Nr. 15 endet die Fixierung des Befragten auf Nr. 17. Die Tonfolge a - c - b, bei der das b eingeschlossen wird, lobt er ausdrücklich. Bemerkenswert ist, daß dem Auftakt des Originals letztlich doch der Vorzug gegeben wird (was Hypothese 1.3.1 stützt), so daß sich – nach Gunst geordnet – die Abfolge Nr. 0 – Nr. 15 – Nr. 17 ergibt, obwohl Nr. 0 und Nr. 17 materiell näher beieinander sind. Die Ablehnung des Auftakts der Nr. 17 stützt Hypothese 1.1.4; daß der Auftakt der Nr. 15 entgegen der Erwartung gelobt wird, ist zwar zu relativieren, da sich der Vergleich Nr. 17 – Nr. 15 zwischen zwei zerstörend veränderten Beispielen bewegt (wobei bei Nr. 17 die zerstörend veränderte Stelle betroffen ist!) und das Original schließlich vorgezogen wird, jedoch ist ein Widerspruch zu Hypothese 1.1.1 in Erwägung zu ziehen, da die Sinnwidrigkeit der Kombination bei Nr. 15 von der Versuchsperson nicht empfunden wird.

*Beispiel Nr. 18* findet aufgrund des Vorhalts am Schluß keinerlei Gefallen. Die Versuchsperson nennt die Wendung „zu platt“ und spricht – im negativen Sinne - von Abgeschlossenheit, wohingegen Nr. 17, das einzige andere ihm zu diesem Zeitpunkt bekannte Beispiel, mehr ‚schwinge‘. Interessant erscheint, daß der Befragte zu Beginn eine rhythmische Verkürzung wahrzunehmen meint. Gewisse Konzentrationsschwierigkeiten zu Gesprächsbeginn mögen hieran Anteil haben wie aber sicherlich auch der Effekt, daß der

---

<sup>101</sup> S. dazu vor allem die Betrachtung der Vp zu Beispiel Nr. 11.



Vorhalt, der das Beispiel konzeptionswidrig und somit abrupt beendet, das Proportionsgefühl des Hörers stört.

### 5.6.5.3. Tabelle zur Auswertung des fünften Interviews

Bsp.	Lob	Tadel	Relevanz
0	1: Schluß schwingt mehr (als bei Nr. 18)		Ja, H 1.3.1 (Aspekt der Disposition)
	1: Auftakt besser als bei Nr.15 und bei Nr. 17		Ja, H 1.1.1 H 1.1.4
	1: Auftakt: tänzerisch		Nein (Ausdrucksebene)
	1: Begründung des Lobes des Auftakts mit der Tatsache, daß das b zum c geht: ein kleiner Vorhalt		als Bezugnahme auf Vorhalt des Kulminationspunktes: H 1.3.1 (s.o.)
10 p		1: zu ausdrucksvoll; Leichtigkeit geht verloren	Nein (Ausdrucksebene)
	1: Durchgangsbewegung – Vorhaltsbewegung – Auflösung in reine Harmonie		Ja, als Aspekt der Disposition: H 1.3.1
	2: schleifenmäßig; hübscher Auftakt und tolle Entwicklung		Ja, H 1.3.1 (Bezug Auftakt – Kulminations-

		punkt)
11 p	11: melodisch-harmonisch (geglückt): Vorhalt im ersten Teil, dann Durchgangsbewegung (richtig wäre: Wechselnote), dann reine Harmonie	Ja, H 1.3.1
12 p	1: Bewegung geht am Ende hinunter	Nein (offenbar Bezugnahme auf Nr. 17; tonräuml.-gest. Ebene)
13 p	1: gefällt weder harmonisch noch melodisch	Nein (s. verbale Auswertung)
	1: Vorhalt e zu scharf: Melodie geht steif hoch, Dreiklang, dann Chromatik; weicher wäre hier schöner	Nein (Ausdrucks- ebene)
	1: Welle wäre abgerundeter als die Rakete	Nein (tonräuml.- gest. Ebene)
15 z	1: Auflösung am Ende schön	Nein (Lob bzgl. Original)
	1: Auftakt galanter als bei Nr. 17	evtl. # H 1.1.1, wobei aber nur ein Vergleich zu der zerstörten Stelle der Nr. 17 gezogen wird <sup>102</sup>
	1: a und c schließen b ein	Nein, histor.-

<sup>102</sup> Daher liegt hier auch kein Widerspruch bzgl. Hypothese 1.4 vor.

		stilist. Ebene
16 z	1: Nachsatz des Originals schöner	Eigentlich H 1.1.2; Auswertbarkeit ist aber nicht gegeben, da auch bei Nr. 12 T. 2 kritisiert wird.
	1: T. 1 in sich schön	Nein, keine Verbindung der Takte zueinander hergestellt
17 z	1: Auftakt der Nr. 15 galanter als bei Nr. 17	s. Nr. 15
	1: Auftakt der Nr. 0 besser (bei Nr. 17 nicht so toll)	Ja, H. 1.1.4
	1: Schwingt mehr als Nr. 18	Ja, H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18)
18 z	1: zu platt: Vorhalt am Schluß kritisiert, verkürzt (Irrtum der Vp), abgeschlossen	Ja, H 1.1.6

### 5.6.6. Das sechste Interview

#### *5.6.6.1. Transkription des sechsten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 30 Jahre*

*Geschlecht: weiblich*

*Beruf: Musikwissenschaftlerin*

Vp: Du stellst aber konkrete Fragen?

Verf: Nein, du mußt selbst entscheiden, worauf es dir ankommt.

Vp: Wozu soll ich mich dann äußern?

Verf: Einfach zu deinem Gefallen. Und vor allem auch, warum dir etwas gefällt ...

Vp: Ach so.

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Verf: Gibt es dazu schon etwas zu sagen?

Vp: Das ist unvollendet.

Verf: Das sind sie alle ...

Vp: Aber es gefällt mir.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Verf: Und hierzu?

Vp: Beide noch einmal, bitte.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 13 und Nr. 0.*

Vp: Das wirkt sehr harmonisch, weil wir hier eine Korrespondenz haben zwischen der Mitte und der Auflösung; möglicherweise weil das g in beiden Figuren enthalten ist. Ich empfinde Nr. 13 allerdings immer noch als etwas spannender.

Verf: Woran könnte es liegen, daß das erste spannender ist?

Vp: Weil es sozusagen ein Fragezeichen hinterher impliziert.

Verf: Wie meinst du das?

Vp: Durch die steigende Terz hinterher ist es offener. Insgesamt hat es etwas Positives durch dieses Ansteigen.

Verf: Weiter dann?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Ich weiß nicht, ob man so ein Stück beginnen kann, ob das eigentlich gut ist, es wirkt ja eigentlich wie ein falscher Ton, aber auf jeden Fall interessant. *Pause.*

Verf: Gut, weiter?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das ist wieder vergleichbar mit Nr. 13, allerdings mit einem anderen Tonfall. Noch einmal.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das hat so eine angenehme Leichtigkeit. Die Melodie im Auftakt wechselt ja erst einmal nach oben, und das wird dann da hinten *weist auf den Kulminationspunkt* wieder aufgegriffen.

Ja.

Verf.: Gut ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Das gefällt mir auch.

Verf: Warum?

Vp: Der Melodiebogen beginnt wie vorher auch von unten, und dann gleitet es spiegelbildlich wieder nach unten. Dabei ist die Grundtendenz eine äußerst spielerische.

Verf: Aha, äußerst spielerisch ...

Vp: Noch einmal!

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Ja, also das liegt an der Rhythmik. Die Punktierung am Schluß vor allem, die mit der Figur hier *weist auf die zweite Hälfte von T. 1* korrespondiert.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Noch einmal?

*Es erklingt Beispiel Nr. 12*

Vp: Das ist sehr schön, gefällig und interessant, aber völlig überladen. Zu viele Töne, könnte man sagen. *Lacht*. Noch einmal, bitte.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, das ist ja derselbe Auftakt wie bei Nr. 15. Ja.

Verf: Wo findest du ihn interessanter?

Vp: Bei Nr. 12.

Verf: Kannst du dir das erklären?

Vp: Na ja, er bindet sich besser ins Gesamtgefüge ein.

Verf: Kannst du das genauer sagen?

Vp: Er bindet sich besser an die darauffolgenden Noten an. Die Tonfolge a – c – b – c usw. ist überzeugend. Schwer zu sagen, warum.

Verf: Nun kommt ja außerdem der zweite Takt auch in Nr. 12 vor. Wo ist er überzeugender, in 12 oder in 16?

Vp: In 16, wegen der Korrespondenz, wie gesagt.

Verf: Gut, dann weiter.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Interessant. *Pause.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Ja, schön. *Pause.* Ich würde es – von der Wirkung her – mit Nr. 13 vergleichen. Wir haben ja beidesmal eine Auflösung darin. Jedenfalls paßt hier der Schluß sehr gut zum Anfang. Ich empfinde das als stimmig, ich empfinde das auch als wohltuend – nicht unbedingt als anspruchsvoll allerdings.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Das ist recht angenehm in meinen Ohren.

Verf: Wie kommt das?

Vp: Weil das Gegenspiel von Ruhe und Dynamik nach meinem Empfinden gut gelöst ist.

Verf: Aha, inwiefern?

Vp: Die Pause in der Mitte gefällt mir gut.

Verf: Die gab es aber bei den anderen Beispielen auch.

Vp: Das liegt an meinem schlechten musikalischen Gedächtnis. *Lacht.*

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Das gefällt mir besser.

Verf: Als?

Vp: Als Nr. 18.

Verf: Das ist aber näher an Nr. 0.

Vp: Noch einmal alle drei.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 0, Nr. 18 und Nr. 17.*

Vp: Nein, also Nr. 0 ist hier am besten. *Pause.* Nr. 13 noch einmal!

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Ja, und das ist noch anspruchsvoller.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Der Anfang ist eigentlich schön. *Pause*. Obwohl ... er ist falsch hier. *Pause*. Darf ich mir jetzt mein Lieblingsstück aussuchen?

Verf.: Gut, dann machen wir sie noch einmal alle nacheinander.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 0 und Nr. 13.*

Vp: Jetzt bin ich wieder im Zweifel. Nr. 0 ist doch fast besser als Nr. 13. Es ist, wie gesagt, sehr ausgewogen. Kann ich direkt noch einmal Nr. 18 hören?

*Es erklingt Beispiel Nr.18.*

Vp: Nr. 0 ist am Schluß doch besser als 18, das ist mir zu abgeschlossen.

Verf.: Gut, dann kommt wieder Nr. 15.

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Nein, also der Auftakt ist wie gewollt und nicht gekonnt.

*Es erklingen die Beispiele Nr. 11 und Nr. 16.*

Vp.: Das mag ich fast so gerne wie Nr. 0.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Es ist ja eigentlich das interessanteste. *Pause*. Aber ich bleibe dabei: insgesamt überladen und verspielt mit den ganzen Sechzehnteln.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Also ... *Pause*. Jetzt muß ich doch noch einmal sagen: Ich mag das lieber als Nr. 16.

Verf.: Gut, 18 hatten wir schon, dann ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Also mir gefällt, daß es sachlicher wirkt als die Nr. 0; dabei ist die Nr. 0 vielleicht anspruchsvoller.

Verf.: Gut, dann bleibe uns die Frage nach dem Original ...

Vp: Ja ... *lacht*. Also, ich möchte dann Nr. 16 noch einmal hören.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Nein, also das ist doch zu heterogen, ich glaube das nicht. Hier, bei Nr. 15, ist der Anfang einfach falsch, muß ich leider sagen. *Lacht*. Wie war das mit Nr. 17?

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Nein, dann glaube ich eben doch eher Nr. 0. Nr. 13?

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Nein. Nr. 10?

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Könnte sein. Nr. 18?

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Ist mir wie gesagt zu abgeschlossen, könnte aber sein. Also, wir haben jetzt in der engeren Wahl ... Nr 10, Nr. 18 *Pause* und Nr. 0.

Verf.: Dann ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

*Pause.*

Vp. Das am Anfang? Finde ich schwer, mir vorzustellen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Das kann ich mir vorstellen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

*Pause.*

Vp: Also, ich glaube, das ist es.

#### 5.6.6.2. Auswertung des sechsten Interviews

Die Versuchsperson hält *Beispiel Nr. 18* für das Original, obwohl sie am Schluß des Interviews der Nr. 0 ästhetisch den Vorzug gibt. Dies widerspricht der in Hypothese 1.5 gefaßten Annahme, daß die Teilnehmer das ihrer Meinung nach beste Beispiel für das Original halten würden. Nr. 0, Nr. 10 und Nr. 18 nimmt die Teilnehmerin bezüglich der Frage nach dem Original in die engere Wahl.

Bei der Abwägung der Beispiele Nr. 0, Nr. 17 und Nr. 18 modifiziert die Interviewte ihre Meinung mehrfach. Zu der Auffassung, daß Nr. 18 zu abgeschlossen sei, gelangt sie erst im zweiten Zugriff; diese Meinung wird durch noch spätere Wiederholung ‚befestigt‘. Zuvor wird (im Widerspruch zu Hypothese 1.1.7) mit der Formulierung, das „Gegenspiel von Ruhe und Dynamik“ sei nach dem Empfinden der Teilnehmerin „gut gelöst“, das Gesamtkonzept



gelobt. Da dies auch im Zuge der Kritik am Schluß des Beispiels nicht zurückgenommen wird, ist der Aspekt in die Auswertung zu übernehmen.

Die Hypothesen 1.3.1 und 1.3.2 werden durch die auf Nr. 0 bezogenen Aussagen zur motivischen Korrespondenz und zur harmonischen Wirkung des Ganzen gestützt.

Interessant verbalisiert die Versuchsperson die Absetzung des *Beispiels Nr. 17* vom Original. Im ersten Durchgang erfolgt nur eine pauschale Besserbewertung der Nr. 17 gegenüber der Nr. 18. (Leider versäumt der Verfasser hier, nach Gründen im Detail zu fragen, und lenkt das Gespräch auf *Beispiel Nr. 0*, woraus eine Bevorzugung des Originals resultiert.) Im zweiten Durchgang formuliert die Versuchsperson eine Unterscheidung vom Original: Dieses sei „vielleicht anspruchsvoller“, Nr. 17 dagegen „sachlich“, was hier positiv gemeint ist. Es ist denkbar, daß die Versuchsperson hier beim Original eine größere strukturelle Dichte wahrnimmt, weshalb sie beim Hören stärker gefordert sein könnte. „Sachlicher“ dagegen – kein echter sprachlicher Gegensatz zu „anspruchsvoller“ – würde sich umgekehrt auf die geringere strukturelle Dichte beziehen; allerdings wäre dann ein Adjektiv wie „mager“ passender. Somit könnte sich „sachlicher“ auch auf den Vorschlag als klangliches Element beziehen; die konventionelle Geste wird durch Streichung des Vorschlags „schlanker“, was jedoch mit einem Weniger an strukturellen Beziehungen erkaufte wird. Da all diese Überlegungen letztlich hypothetischen Charakter besitzen, kommt eine Auswertung im Sinne der Hypothesen nicht in Frage.

Bei *Beispiel Nr. 10* stehen Betrachtungen zur Stimmigkeit und wohltuenden Wirkung im Vordergrund, zudem wird die Beziehung Auftakt – Kulminationspunkt verbalisiert (Hypothese 1.3.1). Die Tatsache, daß die Versuchsperson das Beispiel bei aller positiven Kritik „nicht unbedingt als anspruchsvoll“ empfindet, könnte möglicherweise mit der etwas geringeren strukturellen Dichte zusammenhängen, die aus der Tatsache erwächst, daß im Kulminationspunkt – anders als beim Original – nicht zweimal dieselbe Figur erklingt (vgl. Abschnitt 5.3.1.2).

Bei *Beispiel Nr. 11* wird unter anderem eine „angenehme Leichtigkeit“ empfunden. (Dies geschieht beispielsweise beim Original nicht.) Der Grund hierfür liegt in der Aufwärtsausrichtung der veränderten Figuren in Auftakt und Kulminationspunkt. Von diesem Aspekt gelangt die Befragte zur motivischen Beziehung zwischen Auftakt und

Kulminationspunkt (Hypothese 1.3.1); die Leichtigkeit und der motivische Aufgriff werden dabei sprachlich miteinander verbunden.

Bei *Beispiel Nr. 12* läßt die folgende Formulierung aufhorchen: „Das ist sehr schön, gefällig und interessant, aber völlig überladen. Zu viele Töne, könnte man sagen.“ Im zweiten Durchgang findet die Versuchsperson, daß das Beispiel „eigentlich das interessanteste“ sei, wiederholt dann aber die oben zitierte Kritik. Eine Erklärung für die bemerkenswerte Tatsache, daß sehr positive Aspekte mit der Überladenheit im Konflikt stehen, ergibt sich aus der Beschaffenheit des Beispiels, bei dessen Erstellungsbericht (Abschnitt 5.3.1.4) schon festgestellt wurde, daß zwar eine hohe strukturelle Dichte vorliegt, das Beispiel dem Original aber durch die weniger spezifische Rhythmik unterlegen ist. („Da ein Mehr an Sechzehntelmotorik auftritt, läßt sich die rhythmische Herkunft der Pendelbewegung [in T. 2] nicht so präzise wie im Original bestimmen.“) Das entspricht ziemlich genau der auf ein klassisches künstlerisches Manko zielenden Formulierung, es seien „zu viele Töne“. Diese Erkenntnis berührt aber keine der aufgestellten Hypothesen; auch das Lob der Teilnehmerin kann nicht verwertet werden, da es auf das Beispiel insgesamt bezogen bleibt. Der Verfasser hat hier versäumt, detaillierte Fragen zu stellen.

*Beispiel Nr. 13* wird durchweg positiv beurteilt. Allerdings dominieren pauschale Gefallensäußerungen, die nicht verwertet werden können (s. tabellarische Auswertung). Beachtenswert ist dabei aber die Tatsache, daß die Offenheit des Beispiels in Zusammenhang mit Gefallensäußerungen genannt wird. Die Teilnehmerin hat sich zum einen schnell auf die Tatsache, daß das Beispiel ein Fragment ist, eingehört, zum anderen schätzt sie die Bewegungsrichtung nach oben (steigende Terz). Ob hierin – neben der bloßen Wertschätzung für nach oben gerichtete, ‚positive‘ Wendungen - ein unbewußtes Erfassen der Konzeption, bei der das ‚Konfliktintervall‘ der Sekunde bei Vorliegen der Tonika in die ‚sich dem Konflikt entziehende‘ Terz transformiert wird, muß dahinstehen. Plausibilität gewinnt diese Überlegung vor dem Hintergrund, daß Beispiel Nr. 13 mit der Abfolge kleine Sekunde – Terz gewissermaßen eine Steigerung der Verhältnisse des Originals (große Sekunde – Terz) beinhaltet. Dennoch verbietet der spekulative Charakter des Gedankens seine Verwertung.

Bei *Beispiel Nr.15* zeigt sich ein Widerstreit – die Teilnehmerin schätzt das Element des Auftaktes offensichtlich aus sich selbst heraus, denn sie wählt die Formulierung „Der Anfang ist *eigentlich* schön“ (Hervorhebung vom Verf.). Nach einer Pause ergänzt sie: „Obwohl ... er

ist falsch hier.“ Vor allem am Wort „hier“ läßt sich erkennen, daß das an sich interessante Element nach Meinung der Befragten nicht plausibel in die Faktur des Beispiels eingearbeitet ist (Hypothese 1.1.1). Die im weiteren Verlauf des Interviews folgenden Äußerungen bestätigen diese Haltung (s. tabellarische Auswertung).

Die Äußerungen zu *Beispiel Nr. 16* überraschen durch ihre positive Grundhaltung. Zunächst erregen die Betrachtungen zur Füllung des Tonraumes, die als gelungen bezeichnet wird, die Aufmerksamkeit. Dem Verfasser ist bis zu diesem Punkt der Untersuchung nicht aufgefallen, daß die beiden Hälften des Beispiels sehr flüssig aneinandergesetzt sind, indem T. 1 auf f' schließt und T. 2 mit demselben Ton einsetzt und den Melodiebogen nach unten fortsetzt. Damit verschiebt sich der Hochtou auf Zählzeit 4 (mit Voraussnahme auf Zählzeit 3) des ersten Taktes. T. 23 schließt nun mit b', dem tiefsten Gerüstton, unter dem nur noch die Wechselnote a' des Auftakts liegt. Im Gegensatz zum Original hat Beispiel Nr. 16 also einen in sich geschlossenen Bogen, der durchaus als Störstruktur, die dem Beispiel eine zumindest äußerliche Überzeugungskraft verleiht, zu werten ist. Allerdings handelt es sich um eine jener Strukturen, die dem Beispiel überhaupt ein geordnetes Äußeres verleihen und vermeiden, daß der Hörer durch ein offensichtlich dilettantisches Erscheinungsbild vor den Kopf gestoßen wird.

Fast im selben Atemzug mit der oben ausgewerteten Äußerung ergänzt die Teilnehmerin: „Dabei ist die Grundtendenz eine äußerst spielerische.“ Dieser Satz gehört noch zur Begründung des geäußerten Gefallens und ist also ein Lob. Dennoch scheint eine Gegensätzlichkeit zum Satz zuvor angedeutet – wenigstens ist „dabei“ mehrdeutig. Was heißt in diesem Zusammenhang ‚spielerisch‘? Meint die Teilnehmerin die Unvorhersehbarkeit, die ein Resultat der vom Verfasser in ‚zerstörerischer Absicht‘ hergestellten Kombination zweier nicht aufeinander bezogener Hälften ist, die aber durch die tonräumliche Disposition ‚gekittet‘ wird? Die definitive Antwort muß dahinstehen, eine Auswertbarkeit bezüglich Hypothese 1.1.3 ergibt sich jedoch in Verbindung mit der Äußerung aus dem zweiten Durchgang, das Beispiel sei „doch zu heterogen“. Diese ist zwar auf die Frage nach dem Original bezogen, die enthaltene Wertung ist jedoch unverkennbar.

Als positives Merkmal nennt die Teilnehmerin die Korrespondenz des Viertel-Achtel-Rhythmus in T. 1 mit der Punktierung am Schluß; hier handelt es sich um eine Störstruktur – zwar ist der Bezug recht banal, doch die Sinnwidrigkeit der Konstruktion wird zu einem gewissen Grad unterminiert. (Da die motivische Übereinstimmung dem Original entstammt, könnte man von einer „Reststruktur“ sprechen). Die Beobachtung führt letztlich zur

Besserbewertung des Beispiels gegenüber der Nr. 12; zwar ist die Störstruktur eindeutig als ursächlich für die Bewertung zu identifizieren, es ist aber zu berücksichtigen, daß andere Faktoren nicht zu stärkerer Ablehnung des Beispiels geführt haben. Zudem muß die Frage, wieso die Korrespondenz bei diesem Beispiel als etwas Besonderes empfunden wird, bei allen anderen aber nicht, unbeantwortet bleiben – bemerkenswert ist, daß die Korrespondenz bei der sofort im Anschluss erklingenden Nr. 12, bei der ja auch am Schluß punktiert wird, nicht positiv angerechnet wird. Teilnehmerin und Verfasser eint hier eine Konzentrationsschwäche, denn der Aspekt wird nicht weiter thematisiert. Die Kritik, daß Nr. 12 „zu viele Töne“ enthalte, kann eventuell als Erklärung herhalten; doch insgesamt muß die Äußerung als erwartungswidrig in bezug auf Hypothese 1.1.2 eingestuft werden. Dies wird durch eine weitere (wenn auch pauschale) positive Äußerung unterstützt (s. tabellarische Auswertung).

#### 5.6.6.3. Tabelle zur Auswertung des sechsten Interviews

Bsp.	Lob	Tadel	Relevanz
0	1: Harmonisch		Ja, H 1.3.2
	Grund: Korrespondenz zwischen Mitte und Auflösung		Ja, H 1.3.1
	weiterer Grund: Ton g in beiden Figuren enthalten		Nein (nicht in Analyse berücksichtigt)
	1: besser als Nr. 17 ...		H 1.1.4
	... und Nr. 18		Nein (unklar, welcher der beiden mögl. Vergleichsaspekte

		gemeint ist)
	2: doch fast besser als Nr. 13, sehr ausgewogen	s.o.: H. 1.3.2
	2: am Schluß doch besser als Nr. 18	s. Bsp. 18
	2: am Schluß doch besser als Nr. 17	s. Bsp. 17
10 p	1: Schön, bzgl. Wirkung vergleichbar mit Nr.13	Nein (Ausdrucks- ebene)
	Grund: In beiden Bsp. (10 und 13) Auflösung (as zu a bzw. es zu e)	Nein (klang- technische Ebene)
	1: Schluß paßt sehr gut zum Anfang	Ja, H 1.3.1 (Bezug Auftakt – Kulmi- nationspunkt)
	dies als stimmig (und wohltuend) empfunden	Ja, H 1.3.2
	nicht unbedingt anspruchsvoll	Nein, s. aber verbale Auswertung
	2: mag das Bsp. lieber als Nr. 16	Nein (pauschale

	Bewertung)
11 p 1: vergleichbar mit Nr. 13, allerdings mit anderem Tonfall	Nein, eher Ausdrucks- ebene)
1: angenehme Leichtigkeit	Nein, siehe aber verbale Auswertung
in Verbindung mit: Melodie im Auftakt wechselt nach oben, dies wird im Kulminations- punkt aufgegriffen	Ja, H 1.3.1
12 p 1: Auftakt bindet sich besser ins Gesamtgefüge ein als bei Nr. 15	Ja, H 1.3.3.1
1: Tonfolge a – c – b – c usw. ist überzeugend	Nein, evtl. Störstruktur
1: schön, gefällig, interessant	Nein (pauschale Bewertung)
1: völlig überladen, zu viele Töne	Nein, vgl. aber Ausführungen unter 5.3.1.4
2: eigentlich das interessanteste Beispiel	Nein (pauschale Bewertung)
(Bekräftigung:) überladen, verspielt (Sechzehntel)	s.o.
13 p spannender als Nr. 0	Nein

		(pauschale Bewertung)
	unvollendet, aber es gefällt (im Kontext des Interviews ist „unvollendet“ eher ein Lob)	Nein (pauschale Bewertung)
	durch steigende Terz offener als Nr. 0	Nein, s. aber verbale Auswertung
	noch anspruchsvoller als Nr. 0	Nein (pauschale Bewertung)
15 z	1: falscher Ton, ...  ... aber interessant  1: eigentlich schön ...	
	obwohl ... falsch hier	insgesamt ja, H 1.1.1
	2: wie gewollt und nicht gekonnt	Nein, eher pauschal
	2: Anfang einfach falsch	Ja, s.o.
16 z	1: gefällt, weil Melodiebogen von unten beginnt und spiegelbildlich nach unten gleitet	Nein (tonräuml.- gest. Ebene/Stör- struktur)

---

dabei Grundtendenz äußerst spielerisch	Nein, weist aber evtl. auf ,sinnwidrig gemeinte' Kombination hin (s. verbale Auswertung)
1: Korrespondenz des Viertel- Achtel-Rhythmus zur Punktierung	Nein (Störstruktur/ ,Reststruktur“)
1: Der zweite Takt ist in Nr. 16 überzeugender als in Nr. 12 (wegen der Korrespondenz, s.o.)	# H 1.1.2, siehe aber verbale Auswertung
2: Das mag ich fast so gerne wie Nr. 0	Nein (pauschale Bewertung)
2: doch zu heterogen (um Original zu sein)	Ja, H 1.1.3

---

17 z 1: besser als Nr. 18	Ja, H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18, T. 2)
2: sachlicher als Nr. 0	Nein
dabei ist Nr. 0 vielleicht anspruchsvoller	Nein, pauschale Bewertung, wenngleich evtl. Hinweis

---



	auf größere strukturelle Dichte der Nr. 0
2: Nr. 0 doch besser als Nr. 17	Ja, H 1.1.4
18 z 1: recht angenehm	Nein, pauschale Bewertung
Grund: Gegenspiel von Ruhe und Dynamik ist gut gelöst	Ja, # H 1.1.7
Nr. 0 doch besser als Nr. 18, das ist zu abgeschlossen	Ja, H 1.1.6
2: hält Vp für Original, obwohl Nr. 0 besser gefällt (Nr. 18 zu abgeschlossen)	Ja, # H 1.5

### 5.6.7. Das siebte Interview

#### *5.6.7.1. Transkription des siebten Interviews*

*Angaben zur Versuchsperson:*

*Alter: 47 Jahre*

*Geschlecht: männlich*

*Beruf: Pianist, Musikpädagoge*

Verf.: Ich bitte dich zu sagen, ob dir das Beispiel jeweils gefällt und warum.

Vp: Gut.

*Es erklingt Beispiel Nr. 17.*

Vp: Was ich hier überzeugend finde, ist, wie der zweite Takt wieder anfängt, mit dieser Sekunde hier *weist auf T. 2*. Die war ja schon hier unten *weist auf T. 1, zweite Hälfte*. Ja. *Pause*. Das könnte Schubert sein.

Verf.: Gut, dann das zweite.

*Es erklingt Beispiel Nr. 0.*

Vp: Ja, das ist noch besser so. Der Vorschlag überzeugt.

Verf.: Dann Nr. 18.

*Es erklingt Beispiel Nr. 18.*

Vp: Das berührt mich weniger. *Pause*.

Verf.: Wie kommt das?

Vp: Der Schluß ist zu gewöhnlich. *Pause*. Das Stück davor ist schmerzlicher im Ausdruck, es hat mehr Spannung.

Verf.: Obwohl der Vorhalt – in Nr. 18 – doch traditionell Schmerz musikalisiert und Spannung erzeugt ...

Vp: Ja, merkwürdig, aber hier ist das so, speziell bei dieser Musik!

Verf.: Dann ...

*Es erklingt Beispiel Nr. 13.*

Vp: Das ist jetzt ein ganz anderes Stück. Ich denke, das ist nicht von Schubert. Auf jeden Fall ist es aber nicht häßlich.

Verf.: Weiter?

Vp: Ja.

*Es erklingt Beispiel Nr. 11.*

Vp: Das ist etwas verspielt! Es hat zwar nicht das Gewicht wie die anderen, aber es ist auch schön.

*Es erklingt Beispiel Nr. 10.*

Vp: Das ist leicht und schwebend. Auch schön!

*Es erklingt Beispiel Nr. 15.*

Vp: Ja ..., also da ist mehr davor sozusagen. Dieser Auftakt hier, das ist wie eine andere Welt.

Verf.: Aha? Das ist interessant!

Vp: Das kann aber so nicht stehen.

Verf.: Gut, dann einmal das nächste.

*Es erklingt Beispiel Nr. 12.*

Vp: Ja, das ist schön in sich geschlossen.

*Es erklingt Beispiel Nr. 16.*

Vp: Das wirkt allzu konventionell

Verf.: Wenn du den zweiten Takt betrachtest ... *weist auf die Beispiele Nr. 12 und Nr. 16.*

Vp: Ja, das ist derselbe wie bei 12!

Verf.: Wo paßt er besser?

*Es erklingen die Beispiele Nr. 12 und Nr. 16.*

Vp: Bei Nr. 12 ist das wesentlich überzeugender. T. 2 wirkt hier als Gegengewicht. *Pause.*  
Der Auftakt übrigens ...

Verf.: Du suchst bestimmt das hier *weist auf Nr. 15.*

Vp: Genau – bei Nr. 12 fügt der sich ganz gut ein, das ist von der Wirkung her geschmeidiger als bei 15. Da hat man eher das Gefühl, daß es sich sperrt, daß der Auftakt – ja, wie gesagt, daß er aus einer anderen Welt kommt.

Verf.: Ja, gut. Wir können sie jetzt alle noch einmal hören; wenn du willst, kannst du dich dazu äußern, welches das Original ist.

Vp: *lacht.*

Verf.: Also, nur, wenn du willst.

Vp: Na gut, dann ...

*Es erklingen alle Beispiele nacheinander.*

*Pause.*

Vp.: Also, ich glaube, Nr. 17 ist das Original. *Pause.* Man könnte noch daran denken, daß es die Nr. 0 ist, aber ...

Verf.: Die Nr. 0 hat dir ja gerade noch besser gefallen ...

Vp: Ja ... also, gefühlsmäßig glaube ich doch: die Nr. 17.

### 5.6.7.2. Auswertung des siebten Interviews

Der Teilnehmer hält das *Beispiel Nr. 17* für das Original, wobei er – mit weniger Emphase – auch die Nr. 0 in Betracht zieht. Nr. 0 gefällt ihm dabei besser, was Hypothese 1.5 widerspricht. Allerdings scheint auch Nr. 17 bezüglich seines Gefallens recht hoch angesiedelt. (Da das Gespräch diesbezüglich nicht fortgesetzt wird, erfolgt keine Auswertung im Sinne der Hypothese 1.4.)

Der Teilnehmer begründet seine positive Meinung anhand der großen Sekunde in T. 2 und stellt den Bezug zur zweiten Hälfte des ersten Taktes her. Die Äußerung stützt also Hypothese 1.3.1, da die Verhältnisse des Originals hier übernommen sind.

Das noch größere Gefallen bezüglich *Beispiel Nr. 0* wird - entsprechend Hypothese 1.3.1 - mit dem kurzen Vorschlag begründet.

Die Beiträge zu den *Beispielen Nr. 10 und Nr. 11* sind als pauschale Gefallensäußerungen nicht zu verwerten.

Bei *Beispiel Nr. 12* lobt der Teilnehmer die Geschlossenheit; im Vergleich zu *Beispiel Nr. 16* sei der zweite Takt „wesentlich überzeugender“. Den Bezug der beiden Takte aufeinander bei Nr. 12 erkennt der Teilnehmer - er bezeichnet T. 2 als „Gegengewicht“. Überraschend ist der Tadel, Nr. 16 wirke „allzu konventionell“. Vielleicht meint der Teilnehmer hier die beiden musikalischen Fügungen getrennt voneinander – das hieße, daß eine konventionelle musikalische Formulierung vor allem dann konventionell wirkt, wenn sie kein enges strukturelles Verhältnis zu ihrer Umgebung hat. Diese etwas spekulative Auslegung kann eine Verwertbarkeit nicht begründen.

Einen Vergleich des Beispiels Nr. 12 mit *Beispiel Nr. 15* initiiert der Teilnehmer von sich aus; erwartungsgemäß hält er den Auftakt bei Nr. 12 für passender. Bei Nr. 15 selbst läßt die Formulierung, daß der Auftakt „aus einer anderen Welt“ komme, aufhorchen; hierin liegt ein Hinweis auf die sinnwidrige Einfügung des Auftakts, insbesondere in Verbindung mit der Formulierung „Das kann aber so nicht stehen“.

Das Gefallen an *Beispiel Nr. 13* wird nicht näher begründet. Der Teilnehmer merkt an, daß es sich hier wohl nicht um Schubert handele – was er bei keinem anderen Beispiel erwähnt. Es

ist zu vermuten, daß der Vorhalt e – f, der das Beispiel, wie sich bei anderen Interviews bereits gezeigt hat, ein wenig aus dem Rahmen fallen läßt, für die Feststellung verantwortlich ist.

*Beispiel Nr. 18* findet keinen Gefallen – die Versuchsperson hat dazu ein weniger emotionales Verhältnis als zu den zuvor gespielten Beispielen Nr. 17 und Nr. 0. Gemäß der in Hypothese 1.1.6 formulierten Erwartung macht der Teilnehmer den Vorhalt am Schluß, den er als „gewöhnlich“ bezeichnet, dafür verantwortlich. Interessant hieran ist, daß die Feststellung, das Original sei „schmerzlicher im Ausdruck“, scheinbar der Tatsache, daß kein Vorhalt vorliegt, widerspricht, was als Hinweis auf die emotionale Wirkung der Gesamtkonzeption (akkordfremde Töne nur beim Dominantseptakkord) verstanden werden kann. Hierzu berechtigt vor allem die – auf entsprechende Nachfrage des Verfassers – getätigte Aussage, „speziell bei dieser Musik“ sei das so. Ohne das gesamte Konstrukt zu durchschauen, erkennt der Teilnehmer die besondere Stellung, die der fallenden Terz am Schluß im Rahmen der musikalischen Struktur zukommt<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß gerade die Wirkung der fallenden Terz, die angesichts der scheinbaren Unaufwendigkeit des musikalischen Mittels überrascht, für den Verf. ein Anlaß zur vorliegenden Untersuchung gewesen ist.

## 5.6.7.3. Tabelle zur Auswertung des siebten Interviews

Bsp.	Lob	Tadel	Relevanz
0	besser als Nr. 17: Vorschlag überzeugt		Ja, H 1.1.4
	Nr. 0 schmerzlicher, hat mehr Spannung (als Nr. 18); auf Nachfrage (s. verbale Auswertung): Hier ist das so, speziell bei dieser Musik!		Ja, evtl. H 1.3.1
10 p	leicht, schwebend, auch schön		Nein (pauschale Bewertung bzw. Ausdrucks- ebene)
11 p	etwas verspielt (Zuordnung zu Lob bzw. Tadel fraglich)		Nein (Ausdrucks- ebene)
		hat zwar nicht das Gewicht, ...	Nein (pauschale Bewertung)
	... doch auch schön		Nein (pauschale Bewertung)
12 p	schön in sich geschlossen		Ja, H 1.3.2
	Auftakt fügt sich ganz gut ein, geschmeidiger als bei Nr. 15.		Ja, H 1.3.3.1

	T. 2 ist wesentlich überzeugender (als bei Nr. 16): T. 2 wirkt hier als Gegengewicht.	Ja, H 1.3.3.2
13 p	anderes Stück, nicht Schubert (weder Lob noch Tadel)	Nein
	nicht häßlich	Nein (pauschale Bewertung)
15 z	Da ist mehr davor, eine andere Welt (Zuordnung zu Lob bzw. Tadel fraglich, s. verbale Auswertung)	
	in Verbindung mit: Das kann aber so nicht stehen	Ja, H 1.1.1 (weist auf willkürliche Einfügung des Auftaktes hin)
	Gefühl, daß es sich sperrt, daß der Auftakt aus einer anderen Welt kommt	s.o.
16 z	allzu konventionell	Nein, s. aber verbale Auswertung
17 z	große Sekunde überzeugt als neuer Beginn, Aufgriff aus T. 1	Ja, H 1.3.1 (Bezug zum Original)
	könnte Schubert sein (weder Lob noch Tadel)	Nein
18 z	berührt weniger (als Nr. 0)	Nein

	(pauschale Bewertung)
Schluß zu gewöhnlich	Ja, H 1.1.6

### 5.6.8. Zusammenfassende Auswertung aller Interviews

#### *5.6.8.1. Gesamttabelle*

Die nachstehende Tabelle zeigt alle verwertbaren Äußerungen aus den sieben Interviews (in den Einzeltabellen in der Spalte „Relevanz“ mit „ja“ gekennzeichnet).

Bsp.	Lob	Tadel	Hypothese
0	<b>I 1</b> <sup>104</sup> ) wienerisch-heiter (bezogen auf Auftakt)		H 1.3.1
	klingt am originalsten, am rundesten (Vgl. zu Nr. 17)		H 1.3.2, H 1.4, 2. Satz
	(nach Erklingen der Nr. 17:) Es muß so heißen; Spielen der Nr. 0		H 1.1.4
	<b>I 2</b> ) charmanter, graziöser (als Nr. 10) durch rhythmische Verzierung		H 1.3.1
	Spiel mit einem Vorhalt, einer Sekunde (Auftakt – Kulminationspunkt – 2. Hälfte T. 2)		H 1.3.1
	<b>I 3</b> ) zu viel los, ohne Vorschlag schöner		H 1.1.4

<sup>104</sup> I 1 = Interview 1, I 2 = Interview 2 usw.



---

<b>I 4)</b> Im Gegensatz zum Auftakt zu Nr. 15 leitet Auftakt zu Nr. 0 ein bißchen ein	H 1.1.1
<b>I 5)</b> Schluss schwingt mehr (als bei Nr. 18)	H 1.3.1
Auftakt besser als bei Nr.15 und bei Nr. 17	H 1.1.1 H 1.1.4
Begründung des Lobes des Auftakts mit der Tatsache, daß das b zum c geht: ein kleiner Vorhalt	als Bezugnahme auf Vorhalt des Kulminations- punktes: H 1.3.1 (s.o.)
<b>I 6)</b> Harmonisch	H 1.3.2
Grund: Korrespondenz zwischen Mitte und Auflösung	H 1.3.1
besser als Nr. 17	H 1.1.4
<b>I 7)</b> besser als Nr. 17: Vorschlag überzeugt	H 1.1.4
Nr. 0 schmerzlicher, hat mehr Spannung (als Nr. 18); auf Nachfrage (s. verbale Auswertung): Hier ist das so, speziell bei dieser Musik!	Evtl. H. 1.3.1

---

---

10 p	<b>I 1)</b> Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt	H 1.3.1
	<b>I 2)</b> Verspielter, weniger verbindlich (als Nr. 0), Variation	Evtl. # H 1.3.1, wobei aber nur Vgl. mit Nr. 0
	<b>I 3)</b> Auftakt hierzu (Beginn auf der zweiten Sechzehntel) analog	H 1.3.1
	<b>I 5)</b> Durchgangsbewegung – Vorhaltsbewegung – Auflösung in reine Harmonie	als Aspekt der Disposition: H 1.3.1
	schleifenmäßig; hübscher Auftakt und tolle Entwicklung	H 1.3.1 (Bezug Auftakt – Kulmi- nationspunkt)
	<b>I 6)</b> Schluß paßt sehr gut zum Anfang	H 1.3.1 (Bezug Auftakt – Kulmi- nationspunkt)
	dies als stimmig (und wohltuend) empfunden	H 1.3.2

---

11 p	<b>I 2)</b> interessanter, klassischer (als Nr. 13) hinsichtlich Proportionalität und Bezug der beiden Hälften	evtl. H 1.3.1, wobei aber nur Vgl. mit Nr. 13 (p!)
	<b>I 4)</b> Äußerung zum	H 1.3.1

---

---

<p>Kulminationspunkt (gegenläufige Figur irgendwie stimmig) in Verbindung mit Äußerung zum Auftakt (überraschend, jedenfalls paßt er zu dem Bsp. insgesamt)</p>	
<p><b>I 5)</b> melodisch-harmonisch (geglückt): Vorhalt im ersten Teil, dann Durchgangsbewegung (richtig wäre: Wechselnote), dann reine Harmonie</p>	H 1.3.1
<p><b>I 6)</b> angenehme Leichtigkeit in Verbindung mit: Melodie im Auftakt wechselt nach oben, dies wird im Kulminationspunkt aufgegriffen</p>	H 1.3.1
<p>12 p <b>I 1)</b> Sechzehntelbewegung in Auftakt und Kulminationspunkt (organisch er als Nr. 16)</p>	H 1.3.1
<p>(keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)</p>	H 1.3.3.1
<p><b>I 2)</b> (keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)</p>	H 1.3.3.1
<p><b>I 3)</b> ausgewogener (im Vergleich zu Nr. 16; „Schwanz“ ist gleich); durch die Tonleiter am Anfang hat der 1. Teil mehr Gewicht</p>	H 1.3.3.2
<p>Abklang (T. 2) deutlicher</p>	H 1.3.3.2

---

---

	(sofern Bezugnahme auf den Anfang gemeint)
(keine Kritik am Auftakt, vgl. aber Nr. 15)	H 1.3.3.1
<b>I 4)</b> Auftakt in Nr. 12 passender als in Nr. 15	H 1.3.3.1
T. 2 in Nr. 12 überzeugender als in Nr. 16;	H 1.3.3.2
geschlossene Einheit wie Frage und Antwort	H 1.3.2
die Sechzehntel passen besser	evtl. H 1.3.1
Korrespondenz a' – as''	H 1.3.1, sofern Terz as'' – f'' gemeint
Punktierung paßt zu Sechzehnteln	evtl. H 1.3.1
<b>I 6)</b> Auftakt bindet sich besser ins Gesamtgefüge ein als bei Nr. 15	H 1.3.3.1
<b>I 7)</b> schön in sich geschlossen	H 1.3.2
Auftakt fügt sich ganz gut ein, geschmeidiger als bei Nr. 15.	H 1.3.3.1

---

	T. 2 ist wesentlich überzeugender (als bei Nr. 16): T. 2 wirkt hier als Gegengewicht	H 1.3.3.2
13 p	<b>I 3)</b> Erweiterung der Sekunde e - f zur Terz (Korrespondenz)	H 1.3.1
15 z	<b>I 1)</b> Melodie setzt merk- würdig auf Leitton ein	H 1.1.1
	Nicht das richtige Thema, eher aus Kontext	Verweis auf sinnwidrige Zusammen- setzung: H 1.1.1
	<b>I 2)</b> b - a paßt als Auftakt besser als a - c (Hinweis auf strukturelle Bedeutung)	H 1.1.1
	<b>I 3)</b> strukturiert (Bezug Sekunde – Terz bei gleichem Rhythmus)	H.1.3.1 - Lob ist auf <u>Nr.0</u> zu beziehen!
	<b>I 3)</b> kleine Terz a – c im Auftakt nicht so schön	H 1.1.1
	<b>I 5)</b> Auftakt galanter als bei Nr. 17	evtl. # H 1.1.1, wobei aber nur ein Vergleich zu der zer- störten Stelle der Nr. 17 gezogen wird

---

	<b>I 6)</b> obwohl ... falsch hier; Anfang einfach falsch	H 1.1.1
	<b>I 7)</b> Da ist mehr davor, eine andere Welt in Verbindung mit: Das kann aber so nicht stehen; Gefühl, daß es sich sperrt, daß der Auftakt aus einer anderen Welt kommt	H 1.1.1
16 z	<b>I 1)</b> etwas fehlt; unrund	H 1.1.3 (Verweis auf sinnwidrige Zusammen- setzung)
	<b>I 2)</b> Entspannung, Gleichmaß (kein Lagenwechsel)	evtl. # H. 1.1.3 - allerdings „sucht“ Vp das Original!
	<b>I 3)</b> Septakkord komisch	H 1.1.2, sofern als Kritik an der <i>Stelle</i> gedeutet
	<b>I 4)</b> T. 2 in Nr. 12 überzeugender als in Nr. 16	H 1.1.2
	nicht so stimmig	H 1.1.3
	<b>I 6)</b> Der zweite Takt ist in Nr. 16 überzeugender als in Nr. 12	# H 1.1.2

---

---

(wegen der Korrespondenz [Störstruktur], s.o.)	<b>I 6)</b> doch zu heterogen (um Original zu sein)	H 1.1.3
---	--	---------

---

17 z <b>I 1)</b> runder (als Nr. 15)		H 1.4, 1. Satz
<b>I 2)</b> in sich geschlossener (als Nr. 18), sehr geschlossene Einfachheit		H 1.4, 1. Satz
Auftakt paßt besser als a – c (s. Nr. 15)		H 1.4, 1. Satz
	<b>I 2)</b> ein bißchen bieder	Evtl. H 1.4, 2. Satz
<b>I 3)</b> Auftakt überzeugender (als bei Nr. 15)		H 1.4, 1. Satz
<b>I 4)</b> Kann nicht sagen, ob Nr. 17 oder Nr. 0 besser		# H 1.1.4
viel besser als Nr. 18		H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18)
	<b>I 5)</b> Auftakt der Nr. 0 besser (bei Nr. 17 nicht so toll)	H 1.1.4
<b>I 5)</b> Schwingt mehr als Nr. 18		H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18)
<b>I 6)</b> besser als Nr. 18		H 1.1.6 (Bezug zu Nr. 18)

---

I 7) große Sekunde überzeugt als neuer Beginn, Aufgriff aus T. 1	H 1.3.1 (Bezug zum Original)
18 z	I 1) Quartvorhalt merkwürdig H 1.1.6
	abschließend, nicht so entwicklungsfähig H 1.1.6
	I 2) Nachsatz nicht so schlüssig H 1.1.6
	I 3) Auflösung T. 2 blöd H 1.1.6
	I 4) abgeschlossener, schablonenhafter, floskelhafter als Nr. 0 H 1.1.6
	Vorhalt ziemlich platt H 1.1.6
	I 5) zu platt: Vorhalt am Schluß kritisiert, verkürzt (Irrtum der Vp), abgeschlossen H 1.1.6
I 6) angenehm; Grund: Gegenspiel von Ruhe und Dynamik ist gut gelöst	# H 1.1.7
	I 6) Nr. 0 doch besser als Nr. 18, das ist zu abgeschlossen H 1.1.6
hält Vp für Original, obwohl Nr. 0 besser gefällt (Nr. 18 zu abgeschlossen)	# H 1.5
	I 7) Schluß zu gewöhnlich H 1.1.6



### 5.6.8.2. Überblick über die Verwertbarkeit

In den sieben Interviews wurden 169 Einzeläußerungen<sup>105</sup> protokolliert und tabellarisch festgehalten, davon sind 71 auf die Hypothesen zu beziehen; in weiteren 9 Fällen erfolgt die Verwertung unter Vorbehalt (Kennzeichnung mit „ggf.“), 97 Äußerungen sind nicht verwertbar.

Insgesamt liegt der Anteil der auswertbaren Äußerungen an den gesamten Äußerungen bei 42,2 % (nur uneingeschränkt verwertbare Äußerungen) bis 47,3 % (unter Vorbehalt verwertbare Äußerungen eingerechnet). Die Verteilung im einzelnen Interview ist grob gesehen mit diesen Zahlen vergleichbar.

Es waren verwertbar:

im ersten Interview	12 Äußerungen	von insgesamt 23 Äußerungen
im zweiten Interview	7-11 Äußerungen	von insgesamt 20 Äußerungen
im dritten Interview	11 Äußerungen	von insgesamt 25 Äußerungen
im vierten Interview	11-14 Äußerungen	von insgesamt 21 Äußerungen
im fünften Interview	10-11 Äußerungen	von insgesamt 24 Äußerungen
im sechsten Interview	13 Äußerungen	von insgesamt 37 Äußerungen
im siebten Interview	7-8 Äußerungen.	von insgesamt 17 Äußerungen.

Das entspricht den folgenden Quoten:

- im ersten Interview	52,2 %
- im zweiten Interview	35,0 % bis 55,0 %
- im dritten Interview	44,0 %
- im vierten Interview	52,4 % bis 66,7 %
- im fünften Interview	41,7 % bis 45,8 %
- im sechsten Interview	35,1 %
- im siebten Interview	41,2 % bis 47,1 %.

<sup>105</sup> Auch das signifikante Ausbleiben einer Äußerung wird hier als Äußerung gezählt (s. Einzelauswertungen).

### 5.6.8.3. Überblick über die den Hypothesen zugeordneten Äußerungen

Insgesamt ergibt sich bei den *bestätigenden* Äußerungen das folgende Gesamtbild:

Hypothese 1.1.1	8 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 15
Hypothese 1.1.2	2 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 16
Hypothese 1.1.3	3 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 16
Hypothese 1.1.4	5 Äußerungen	Bezug zu Beispielen Nr. 17 u. Nr. 0
Hypothese 1.1.6	12 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 18
Hypothese 1.3.1	17 – 21 Äußerungen, davon <sup>106</sup>	
	8 – 9 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 0
	5 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 10
	3 – 4 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 11
	1 – 4 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 12
	1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 13
Hypothese 1.3.2:	5 Äußerungen, davon <sup>107</sup>	
	2 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 0
	1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr.10
	2 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr.12
Hypothese 1.3.3.1:	6 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 12
Hypothese 1.3.3.2:	4 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr. 12
Hypothese 1.4:	4-5 Äußerungen	Bezug zu Beispiel Nr.17

Dies sind insgesamt 66 bis 71 Äußerungen. Hinzu kommen die Äußerungen zur Frage, welches Beispiel das Original ist, die sich aber teilweise mit oben aufgelisteten Äußerungen überschneiden. Hypothese 1.5 sind 5 bestätigende Äußerungen zuzuordnen.

Im *Widerspruch* zu Hypothesen stehen insgesamt 4 bis 7 Äußerungen:

Hypothese 1.1.1	evtl.1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 15
Hypothese 1.1.2	1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 16

<sup>106</sup> Die Hypothese selbst bezieht sich auf mehrere Beispiele.

<sup>107</sup> Auch diese Hypothese bezieht sich auf mehrere Beispiele.

Hypothese 1.1.3	evtl. 1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 16
Hypothese 1.1.4	2 Äußerungen	Bezug zu Beispielen Nr. 0 und Nr. 17
Hypothese 1.1.7	1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 18
Hypothese 1.3.1	evtl. 1 Äußerung	Bezug zu Beispiel Nr. 10

Bezüglich Hypothese 1.5 kommen 2 Äußerungen hinzu.

Die Zahl der die Hypothesen stützenden und negierenden Äußerungen vermittelt einen Überblick, darf aber nicht im Sinne einer Re-Quantifizierung des qualitativen Verfahrens verstanden werden, dies schon deswegen, weil die Abgrenzung der einen Aussage zur nächsten und damit eine Zählung der Äußerungen problematisch ist; zudem kann ein und dieselbe Äußerung auf verschiedene Hypothesen bezogen sein.

Zusammenhänge zwischen einzelnen Hypothesen werden im Zuge der Auswertung nach Strukturelementen (Abschnitt 5.6.8.5) offengelegt.

Schließlich könnten die Zahlen insofern in die Irre führen, als eine große Menge an Äußerungen zu einem bestimmten Beispiel daher rühren kann, daß eine Vergleichbarkeit zu einem anderen Beispiel komponiert ist und dann auch noch der Verfasser das Augenmerk der Befragten bewußt auf den Vergleichspunkt gelenkt hat. Von Bedeutung sind daher vor allem Art und Gewicht der sprachlichen Formulierung sowie das qualitative Verhältnis von bestätigenden zu widersprechenden Äußerungen.

#### *5.6.8.4. Überblick über die den Beispielen zugeordneten Äußerungen*

Nachfolgend werden die Ergebnisse nach den Untersuchungsaspekten der einzelnen Beispiele aufgeschlüsselt. Es ergibt sich das folgende Bild:

#### **Beispiel Nr. 0**

16-17 bestätigende Äußerungen; davon<sup>108</sup> beziehen sich

- 4	auf den Auftakt	lt. Hypothese 1.3.1
- 2	auf den Auftakt (im Vgl. zu Nr. 15)	lt. Hypothese 1.1.1
- 4	auf den Auftakt	lt. Hypothese 1.1.4

<sup>108</sup> Die Zahl der Äußerungen zu den einzelnen Aspekten muß nicht der Gesamtzahl der Äußerungen entsprechen, da sich eine Äußerung auf mehrere Aspekte beziehen kann.

- 2 auf die Ausgewogenheit lt. Hypothese 1.3.2
- 5 – 6 auf die melodisch-harmonische Disposition lt. Hypothese 1.3.1

Es beziehen sich insgesamt

- 10 bestätigende Äußerungen auf den Auftakt
- 2 bestätigende Äußerungen auf die Ausgewogenheit
- 4-5 bestätigende Äußerungen auf die melodisch-harmonische Disposition

1 widersprechende Äußerung; diese bezieht sich

- auf den Aspekt des Auftakts, lt. Hypothese 1.1.4
- d.h. auf einen Aspekt, dem auch bestätigende Äußerungen zuzuordnen sind

Auffällig ist die hohe Zahl der bestätigenden Äußerungen zum Aspekt des Auftakts.

### **Beispiel Nr. 10 p**

6 bestätigende Äußerungen; davon beziehen sich

- 4 auf die Korrespondenz Auft. – Kulminationspunkt lt. Hypothese 1.3.1
- 1 auf die melodisch-harmonische Disposition lt. Hypothese 1.3.1
- 1 auf die Ausgewogenheit lt. Hypothese 1.3.2

Es beziehen sich insgesamt

- 4 bestätigende Äußerungen auf die Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt
- 1 bestätigende Äußerung auf die melodisch-harmonische Disposition
- 1 bestätigende Äußerung auf die Ausgewogenheit

Evtl. 1 widersprechende Äußerung; diese bezieht sich

auf die melodisch-harmonische Disposition lt. Hypothese 1.3.1  
d.h. auf einen Aspekt, dem auch eine bestätigende  
Äußerungen zuzuordnen ist

### **Beispiel Nr. 11 p**

3-4 bestätigende Äußerungen; davon beziehen sich

- 1-2 auf die melodisch-harmonische Disposition lt. Hypothese 1.3.1
- 2 auf die Korrespondenz Auft. – Kulminationspunkt lt. Hypothese 1.3.1

Es beziehen sich insgesamt

- 1-2 bestätigende Äußerungen auf die melodisch-harmonische Disposition
- 2 bestätigende Äußerungen auf die Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt

Auffällig ist die geringe Zahl der verwertbaren Äußerungen.

### **Beispiel Nr. 12 p**

13-16 bestätigende Äußerungen; davon beziehen sich

- 1-2 auf den Auftakt lt. Hypothese 1.3.1
- 6 auf den Auftakt lt. Hypoth. 1.3.3.1
- 2 auf die Ausgewogenheit lt. Hypothese 1.3.2
- evtl. 2 auf die melodisch-harmonische Disposition lt. Hypothese 1.3.1
- 4 auf den 2. Takt und seine Bedeutung lt. Hypoth. 1.3.3.2

Es beziehen sich insgesamt

- 7 bestätigende Äußerungen auf den Auftakt bzw. den Auftakt und seine Korrespondenz zum Kulminationspunkt
- 2 bestätigende Äußerungen auf die Ausgewogenheit
- 4 bestätigende Äußerungen auf den 2. Takt und seine Bedeutung

- evtl. 2 bestätigende Äußerungen auf die melodisch-harmonische Disposition

### **Beispiel Nr. 13 p**

1 bestätigende Äußerung; diese bezieht sich

auf die Korrespondenz der 2. Takthälften

lt. Hypothese 1.3.1

Es ist nur diese eine verwertbare Äußerung zu verzeichnen. Verantwortlich mag die Sonderstellung der Nr. 13 sein; das äußere musikalische Erscheinungsbild des Beispiels erschwert einen direkten Vergleich mit anderen Beispielen. Daraus folgt, daß die Beurteilungskriterien ungebunden und meist nicht die waren, die der Verfasser im Erstellungsbericht dokumentiert hat.

### **Beispiel Nr. 15 z**

6 bestätigende Äußerungen; diese beziehen sich sämtlich

auf den Auftakt<sup>109</sup>

lt. Hypothese 1.1.1

evtl. 1 widersprechende Äußerung; diese bezieht sich

auf den Auftakt

lt. Hypothese 1.1.1

d.h. auf einen Aspekt, dem auch die bestätigenden Äußerungen zuzuordnen sind.

---

<sup>109</sup> Siehe aber auch 2 verifizierende Äußerungen zum Auftakt lt. Hypothese 1.1.1, die Beispiel Nr. 0 zugeordnet wurden.

**Beispiel Nr. 16 z**

5 bestätigende Äußerungen; davon beziehen sich

- |     |                               |                                    |
|-----|-------------------------------|------------------------------------|
| - 3 | auf die mangelnde Stimmigkeit | lt. Hypothese 1.1.3 <sup>110</sup> |
| - 2 | auf den zweiten Takt          | lt. Hypothese 1.1.2                |

1-2 widersprechende Äußerungen; davon beziehen sich

- |           |   |                     |
|-----------|---|---------------------|
| - evtl. 1 | auf die Stimmigkeit   | lt. Hypothese 1.1.3 |
| - 1       | auf den zweiten Takt,<br>d.h. auf Aspekte, denen auch bestätigende<br>Äußerungen zuzuordnen sind. | lt. Hypothese 1.1.2 |

**Beispiel Nr. 17 z**

5-6 bestätigende Äußerungen; davon beziehen sich

- |       |                        |                     |
|-------|------------------------|---------------------|
| - 2   | auf die Ausgewogenheit | lt. Hypothese 1.4   |
| - 2-3 | auf den Auftakt        | lt. Hypothese 1.4   |
| - 1   | auf den Auftakt        | lt. Hypothese 1.1.4 |

Es beziehen sich insgesamt

- 2 bestätigende Äußerungen auf die Ausgewogenheit
- 3-4 bestätigende Äußerungen auf den Auftakt

1 widersprechende Äußerung; diese bezieht sich

- |  |                     |
|--|---------------------|
| auf den Auftakt,   | lt. Hypothese 1.1.4 |
| d.h. auf einen Aspekt, dem auch bestätigende<br>Äußerungen zuzuordnen sind |                     |

---

<sup>110</sup> Vgl. auch Hypothese 1.3.2.

**Beispiel Nr. 18 z**

12 bestätigende Äußerungen; diese beziehen sich sämtlich

auf den Vorhalt am Schluß<sup>111</sup>

lt. Hypothese 1.1.6

2 widersprechende Äußerungen; davon bezieht sich

- 1 auf die Ausgewogenheit  
also auf einen Aspekt,  
dem keine bestätigenden Äußerungen  
zuzuordnen sind.

lt. Hypothese 1.1.7

- 1 auf die Gleichsetzung  
bestes Beispiel - Original

lt. Hypothese 1.5

*5.6.8.5. Auswertung der Untersuchungsergebnisse nach Strukturelementen bzw. Strukturmerkmalen*

Das Untersuchungsergebnis bestätigt die Annahme, daß strukturelle Elemente des Zweitakters zum ästhetischen Wohlgefallen beim Hören führen. Die folgende Auflistung dieser Elemente und die Diskussion der Untersuchungsergebnisse sind thematisch gegliedert, d.h. der jeweilige Aspekt wird auf die verschiedenen betroffenen Beispiele bezogen. In manchen Fällen erscheint es dabei sinnvoll, den Gesprächsstrukturen folgend die Ergebnisse bei miteinander vergleichbaren Beispielen in einem Zug zusammenzufassen.

**5.6.8.5.1. Strukturelement: Auftakt**

**Aspekt: Kurzer Vorschlag im Auftakt: Beispiel Nr. 0 vs. Beispiel Nr. 17**

Der Auftakt ist das Strukturelement mit der größten Zahl von Äußerungen in der gesamten Untersuchung. Hiervon bezieht sich wiederum die größte Zahl auf das Original. Mit Aus-

<sup>111</sup> Drei dieser Äußerungen sind als Lob für Nr. 17 im Vergleich zu Nr. 18 formuliert (s. Tabelle bei Nr. 17); da sich Nr. 17 und Nr. 18 nur durch die zweite Hälfte des zweiten Taktes unterscheiden, erfolgt die Zuordnung zu Hypothese 1.1.6.



nahme der Versuchsperson des dritten Interviews beurteilen alle Teilnehmer den Auftakt des Beispiels Nr. 0 positiv.

Übersicht:

**Beispiel Nr. 0:** 11 Äußerungen zum Auftakt

- 4 bestätigende zu Hypothese 1.3.1
- 2 bestätigende zu. Hypothese 1.1.1
- 4 bestätigende, aber 1 widersprechende zu Hypothese 1.1.4

Das von Nr. 0 abzusetzende **Beispiel Nr. 17** z: 4-5 Äußerungen zum Auftakt

- 2-3 bestätigende zu Hypothese 1.4
- 1 bestätigende, aber 1 widersprechende zu Hypothese 1.1.4

Die Mehrheit der Versuchspersonen (5 von 7) ist der Auffassung, daß der kurze Vorschlag des Originals nicht ohne Verlust an ästhetischer Qualität weggelassen werden kann, indem entweder Nr. 0 der Nr. 17 vorgezogen wird oder – dies bei Interview 2 und ansatzweise erkennbar bei Interview 5 – die strukturelle Bedeutung des kurzen Vorschlags gewürdigt wird. Die beiden dagegenstehenden widersprechenden Äußerungen sind unterschiedlichen Gewichts: In Interview 3 ist die bereits ausführlich diskutierte Äußerung, beim Original sei „zu viel los“, zu verzeichnen, die wie geschildert nicht der These widerspricht, daß das Element den strukturellen Reichtum vermehre, die aber entschiedenem Charakters ist; dagegen ist die Äußerung aus dem vierten Interview weniger gewichtig, da sich die Versuchsperson nicht entscheiden kann (was aber lt. Hypothese 1.1.4 erwartet wurde).

*Insgesamt deutet das Ergebnis darauf hin, daß der kurze Vorschlag des Originals mehr darstellt als die Bezeichnung „Verzierung“ vermuten läßt; eine Auswirkung seiner strukturellen Bedeutung auf das Gefallen ist nachgewiesen, wobei aber eine gegenteilige und eine indifferente Auffassung als ‚Fragezeichen‘ zu berücksichtigen sind.*

### **Aspekt: kurzer Vorschlag im Auftakt: Beispiel Nr. 18**

Es bezieht sich keine Äußerung auf den Auftakt der Nr. 18, bei dem der kurze Vorschlag fehlt. Hypothese 1.1.5 erfährt so keine Bestätigung. Eine Erklärung hierfür dürfte in der Konzentration der Teilnehmer auf den Schluß des zweiten Taktes liegen, der das Beispiel – im Gegensatz zum Auftakt – von allen anderen unterscheidet. Der Aspekt des Fehlens des kurzen Vorschlags wurde bezüglich Nr. 17 abgearbeitet.

*Die Äußerungen zu Nr. 18 fördern keine weiteren Ergebnisse zum Auftakt.*

### **Aspekt: Auftakt als ganzer: Beispiel Nr. 15 vs. Beispiel Nr. 12**

Übersicht:

#### **Beispiel Nr. 15** z: 7 Äußerungen zum Auftakt

- 6 bestätigende, aber 1 widersprechende zu. Hypothese 1.1.1

#### **Beispiel Nr. 12** p: 7-8 Äußerungen zum Auftakt

- 1-2 bestätigende zu Hypothese 1.3.1
- 6 bestätigende zu Hypothese 1.3.3.1

Hier zeigt sich eine eindeutige Präferenz der Versuchspersonen für Beispiel Nr. 12, das sich allein durch den Auftakt von Nr. 15 unterscheidet. Das Ergebnis wiegt insofern umso schwerer, als Nr. 15 bis auf den Auftakt dem insgesamt besonders positiv bewerteten Original gleicht.

Die einzige widersprechende Äußerung zu Beispiel Nr. 15, die einem Vergleich zu (der im Auftakt zerstörend veränderten) Nr. 17 im 5. Interview entspringt, ist für den vorliegenden Untersuchungsaspekt von geringer Bedeutung.

Die Gesprächsverläufe zeigen bisweilen gewisse Irritationen beim ersten Auftreten der Nr. 15 (vor allem Interviews 1 und 6). Genaues, wiederholtes Hinhören scheint erforderlich, um zu erkennen, daß der Auftakt bei Nr. 12 paßt, bei Nr. 15 aber nicht. Insgesamt ist aber festzustellen, daß sich die strukturellen Hintergründe für das Zusammenpassen den Versuchspersonen nicht erschließen.

*Das Versuchsergebnis weist die Bedeutung des Auftakts der Nr. 12 nach; die Zusammenfügung der Ergebnisse der beiden Vergleiche Nr. 0 vs. Nr. 17 und Nr. 15 vs. Nr. 12 deutet darauf hin, daß die Korrespondenz des jeweiligen Auftakts zum Kulminationspunkt als Strukturmerkmal wahrnehmungsästhetische Bedeutung hat.*

### **Aspekt: Auftakt und Bezug zum Kulminationspunkt: Beispiel Nr. 10**

Übersicht:

**Beispiel Nr. 10** p: 4 Äußerungen zur Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt

- sämtlich bestätigend zu Hypothese 1.3.1

Das Versuchsergebnis ergänzt die Betrachtungen zur Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt. Die Teilnehmer verbalisieren den strukturellen Zusammenhang (der hier offensichtlicher zu sein scheint) und weisen auf dessen ästhetische Wirkung hin. Die Äußerungen stehen weniger im thematischen Zentrum der Gespräche, doch nennt die Mehrzahl der Versuchspersonen den Untersuchungsaspekt als Begründung für das Wohlgefallen. (Die Äußerungen stammen aus den Interviews 1, 3, 5 und 6.)

*In Kombination mit den Untersuchungen zu den Beispielen Nr. 0 und Nr. 17 sowie Nr. 15 und Nr. 12 erweist das Ergebnis die ästhetische Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Auftakt und Kulminationspunkt.*

### **Aspekt: Auftakt und Bezug zum Kulminationspunkt: Beispiel Nr. 11**

Übersicht:

**Beispiel Nr. 11** p: 2 Äußerungen zur Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt

- beide bestätigend zu Hypothese 1.3.1

Auch hier ist ein Hinweis auf die Wahrnehmbarkeit des strukturellen Zusammenhangs sichtbar. (Eine der beiden Äußerungen stammt aus Interview 4, dessen Teilnehmer sich nicht

zu demselben Aspekt der Nr.10 geäußert hat. Die Streuung wird bzgl. des Aspekts dadurch etwas breiter.)

*Insgesamt hat die Zahl an Äußerungen zur Korrespondenz Auftakt – Kulminationspunkt bei Beispiel Nr. 11 keine Aussagekraft.*

Zu den Hypothesen zum Auftakt:

- Hypothese 1.1.1 ist zu verifizieren.
- Hypothese 1.1.4 ist mit Einschränkungen zu verifizieren und damit auch Hypothese 1.4, 2. Satz.
- Zugleich ist der Auftakt ein unter Hypothese 1.3.1 gefaßtes Strukturmerkmal; also ist auch Hypothese 1.3.1 hinsichtlich des Auftakts des Originals, der Nr. 10 und der Nr. 12 zu verifizieren. Bei Nr. 11 ist die Zahl der Äußerungen zu gering.
- Hypothesen 1.3.3.1 erfährt aus sprachlichen Gründen weniger Bestätigung, ist aber zusammen mit der Hypothese 1.1.1 zu verifizieren.
- Hypothese 1.1.5 hat sich nicht bestätigt; es gibt aber auch keine Äußerung für eine Falsifikation.

5.6.8.5.2. S t r u k t u r e l e m e n t : m e l o d i s c h – h a r m o n i s c h e D i s p o s i t i o n

Zur 2. Hälfte des zweiten Taktes äußern sich die Versuchspersonen in eindeutiger Weise. In allen Interviews wird die Vorhaltskonstruktion am Ende des 2.Taktes negativ beurteilt. Die einzige hierzu möglicherweise im Widerspruch stehende Äußerung aus dem sechsten Interview hat vorläufigen Charakter, da die Versuchsperson ihre Meinung über das Beispiel insgesamt bald danach revidiert. Zudem bezieht sich die Äußerung nicht auf den Vorhalt, sondern auf die Ausgewogenheit (Hypothese 1.1.7, s. Strukturmerkmal Ausgewogenheit).

**Aspekt: zweite Hälfte des 2. Taktes: Beispiel Nr. 0 vs. Beispiel Nr. 18**

Übersicht:

**Beispiel Nr. 18** z: 12 Äußerungen zum Vorhalt am Schluß des 2. Taktes

- sämtliche bestätigend zu Hypothese 1.1.6

**Beispiel Nr. 0:** 5-6 Äußerungen<sup>112</sup> zur Korrespondenz 2. Hälfte T. 1 – 2. Hälfte T.2

- sämtliche bestätigend zu Hypothese 1.3.1

Aussagekräftig sind die gewählten Formulierungen; allein in vier Interviews ist bzgl. Nr. 18 die Rede von zu großer Abgeschlossenheit, in dreien tauchen Adjektive wie „platt“ oder „gewöhnlich“ auf. Auch läßt eine Formulierung zum Original aus dem 7. Interview aufhorchen: Dieses sei „schmerzlicher im Ausdruck“. In allen Fällen wird die offene Terz des Originals<sup>113</sup> bevorzugt, also das Element, bei dem die Konzeption des Zweitaktens bezüglich des Umgangs mit akkordeigenen und -fremden Tönen augenfällig wird und ihren schönsten Ausdruck findet. Die sprachliche Form der Äußerungen ist dabei ein Spiegelbild der Ergebnisse der Analyse in Abschnitt 3.2, bei der der Erzeugung des Schwebezustands nachgegangen wird.

Hinzu treten zwei Äußerungen zur Korrespondenz zwischen der zweiten Hälfte des ersten Taktes und dem Kulminationspunkt, die ja auch zu der Konzeption gehört.

*Das Untersuchungsergebnis erweist die ästhetische Bedeutung der melodisch-harmonischen Konzeption des Originals und die Wahrnehmbarkeit der diesbezüglich zerstörerischen Wirkung des Vorhalts im Beispiel Nr. 18 anhand der zweiten Hälfte des 2. Taktes.*

<sup>112</sup> Eine der Äußerungen bezieht sich eigentlich auf Nr. 15.

<sup>113</sup> bzw. der Nr. 17, die hinsichtlich des vorliegenden Untersuchungsaspekts intakt geblieben ist

**Weitere Äußerungen zur melodisch-harmonischen Disposition: Nr. 10, Nr. 11, Nr. 12, Nr. 13**

Übersicht:

**Beispiel Nr. 10** p: 2 Äußerungen zur melodisch-harmonischen Disposition

- 1 bestätigende, aber 1 widersprechende zu Hypothese 1.3.1

**Beispiel Nr. 11** p: 1-2 Äußerungen zur melodisch-harmonischen Disposition

- beide bestätigend zu Hypothese 1.3.1

**Beispiel Nr. 12** p: evtl. 2 Äußerungen zur melodisch-harmonischen Disposition

- beide bestätigend zu Hypothese 1.3.1

**Beispiel Nr. 13** p: 1 Äußerung zur melodisch-harmonischen Disposition (Korrespondenz der 2. Takthälften)

- bestätigend zu Hypothese 1.3.1

Obige Äußerungen sind vereinzelt, was mit den Gesprächsverläufen zusammenhängt; eine Auswertung muß entsprechend dahinstehen, obwohl sich die Aussagen mit einer Ausnahme im Einklang mit der analysierten melodisch-harmonischen Disposition befinden.

*Den Beispielen Nr. 10, Nr. 11, Nr. 12, Nr. 13 sind aufgrund der zu geringen Zahl von Äußerungen keine weiteren Nachweise bezüglich der Wahrnehmung der melodisch-harmonischen Disposition zu entnehmen.*

Zu den Hypothesen zur melodisch-harmonischen Disposition:

- Hypothese 1.1.6 ist zu verifizieren.
- Zugleich ist für das Original auch Hypothese 1.3.1 hinsichtlich des Konzepts akkordeigener und -fremder Töne zu verifizieren.
- Es sind keine Äußerungen zu Hypothese 1.1.5 zu verzeichnen.

5.6.8.5.3. **Strukturelement: Kulminationspunkt**

Bei diesem Strukturmerkmal ist der Ausgangspunkt der Eindruck der Ausgewogenheit. Diese ist gewiß kein selbständiges Merkmal, sondern mit anderen Aspekten verzahnt bzw. ein

Gesamteindruck, der sich wohl auf die Gesamtheit der Strukturen des Beispiels bezieht. Dennoch – da in Hypothese 1.3.2 prognostiziert wurde, daß die Versuchspersonen die paraphrasierend veränderten Beispiele und das Original im Vergleich zu den zerstörend veränderten als ausgewogener bezeichnen würden, sei die Ausgewogenheit nachfolgend gesondert thematisiert.

**Aspekt: Ästhetischer Eindruck der Ausgewogenheit (Beispiele Nr. 0/Nr. 17 und Nr. 12 vs. Beispiel Nr. 16)**

Übersicht:

**Beispiel Nr. 0:** 2 Äußerungen zur Ausgewogenheit

- 2 bestätigende zu Hypothese 1.3.2

**Beispiel Nr. 17** z 2 Äußerungen zur Ausgewogenheit

- 2 bestätigende zu Hypothese 1.4

**Beispiel Nr. 12** p

- 4 bestätigende Äußerungen zum 2. Takt und seiner Bedeutung zu Hypothese 1.3.3.2
- 2 bestätigende Äußerungen zur Ausgewogenheit zu Hypothese 1.3.2

**Beispiel Nr. 16** z: 6-7 Äußerungen

- 3 bestätigende, aber evtl. 1 widersprechende auf die mangelnde Stimmigkeit zu Hypothese 1.1.3<sup>114</sup>
- 2 bestätigende, aber 1 widersprechende auf den zweiten Takt zu Hypothese 1.1.2

Beispiel Nr. 16 ist aus Bestandteilen der Nr. 0 und der Nr. 12 sinnwidrig zusammengesetzt. So sind die Reaktionen der Versuchspersonen zur zerstörend veränderten Nr. 16 von denjenigen zu den beiden intakten Beispielen, aus denen sie gespeist ist, abzusetzen. Die Ausgewogenheit ist in diesem Fall plausibles Kriterium.

---

<sup>114</sup> Vgl. auch Hypothese 1.3.2.

Zu den Äußerungen bezüglich des Originals treten die auf Nr. 17 bezogenen, da letztere nur den zerstörten Auftakt aufweist, sonst aber intakt ist und - gemäß Hypothese 1.4 – mehr Gefallen finden sollte als die anderen zerstörenden Veränderungen. Die Ausgewogenheit wird insgesamt viermal erwähnt; die Äußerungen stammen aus drei verschiedenen Interviews. Die recht geringe Zahl erklärt sich daraus, daß die Versuchspersonen auch andere Aspekte genannt haben, um besonders das Original gegenüber zerstörend veränderten Beispielen positiv hervorzuheben. Widersprechende Äußerungen sind nicht zu verzeichnen.

Hinzuzuziehen ist ferner eine schon zum Strukturelement Auftakt ausgewertete Äußerung aus dem zweiten Interview, bei der die Ausgewogenheit nicht als Vokabel genannt wird, bei der der Befragte aber äußert, „der Baustein, das Thema“ des Zweitakters sei „ein Spiel mit einem Vorhalt“, worunter auch die Beziehung 2. Hälfte T. 1 – Kulminationspunkt fällt.

Bei Beispiel Nr. 12 finden sich vier bestätigende Äußerungen, die das Beispiel positiv von Nr. 16 abheben, indem der 2. Takt als passender bezeichnet wird. Darüberhinaus wird Nr. 12 zweimal unabhängig hiervon ausgewogen genannt.

In insgesamt fünf Interviews wird Nr. 12 positiv oder Nr. 16 im Vergleich dazu negativ bewertet. In den Interviews Nr. 2 und Nr. 5 ist die Auswertung problematisch.

Zu Beispiel Nr. 16 finden sich 6-7 Äußerungen, wobei zu Hypothese 1.1.3 drei bestätigenden evtl. eine widersprechende gegenübersteht. Zwei bestätigende, aber eine widersprechende Äußerung sind Hypothese 1.1.2 zuzuordnen. Zwar werden in beiden Fällen Begründungen genannt, die an den Intentionen des Verfassers bei der Erstellung der Nr. 16 vorbeigehen, doch mahnt das Ergebnis zur Vorsicht. Die Ausgewogenheit der Beispiele Nr. 0, Nr. 17 und Nr. 12 wird wahrgenommen, aber es überrascht, daß die Teilnehmer nicht geschlossen die Nr. 16 als sinnlos bezeichnen. Daher kann Hypothese 1.1.2 nicht isoliert verifiziert werden; die unter Hypothese 1.3.2 gefaßte Annahme ist angesichts des Gesamtbildes der Äußerungen unter Vorbehalt zu verifizieren.

Ein Erklärungsansatz, der schon im Zuge der Einzelauswertungen erwähnt wurde, wäre, daß den Teilnehmern die einzelnen Bestandteile der Nr. 16 im Kontext der Nr.0, Nr. 17 und Nr. 12 schon plausibel gemacht wurden, weshalb die Neukombination als spielerische Variante gehört werden konnte. Es ist also zu fragen: Äußern sich die Versuchspersonen insbesondere dann entgegen den Hypothesen, wenn Nr. 16 später im Interview als Nr. 0, Nr. 17 und Nr. 12 erscheint? Zur Beantwortung seien nochmals die Reihenfolgen aufgelistet:



- In Interview 1 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 16, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 0, Nr. 10, Nr. 11, Nr. 13  
Nr. 16 erscheint als erstes und wird negativ beurteilt.
- In Interview 2 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 13, Nr. 11, Nr. 10, Nr. 0, Nr. 18, Nr. 17, Nr. 15, Nr. 12, **Nr.16**  
Nr. 16 erscheint als letztes und wird positiv beurteilt.
- In Interview 3 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 11, Nr. 10, **Nr. 16**, Nr. 12, Nr. 15, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 0, Nr. 13  
Nr. 16 erscheint als erstes und wird negativ beurteilt, erst im 2. Durchgang wird ein  
(nicht verwertbarer) positiver Aspekt genannt.
- In Interview 4 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 13, Nr. 0, Nr. 18; Nr. 17, Nr. 15, Nr. 12; **Nr. 16**, Nr. 10, Nr. 11  
Nr. 16 erscheint als letztes und wird negativ beurteilt.
- In Interview 5 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 17, Nr. 18, Nr. 10, Nr. 12, **Nr. 16**, Nr. 11, Nr. 15, Nr. 0, Nr. 13  
Nr. 16 erscheint nach Nr. 17 und Nr.12, aber vor Nr. 0 und wird negativ beurteilt  
(wobei ein Moment der Irritation gegeben ist).
- In Interview 6 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 13, Nr. 0, Nr. 15, Nr. 11, **Nr. 16**, Nr. 12, Nr. 10, Nr. 18, Nr. 17  
Nr. 16 erscheint nach Nr. 0, aber vor Nr. 12 und Nr. 17 und wird zunächst positiv  
bewertet, es folgt – abschließend - ein Negativpunkt.
- In Interview 7 lautete die Reihenfolge:  
Nr. 17, Nr. 0, Nr. 18, Nr. 13, Nr. 11, Nr. 10, Nr. 15, Nr. 12, **Nr. 16**  
Nr. 16 erscheint als letztes und wird negativ bewertet (es wird „konventionell“  
genannt).

Ansatzweise ist ein Zusammenhang zwischen Position und Urteil zu sehen – so bei den Interviews Nr. 1, Nr. 2, und Nr. 3 -, bei Nr. 4 wird das sich abzeichnende Ergebnis aber in Frage gestellt. Die Interviews Nr. 5 und 6 bringen Unwägbarkeiten ins Spiel.

Wenn im Interview Nr. 6 „konventionell“ gleichbedeutend mit „redundant“ wäre, ergäbe die Aussage gemessen an der Positionierung des Beispiels einen Sinn; jedoch ist die Überlegung zu vage, um eine Korrelation zu begründen.

Die mangelnde Signifikanz des Zusammenhangs zwischen Position der Nr. 16 und der Bewertung muß zur Verwerfung des Ansatzes führen. Es bleibt also beim oben formulierten Ergebnis: Hypothese 1.3.2 kann in bezug auf die Beispiele Nr. 0, Nr. 17, Nr. 12 und Nr. 16 nur unter Vorbehalt verifiziert werden.

Es ist nun noch das verbleibende zerstörend veränderte Beispiel zu betrachten.

**Beispiel Nr. 18:** 1 Äußerung zur Ausgewogenheit

- diese widersprechend zu Hypothese 1.1.7

Hier überrascht weniger die einzelne widersprechende Äußerung, sondern die Tatsache, daß jegliche bestätigenden unterbleiben. Entweder ist der Vorhalt den Versuchspersonen so wichtig gewesen, daß sie sich nicht auf andere Aspekte konzentriert haben, oder aber der Vorhalt schafft zwar eine Störung der Konzeption, aber nicht den Eindruck der Unausgewogenheit. Letztere Annahme wird gestützt durch die Tatsache, daß hinsichtlich der Ausgewogenheit oder Unausgewogenheit keinerlei Äußerungen zu dem zerstörend veränderten Beispiel Nr. 15 zu finden sind; auch hier konzentrieren sich die Teilnehmer auf den punktuellen Eingriff, nämlich den Auftakt. Im übrigen gilt das ja auch für das Beispiel Nr. 17. Auffällig ist somit, daß die Teilnehmer offenbar dann von Unausgewogenheit sprechen, wenn der Kulminationspunkt betroffen ist.

Zu den oben noch nicht genannten paraphrasierend veränderten Beispielen Nr. 10, Nr. 11 und Nr. 13 sind die Äußerungen hinsichtlich der Ausgewogenheit dünn gesät, was dadurch erklärt werden kann, daß sie sich weniger direkt mit anderen Beispielen vergleichen lassen. Nur bei Beispiel Nr. 10 gibt es eine einzige Aussage zur Ausgewogenheit.

*Das Untersuchungsergebnis deutet auf einen Zusammenhang zwischen dem musikalischen Bezug des zweiten Taktes auf den ersten und dem ästhetischen Eindruck der Ausgewogenheit hin; von Unausgewogenheit sprechen die Versuchspersonen offenbar, wenn der Kulminationspunkt fehlt bzw. zerstört ist. Bei dem Ergebnis ist ein Vorbehalt aufgrund zweier entgegenstehender Äußerungen zu berücksichtigen.*

Zu den Hypothesen zur Ausgewogenheit:

- Hypothese 1.3.2 ist unter Vorbehalt in bezug auf die Beispiele Nr.0, Nr. 12, Nr. 16 zu verifizieren.
- Hypothese 1.3.2 kann in bezug auf die zerstörend veränderten Beispiele Nr. 15, Nr. 17 und Nr. 18 in Ermangelung einer ausreichenden Zahl von Äußerungen nicht bestätigt werden.
- Es gibt Anhaltspunkte dafür, daß Hypothese 1.4 gemeinsam mit Hypothese 1.3.2 bezüglich Nr. 17/Nr. 0 zu verifizieren ist, die Zahl der Äußerungen ist aber gering.
- In Ermangelung einer ausreichenden Zahl von Äußerungen kann Hypothese 1.3.2 nicht anhand der Beispiele Nr.10, Nr. 11 und Nr. 13 überprüft werden.
- Zu Hypothese 1.1.7 ist eine widersprechende Äußerung zu verzeichnen. Keine Äußerung bezieht sich auf die zugehörige Alternativhypothese 1.2.5.

5.6.8.5.4. Erkennen und Bewerten des Originals

Von den sieben interviewten Personen erkennen drei die Nr. 0 als das Original. Überwiegend wird das nach Meinung der jeweiligen Versuchsperson beste Beispiel für das Original gehalten. Im einzelnen votierten die Befragten wie folgt:

Interview 1	Nr. 0 als Original erkannt	Nr. 0 für bestes Beispiel gehalten
Interview 2	Nr. 0 als Original erkannt	Nr. 0 für bestes Beispiel gehalten
Interview 3	Nr. 17 für Original gehalten	Nr. 17 für bestes Beispiel gehalten
Interview 4	Nr. 17 für Original gehalten	Nr. 17/Nr. 0 f. beste Bsp. gehalten
Interview 5	Nr. 0 als Original erkannt	Nr. 0 für bestes Beispiel gehalten
Interview 6	Nr. 18 für Original gehalten	Nr. 0 für bestes Beispiel gehalten
Interview 7	Nr. 17 für Original gehalten	Nr. 0 für bestes Beispiel gehalten

Zur Hypothese zur Gleichsetzung bestes Beispiel - Original:

Das Bild bei Hypothese 1.5 ist uneinheitlich; eine Verifikation kommt nur unter deutlichem Vorbehalt (zwei gegenteilige Verhaltensweisen) in Betracht.

*5.6.8.6. Zu den nicht verwertbaren Beiträgen*

Die nicht verwertbaren Beiträge umfassen immerhin etwa 53,3 bis 58,1 Prozent der gesamten Äußerungen und sind daher einer genaueren Betrachtung würdig. Die Präzision gebietet es, soweit wie möglich zu hinterfragen, wie die betreffenden Äußerungen zustande gekommen sind. In den Auswertungen der Interviews war zu vermeiden, daß versteckte Zusammenhänge zwischen nicht verwerteten Äußerungen und den analytisch beschriebenen Strukturmerkmalen unerkannt geblieben wären und das Untersuchungsergebnis verzerrt hätten. Daher war eingehend zu diskutieren, in welchem Verhältnis die jeweilige Meinungsäußerung zu den Hypothesen steht, und die Nichtverwertbarkeit zu belegen.

Es ist – ‚zur Sicherheit‘ - festzustellen, daß die Mehrzahl der nicht verwertbaren Äußerungen der Grundannahme, die paraphrasierend veränderten Beispiele gefielen tendenziell besser als die zerstörend veränderten, entspricht, dies allerdings nicht in dem Maße, wie es bei den verwertbaren Äußerungen der Fall ist.

Aufgegliedert nach den einzelnen Beispielen ergibt sich bei den nicht verwertbaren Aussagen das folgende Bild:

- Beispiel Nr. 0: Gemessen an der großen Zahl der Äußerungen insgesamt gibt es nur wenige nicht verwertbare Beiträge. Etwa zwei Drittel davon sind uneingeschränkt lobende Äußerungen, die also - bei angenommener Verwertbarkeit - den Erwartungen entsprochen *hätten*. Tadel gibt es nur im dritten und vierten Interview; im dritten geht der Tadel mit einer insgesamt den Hypothesen entgegenstehenden Auffassung der Vp einher (die durch die *verwertete* widersprechende Äußerung repräsentiert wird); im vierten Interview ist überhaupt strittig, ob von Tadel gesprochen werden kann.
- Beispiel Nr. 10: Recht viele nicht verwertbare Äußerungen, die aber zu gut zwei Dritteln erwartungskonform gewesen wären und ansonsten vor allem rhythmischer oder melodischer Irritation bzgl. der Gruppe der drei Sechzehntel entspringen.

- Beispiel Nr. 11: Gemessen an den verwertbaren Äußerungen liegt eine hohe Zahl von nicht verwertbaren Beiträgen vor. Knapp drei Viertel wären erwartungsgemäß gewesen. Kritik richtet sich in zwei Interviews auf die Sperrigkeit der Tonfolge b - c; im siebten Interview ist die Kritik („hat nicht das Gewicht“) nur die Einschränkung eines – ebenfalls nicht verwertbaren – Lobes.
- Beispiel Nr. 12: Verglichen mit der Zahl der verwertbaren Äußerungen eine recht geringe Zahl nicht verwertbarer Beiträge. Die Mehrzahl von ihnen entspricht der erwarteten Tendenz. Überraschend und ohne Gegenstück ist die auf den Aspekt des Tonraumes bezogene Kritik im Rahmen des fünften Interviews, die zur Ablehnung der Nr. 12 führt. Weniger schwer wiegen zwei Anmerkungen zu Kontrastarmut bzw. Zahl der Töne.
- Beispiel Nr. 13: Eine hohe Zahl von nicht verwertbaren Äußerungen, die zu knapp zwei Dritteln erwartungsgemäß gewesen wären. Eine qualitative Untersuchung kann hier dahinstehen, da zu Nr. 13 zu wenig verwertbare Äußerungen zu verzeichnen sind.
- Beispiel Nr. 15: Geringere Zahl nicht verwertbarer Äußerungen, die mehrheitlich erwartungsgemäß gewesen wären, aber angesichts der nicht sehr hohen Gesamtzahl der Äußerungen ins Gewicht fallen könnte. Typisch erscheint, daß der Auftakt a – c eigentlich geschätzt wird, aber nach vorherrschender Meinung nicht paßt. Nur in Interview 5 wird das Lob nicht relativiert; der Gesprächsverlauf läßt erkennen, daß die Vp den Auftakt nicht recht auf das Gesamtbeispiel bezieht.
- Beispiel Nr. 16: Gemessen an den verwertbaren Äußerungen liegt eine hohe Zahl an nicht verwertbaren Äußerungen vor, von denen eine knappe Mehrzahl erwartungswidrig gewesen wäre. Da das Untersuchungsergebnis zudem zwei widersprechende Äußerungen beinhaltet, ist eine weitere Thematisierung erforderlich (s.u.).
- Beispiel Nr. 17: Eine geringe Zahl von nicht verwertbaren Äußerungen, die sämtlich den Erwartungen entsprochen hätten.
- Beispiel Nr. 18: Nicht verwertbare Äußerungen sind kaum zu verzeichnen, und sie hätten den Erwartungen entsprochen. Eine Ausnahme stellt Interview 6 dar, wo ein Lob mit *verwertbaren* hypothesenwidrigen Aussagen im Einklang steht (s.o.).

Den obigen Überlegungen entsprechend wird im folgenden die in den Tabellen vorgenommene Klassifizierung der nicht verwertbaren Beiträge zusammengefaßt und erläutert.

Als nicht verwertbar wurden Äußerungen in den drei folgenden Fällen eingestuft:

- 1) wenn sie auf Merkmale bezogen sind, die nicht in die Hypothesen Eingang gefunden haben;
- 2) wenn sie sich auf Störstrukturen beziehen;
- 3) wenn sie pauschale Bewertungen darstellen, für die keine Erklärung im Sinne der Hypothesen zu finden ist.

Zu 1): Zum großen Teil beziehen sich nicht verwertbare Beiträge auf *Merkmale, die in den Hypothesen fehlen*, weil sie nicht dem ‚Paraphrasierungswillen‘ bzw. ‚Zerstörungswillen‘ zugeordnet werden können. Meist sind dabei die folgenden, schon in den Tabellen genannten Ebenen betroffen:

- die klangtechnische Ebene
  - Verteilung der Akkordtöne
  - Tonverdopplungen
  - Verhältnis Melodie – Begleitung
- die tonräumlich-gestische Ebene
  - Verteilung der Melodieteile hinsichtlich Bewegungsrichtungen, Aspekt des ‚Schwungholens‘
  - Lagenausgleich
- die historisch-stilistische Ebene
  - Herstellen des Bezugs zu einem bestimmten Zeit- oder Personalstil, z.B. Bemängeln des Verlassens des gewählten Stils innerhalb eines Beispiels
  - Hörgewohnheiten bzgl. bestimmter Floskeln, dazu zählt auch die Beurteilung eines Elementes aus sich selbst heraus, d.h. ohne Herstellung von Bezügen zum Kontext
- die Ausdrucksebene
  - Beurteilung aufgrund bestimmter gefallender oder mißfallender Ausdruckswerte

Zwar wurden in den Analysen zu der einen oder anderen dieser Ebenen Aussagen getroffen, jedoch hat sich gezeigt, daß Auswertbarkeit in den meisten Fällen auf der motivischen Ebene gegeben ist. Das hängt mit der Beschränkung beim Komponieren der zerstörend veränderten Beispielen zusammen (vgl. Abschnitt 5.3.3).

Bei einigen Äußerungen ist schwer beurteilbar, ob der Teilnehmer tatsächlich diejenige Ebene „meint“, die er verbal bezeichnet. Ein Beispiel für eine Ebenenverwechslung findet sich im dritten Interview: Der Teilnehmer kritisiert in einem Beispiel den Dominantseptakkord, in allen anderen, in denen dieser ja auch vorkommt, aber nicht – ein deutlicher Hinweis darauf, daß ein anderer, ihm nicht bewußter Aspekt seinen Unwillen hervorruft, wobei er aber dem Element, das er zu benennen vermag, die „Schuld“ gibt. Im geschilderten Fall ist also eine Auswertung möglich, an anderen Stellen erscheinen ähnliche Vermutungen des Verfassers zu vage.

Zu 2): *Störstrukturen* wurden an folgenden Beispielen beobachtet:

Beispiel Nr. 12: Die Tonfolge a – c – b – c wurde in einem Fall als überzeugend bezeichnet (wobei der Grund nicht zu ermitteln ist).

Beispiel Nr. 12: In einem Fall wurde die Korrespondenz a' (im Auftakt) – as'' (Hochton im ersten Takt) als strukturell bedeutsam gewertet. Wenn jedoch die Terz as'' – f'' gemeint ist, ist keine Störstruktur zu sehen.

Beispiel Nr. 12: Das Beispiel wurde - verglichen mit dem Original – als wenig kontrastreich bezeichnet; dies ist ein Produkt der Korrespondenzen, die aus der durchlaufenden Sechzehntelbewegung erwachsen. Es ist fraglich, ob dieses Phänomen als Störstruktur zu klassifizieren ist; auf die diesbezügliche Unterlegenheit dem Original gegenüber wurde ja in Abschnitt 5.3.1.4 hingewiesen, allerdings mit leicht anderer Akzentuierung.

Beispiel Nr. 16: Die beiden Hälften sind im Interesse des musikalischen Flusses derart aneinandergesetzt, daß T. 1 auf f'' schließt und T. 2 mit demselben Ton einsetzt und den Melodiebogen nach unten fortsetzt. Damit verschiebt sich der Hochton auf Zählzeit 4 (mit Vorausnahme auf Zählzeit 3) des ersten Taktes. T. 23 schließt nun mit b', dem tiefsten Gerüstton, unter dem nur noch die Wechsellinie a' des Auftakts liegt. Beispiel Nr. 16 hat also einen in sich geschlossenen Bogen. Die Störstruktur berührt die tonräumlich-gestische Ebene.

Beispiel Nr. 16: Der erwähnte Aufgriff des Tons f'' verstärkt das Gefühl einer Korrespondenz der Motive g'' – f'' (T. 1) und f'' – d'' (T. 2).

Beispiel Nr. 16: Nicht erwähnt haben die Teilnehmer, daß die rhythmische Herkunft der ersten Hälfte von T. 1 (mikrorhythmisch Auftakt, makrorhythmisch 1. Hälfte T.1) den Verhältnissen des Originals entspricht.

Beispiel Nr. 16: Es wurde eine Verbindung zwischen der schnellen Vorschlagsbewegung im Auftakt und den Zweiunddreißigstelnoten am Schluß wahrgenommen.

Beispiel Nr. 16: Es besteht eine Korrespondenz des Viertel-Achtel-Rhythmus in T. 1 zur Punktierung am Schluß (wie bei Beispiel Nr.12!); diese Beziehung ist nicht besonders spezifisch, doch sie unterminiert zu einem gewissen Grad die Sinnwidrigkeit der Kombination der beiden Hälften. Sie entstammt noch dem Original und wäre eigentlich als „Reststruktur“ zu bezeichnen.

Man sieht, daß die teilweise unterwartet positive Haltung zu Nr. 16 ihren Grund hat. Die Zahl der nicht verwertbaren Äußerungen, die der vermuteten Tendenz bei diesem Fragment widersprechen, ist insofern zu relativieren (s. dazu die Tabellen zu den Einzelauswertungen). Auch die bis zu zwei Äußerungen, die den Hypothesen 1.1.2 und 1.1.3 widersprechen, gehen auf Störstrukturen zurück. Verwertet wurden sie insbesondere deswegen, weil es verwunderte, daß die zerstörerischen Kräfte in den beiden Fällen nicht überwogen; die oben beschriebene Vielzahl von positiven Momenten vermag hier wohl zu ‚kitten‘.

Zu 3): Nicht auszuwerten sind *pauschale Bewertungen* (ohne Begründung oder ohne Bezug auf eine Stelle). Sie entziehen sich ihrem Wesen nach der Klassifizierbarkeit. Hiervon könnte eine gewisse Verzerrung des Ergebnisses ausgehen: Äußert ein Teilnehmer Gefallen aufgrund eines unbewußt wahrgenommenen Strukturmerkmals und kann er in der Folge keine Präzisierung leisten, so geht der Zusammenhang für die Untersuchung verloren. Daher wurde den nicht verwertbaren Äußerungen oben ‚zur Sicherheit‘ Beachtung geschenkt.



### 5.6.9. Gesamtergebnis der Befragung mittels Interviews

Die Zusammenfassung wird nun nach Hypothesen gegliedert.

Hypothese 1.1: Die Versuchspersonen werden sich negativ über Stellen äußern, die im Rahmen von zerstörenden Veränderungen den strukturellen Reichtum des Zweitaktors mindern, oder insgesamt einen Mangel an Stimmigkeit monieren.

*Hypothese 1.1 ist überwiegend zu verifizieren, wie die nachfolgende abschließende Würdigung ihrer Teilhypothesen zeigt.*

Hypothese 1.1.1: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 15 negativ über den Auftakt äußern.

*Hypothese 1.1.1 ist zu verifizieren.*

Hypothese 1.1.2: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 16 negativ über den zweiten Takt äußern.

*Hypothese 1.1.2 kann wegen des uneinheitlichen Bildes nicht verifiziert werden.*

Hypothese 1.1.3: Die Versuchspersonen werden Beispiel Nr. 16 als insgesamt nicht stimmig charakterisieren.

*Hypothese 1.1.3. ist gemeinsam mit H 1.3.2 zu Nr. 16 unter Vorbehalt zu verifizieren. (Es ist besonders auf die durch Störstrukturen bedingte schwierige Auswertungslage hinzuweisen.)*

Hypothese 1.1.4: Die Versuchspersonen werden sich zu Beispiel Nr. 17 im Vergleich zum Original negativ äußern, indem sie den kurzen Vorschlag im Auftakt vermissen werden.

*Hypothese 1.1.4 ist mit Einschränkungen zu verifizieren.*

Hypothese 1.1.5: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 18 negativ über das Fehlen des kurzen Vorschlags äußern.

*Hypothese 1.1.5 kann mangels sie betreffender Äußerungen nicht bestätigt werden. (Es ist aber, die den gleichen Auftakt enthaltende Nr. 17 betreffend, auf Hypothese 1.1.4 zu verweisen.)*

Hypothese 1.1.6: Die Versuchspersonen werden sich bei Beispiel Nr. 18 negativ über die zweite Hälfte des zweiten Taktes äußern.

*Hypothese 1.1.6 ist zu verifizieren.*

Hypothese 1.1.7: Die Versuchspersonen werden Beispiel Nr. 18 als insgesamt nicht stimmig charakterisieren.

*Hypothese 1.1.7 kann nicht bestätigt werden. (Die deutliche Kritik der Versuchspersonen entspricht Hypothese 1.1.6.)*

Hypothese 1.2: Findet die Veränderung, die zur Minderung des strukturellen Reichtums führt, im ersten Takt statt, so wird sich das Mißfallen der Versuchspersonen zum Teil auf die darauf sich beziehende Stelle im zweiten Takt richten; dies gilt insbesondere dann, wenn das Beispiel gegen Anfang des Interviews gespielt wird.

*Mangels entsprechender Äußerungen hat sich die Annahme nicht bestätigt; sämtliche Äußerungen zu zerstörenden Veränderungen bezogen sich auf die veränderte Stelle oder auf die Ausgewogenheit. Hypothese 1.2 und ihre Teilhypothesen sind zu falsifizieren.*

Hypothese 1.3: Die Versuchspersonen werden sich über die paraphrasierenden Veränderungen und das Original positiver äußern als über die zerstörenden Veränderungen.

*Hypothese 1.3 ist in ihrer pauschalen Formulierung zu verifizieren. Eine Aufgliederung nach Teilhypothesen ergibt das folgende Bild:*

Hypothese 1.3.1: Die Versuchspersonen werden beim Original Aspekte aus Teil 3.2 dieser Arbeit und bei den Paraphrasen Aspekte aus Teil 5.3.1 dieser Arbeit lobend hervorheben.

*Hypothese 1.3.1 ist bezüglich der Mehrzahl der untersuchten Aspekte zu verifizieren. Einzelheiten sind der folgenden Aufstellung zu entnehmen.*

*Auftakt: Die Hypothese ist bzgl. des Auftakts bei den Beispielen Nr. 0, 10 und 12 zu verifizieren. Erwiesen ist insbesondere die Wahrnehmbarkeit der strukturellen Bedeutung des Auftakts der Nr. 10. Die Zahl der diesbezüglichen Hinweise bei Nr. 11 ist zu gering.*

*Zu verifizieren ist die Annahme, daß der kurze Vorschlag im Auftakt von Bedeutung für das ästhetische Wohlgefallen ist.*

*Melodisch-harmonisches Konzept: Die Hypothese ist bzgl. der Behandlung akkordeigener und -fremder Töne beim Original (und bei Nr. 17) zu verifizieren. Für die anderen Beispiele ist die Zahl der Äußerungen zu gering.*

*Kulminationspunkt: Zu verifizieren ist die Annahme, daß der Kulminationspunkt ästhetische Wirksamkeit besitzt. Die ästhetische Wirkung des Bezugs des Auftakts auf den Kulminationspunkt konnte nachgewiesen werden; für die Wirksamkeit des Bezugs der zweiten Hälfte des ersten Taktes auf den Kulminationspunkt gibt es Hinweise, aber nicht in ausreichender Zahl; nicht nachgewiesen wurde die Bedeutung der Herkunft der Makrorhythmik.*

Der Mangel an Nachweisen bezüglich der makrorhythmischen Herkunft des Kulminationspunktes geht auf einen methodischen Mangel zurück: Der Verfasser hat übersehen, daß keines der zerstörend veränderten Beispiele auf diesen Aspekt bezogen ist. Die Abfolge Achtelpause - zwei Paare zu zwei Sechzehnteln ist in allen zerstörend veränderten Beispielen ent-

halten, auch - dies der Fehler! - in der sinnwidrig kombinierten Nr. 16. Der Grund dafür liegt in der Beschaffenheit der Nr. 12, deren zweiter Takt in Nr. 16 übernommen wurde. Die Sinnwidrigkeit bezieht sich also nur auf das (für das Original als wirksam nachgewiesene) melodisch-harmonische Konzept, trotz Fehlen des eigentlichen Kulminationspunktes aber nicht auf die Makrorhythmik.

In Beispiel Nr. 16 ist die melodische Herkunft des Kulminationspunktes aus der zweiten Hälfte des ersten Taktes zerstört; allerdings hat dies nun auch wieder mit dem durch die sinnwidrige Kombination zerstörten melodisch-harmonischen Konzept zu tun; thematisiert ist also eher *dessen* Zerstörung als die Aufhebung der melodischen Verwandtschaft *an sich*. Zudem wird all dies durch Störstrukturen überlagert, vor allem durch diejenige auf der tonräumlich-gestischen Ebene. Diese Unwägbarkeiten dürften Ursache dafür sein, daß die Hinweise auf eine Wahrnehmung des melodischen Bezugs nicht in ausreichender Zahl vorhanden sind.

Hypothese 1.3.2: Die Versuchspersonen werden die paraphrasierend veränderten Beispiele und das Original im Vergleich zu den zerstörend veränderten als ausgewogener bezeichnen.

Hier ist eine Differenzierung nach Beispielen vorzunehmen:

- *Hypothese 1.3.2 ist unter Vorbehalt in bezug auf die Gruppe von Beispielen Nr. 0, Nr. 12, Nr. 16 (dasjenige Beispiel, bei dem der Kulminationspunkt wegfällt) und Nr. 17 zu verifizieren. Wie oben erwähnt haben die Zerstörungen die prognostizierte Wirkung gezeigt, das Ergebnis wurde aber durch Störstrukturen überlagert.*
- *In Ermangelung einer ausreichenden Zahl von Äußerungen kann Hypothese 1.3.2 nicht anhand der Beispiele Nr.10, Nr. 11 und Nr. 13 überprüft werden.*
- *Hypothese 1.3.2 kann in bezug auf die zerstörend veränderten Beispiele Nr. 15 und Nr. 18 nicht bestätigt werden.*

Hypothese 1.3.3: Bei Stellen innerhalb von paraphrasierend veränderten Beispielen, die notengetreu mit Stellen aus zerstörend veränderten Beispielen übereinstimmen und in deren Kontext bemängelt worden sind, werden negative Äußerungen unterbleiben.

*Hypothese 1.3.3 ist im wesentlichen zu verifizieren.*

Bei den Teilhypothesen ist wie folgt zu differenzieren:

Hypothese 1.3.3.1: Der Auftakt des Beispiels Nr. 12 wird nicht negativ bewertet werden.

(Bezug zu Hypothese 1.1.1)

*Hypothese 1.3.3.1 erfährt aus sprachlichen Gründen weniger Bestätigung, ist aber in Verbindung mit der Hypothese 1.1.1 zu verifizieren.*

Hypothese 1.3.3.2: Der zweite Takt des Beispiels Nr. 12 wird nicht negativ bewertet werden.

(Bezug zu Hypothese 1.1.2)

*Die Hypothese ist gemeinsam mit Hypothese 1.1.2 unter Vorbehalt zu verifizieren.*

Hypothese 1.3.3.3: Der Auftakt des Originals wird nicht negativ bewertet werden.

(Bezug zu Hypothese 1.1.3)

*Die Hypothese wäre in dieser Formulierung zu verifizieren, doch fehlen Äußerungen zum Auftakt in Zusammenhang mit Nr. 16; die Würdigung der Hypothese 1.3.3.3 muß also dahinstehen.*

Hypothese 1.3.3.4: Der erste Takt des Originals wird nicht negativ bewertet werden.

(Bezug zu Hypothese 1.1.3)

*Hypothese 1.3.3.4 ist gemeinsam mit Hypothese 1.1.3 unter Vorbehalt zu verifizieren.*

Hypothese 1.4: Innerhalb der Gruppe der zerstörend veränderten Beispiele wird das Beispiel Nr. 17 am positivsten bewertet werden. Es wird jedoch in der Gunst der Versuchspersonen nicht an das Original heranreichen, was sich in der positiveren Bewertung dessen Auftakts oder Kulminationspunktes offenbaren wird.

*Hypothese 1.4 ist zu verifizieren, was den Vergleich der Nr. 17 mit Nr. 15 und Nr. 18 betrifft (1. Satz); zum Vergleich mit Nr. 16 ist keine Aussage möglich.*

*Hypothese 1.4 ist bezüglich des Vergleichs Nr. 17 – Nr. 0 (2.Satz) zu verifizieren.*

Hypothese 1.5: Sofern sich die Versuchspersonen zur Frage des Originals äußern, werden sie das ihrer Meinung nach beste Beispiel für ein solches halten.

*Das Bild bei Hypothese 1.5 ist uneinheitlich; eine Verifikation kommt nur unter deutlichem Vorbehalt in Betracht.*

## **5.7. Ergebnisse und Auswertung der Befragung mittels Rating-Skalen**

### 5.7.1. Ergebnisse der Befragung

Die Ergebnisse werden nach Sequenzen, dann nach Versuchspersonen geordnet.

Die *Werturteile* werden in Form von Ziffern wiedergegeben:

- 1 = sehr gut
- 2 = gut
- 3 = eher gut
- 4 = mittelmäßig
- 5 = eher schlecht
- 6 = schlecht
- 7 = sehr schlecht

*Bekanntheit* des Beispiels: Das Beispiel

- 1 = war der Vp unbekannt
- 2 = kam der Vp bekannt vor
- 3 = war der Vp bekannt

*Schwierigkeit* der Entscheidung: Die Entscheidung ist der Vp

- 1 = leichtgefallen
- 2 = weder leicht- noch schwergefallen
- 3 = unterschiedlich schwergefallen
- 4 = schwergefallen (schwierig)
- 0 (keine Angabe)

Wie oben werden Variablen vergeben:

<u>Variable</u>	<u>Hörbeispiel</u>	
A	Nr. 0	(Original)
B	Nr. 10	(paraphr. Veränderung)
C	Nr. 12	(paraphr. Veränderung)
D	Nr. 15	(zerstörende Veränderung)
E	Nr. 16	(zerstörende Veränderung)
F	Nr. 18	(zerstörende Veränderung)

*Tabelle der Ergebnisse*

Vp	Bsp.	Urteil	Sequenznr.	Reihenfolge	bekannt?	schwierig?
<u>1. Sequenz:</u>						
Vp 4	A	2	1	AFBECD	2	4
Vp 4	F	4	1	AFBECD	2	4
Vp 4	B	2	1	AFBECD	2	4
Vp 4	E	2	1	AFBECD	2	4
Vp 4	D	4	1	AFBECD	2	4
Vp 4	C	5	1	AFBECD	2	4
Vp 7	A	1	1	AFBECD	1	3
Vp 7	F	3	1	AFBECD	1	3
Vp 7	B	4	1	AFBECD	1	3
Vp 7	E	4	1	AFBECD	1	3
Vp 7	D	3	1	AFBECD	1	3
Vp 7	C	5	1	AFBECD	1	3
Vp 17	A	3	1	AFBECD	1	2
Vp 17	F	4	1	AFBECD	1	2
Vp 17	B	4	1	AFBECD	1	2
Vp 17	E	1	1	AFBECD	1	2
Vp 17	C	2	1	AFBECD	1	2
Vp 17	D	3	1	AFBECD	1	2
Vp 23	A	2	1	AFBECD	1	3
Vp 23	F	4	1	AFBECD	1	3
Vp 23	B	3	1	AFBECD	1	3
Vp 23	E	5	1	AFBECD	1	3
Vp 23	C	4	1	AFBECD	1	3
Vp 23	D	2	1	AFBECD	1	3



Vp 30 A	1	2	AFBECD	1	3
Vp 30 F	3	2	AFBECD	1	3
Vp 30 B	2	2	AFBECD	1	3
Vp 30 E	4	2	AFBECD	1	3
Vp 30 C	3	2	AFBECD	1	3
Vp 30 D	3	2	AFBECD	1	3

2. Sequenz:

Vp 2 B	5	2	BACFDE	2	1
Vp 2 A	1	2	BACFDE	2	1
Vp 2 C	5	2	BACFDE	2	1
Vp 2 F	3	2	BACFDE	2	1
Vp 2 D	2	2	BACFDE	2	1
Vp 2 E	2	2	BACFDE	2	1
Vp 8 B	4	2	BACFDE	1	4
Vp 8 A	2	2	BACFDE	1	4
Vp 8 C	5	2	BACFDE	1	4
Vp 8 F	5	2	BACFDE	1	4
Vp 8 D	6	2	BACFDE	1	4
Vp 8 E	3	2	BACFDE	1	4
Vp 15 B	2	2	BACFDE	1	4
Vp 15 A	2	2	BACFDE	1	4
Vp 15 C	1	2	BACFDE	1	4
Vp 15 F	4	2	BACFDE	1	4
Vp 15 D	5	2	BACFDE	1	4
Vp 15 E	1	2	BACFDE	1	4
Vp 21 B	2	2	BACFDE	1	2
Vp 21 A	5	2	BACFDE	1	2
Vp 21 C	1	2	BACFDE	1	2
Vp 21 F	6	2	BACFDE	1	2
Vp 21 D	5	2	BACFDE	1	2
Vp 21 E	2	2	BACFDE	1	2
Vp 28 B	3	2	BACFDE	1	2
Vp 28 A	2	2	BACFDE	1	2
Vp 28 C	4	2	BACFDE	1	2
Vp 28 F	5	2	BACFDE	1	2
Vp 28 D	1	2	BACFDE	1	2
Vp 28 E	3	2	BACFDE	1	2

3. Sequenz:

Vp 3 C	4	3	CBDAEF	1	0
Vp 3 B	3	3	CBDAEF	1	0
Vp 3 D	2	3	CBDAEF	1	0
Vp 3 A	2	3	CBDAEF	1	0
Vp 3 E	4	3	CBDAEF	1	0
Vp 3 F	4	3	CBDAEF	1	0
Vp 10 C	3	3	CBDAEF	2	1
Vp 10 B	3	3	CBDAEF	2	1
Vp 10 D	2	3	CBDAEF	2	1
Vp 10 A	1	3	CBDAEF	2	1
Vp 10 E	2	3	CBDAEF	2	1
Vp 10 F	2	3	CBDAEF	2	1
Vp 14 C	1	3	CBDAEF	1	1
Vp 14 B	3	3	CBDAEF	1	1
Vp 14 D	4	3	CBDAEF	1	1
Vp 14 A	3	3	CBDAEF	1	1
Vp 14 E	3	3	CBDAEF	1	1
Vp 14 F	2	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 C	5	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 B	1	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 D	2	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 A	3	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 E	2	3	CBDAEF	1	1
Vp 22 F	4	3	CBDAEF	1	1

4. Sequenz:

Vp 6 D	3	4	DCEBFA	2	3
Vp 6 C	5	4	DCEBFA	2	3
Vp 6 E	1	4	DCEBFA	2	3
Vp 6 B	5	4	DCEBFA	2	3
Vp 6 F	3	4	DCEBFA	2	3
Vp 6 A	2	4	DCEBFA	2	3
Vp 11 D	3	4	DCEBFA	1	2
Vp 11 C	2	4	DCEBFA	1	2
Vp 11 E	4	4	DCEBFA	1	2
Vp 11 B	5	4	DCEBFA	1	2
Vp 11 F	4	4	DCEBFA	1	2
Vp 11 A	5	4	DCEBFA	1	2

Vp 16 D	4	4	DCEBFA	1	3
Vp 16 C	3	4	DCEBFA	1	3
Vp 16 E	4	4	DCEBFA	1	3
Vp 16 B	2	4	DCEBFA	1	3
Vp 16 F	4	4	DCEBFA	1	3
Vp 16 A	3	4	DCEBFA	1	3
Vp 19 D	3	4	DCEBFA	2	4
Vp 19 C	2	4	DCEBFA	2	4
Vp 19 E	3	4	DCEBFA	2	4
Vp 19 B	4	4	DCEBFA	2	4
Vp 19 F	3	4	DCEBFA	2	4
Vp 19 A	4	4	DCEBFA	2	4
Vp 27 D	3	4	DCEBFA	1	4
Vp 27 C	2	4	DCEBFA	1	4
Vp 27 E	3	4	DCEBFA	1	4
Vp 27 B	3	4	DCEBFA	1	4
Vp 27 F	3	4	DCEBFA	1	4
Vp 27 A	2	4	DCEBFA	1	4

#### 5. Sequenz:

Vp 5 E	4	5	EDFCAB	1	3
Vp 5 D	4	5	EDFCAB	1	3
Vp 5 F	3	5	EDFCAB	1	3
Vp 5 C	2	5	EDFCAB	1	3
Vp 5 A	4	5	EDFCAB	1	3
Vp 5 B	3	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 E	4	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 D	3	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 F	5	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 C	4	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 A	3	5	EDFCAB	1	3
Vp 9 B	6	5	EDFCAB	1	3
Vp 13 E	4	5	EDFCAB	2	2
Vp 13 D	3	5	EDFCAB	2	2
Vp 13 F	4	5	EDFCAB	2	2
Vp 13 C	2	5	EDFCAB	2	2
Vp 13 A	1	5	EDFCAB	2	2
Vp 13 B	2	5	EDFCAB	2	2

Vp 20 E	2	5	EDFCAB	2	3
Vp 20 D	1	5	EDFCAB	2	3
Vp 20 F	4	5	EDFCAB	2	3
Vp 20 C	2	5	EDFCAB	2	3
Vp 20 A	3	5	EDFCAB	2	3
Vp 20 B	2	5	EDFCAB	2	3
Vp 26 E	4	5	EDFCAB	2	4
Vp 26 D	3	5	EDFCAB	2	4
Vp 26 F	2	5	EDFCAB	2	4
Vp 26 C	2	5	EDFCAB	2	4
Vp 26 A	4	5	EDFCAB	2	4
Vp 26 B	2	5	EDFCAB	2	4

6. Sequenz:

Vp 1 F	4	6	FEADBC	2	1
Vp 1 E	3	6	FEADBC	2	1
Vp 1 A	4	6	FEADBC	2	1
Vp 1 D	5	6	FEADBC	2	1
Vp 1 B	5	6	FEADBC	2	1
Vp 1 C	2	6	FEADBC	2	1
Vp 1 F	4	6	FEADBC	2	4
Vp 1 E	3	6	FEADBC	2	4
Vp 1 A	2	6	FEADBC	2	4
Vp 1 D	2	6	FEADBC	2	4
Vp 1 B	4	6	FEADBC	2	4
Vp 1 C	2	6	FEADBC	2	4
Vp 12 F	4	6	FEADBC	2	2
Vp 12 E	5	6	FEADBC	2	2
Vp 12 A	1	6	FEADBC	2	2
Vp 12 D	4	6	FEADBC	2	2
Vp 12 B	3	6	FEADBC	2	2
Vp 12 C	5	6	FEADBC	2	2
Vp 18 F	4	6	FEADBC	2	4
Vp 18 E	3	6	FEADBC	2	4
Vp 18 A	5	6	FEADBC	2	4
Vp 18 D	4	6	FEADBC	2	4
Vp 18 B	3	6	FEADBC	2	4
Vp 18 C	2	6	FEADBC	2	4

Vp 24 F	3	6	FEADBC	1	3
Vp 24 E	4	6	FEADBC	1	3
Vp 24 A	3	6	FEADBC	1	3
Vp 24 D	5	6	FEADBC	1	3
Vp 24 B	2	6	FEADBC	1	3
Vp 24 C	2	6	FEADBC	1	3

### 5.7.2. Auswertung der Befragung

Tabelle 1 (im Anhang) zeigt, daß Beispiel A (das Original) im Mittelwert (2,7) am besten beurteilt wurde; Beispiel F gefällt mit einem Mittelwert von 3,7 am wenigsten.

Beispiele B, C und E schneiden fast gleich ab (3,0 bis 3,1), Beispiel D wird schlechter beurteilt (3,4).

Augenfällig ist die geringe Streuung der Beurteilungen bei Beispiel F; das bedeutet, daß sich die Versuchspersonen bei der Beurteilung dieses Beispiels recht ‚einig‘ waren.

Die Häufigkeit der Beurteilungskategorien der Beispiele wird in Tabelle 2 dargestellt.

Um die Unterschiede zwischen den Beispielen zu untersuchen, wurde explorativ eine Varianzanalyse durchgeführt mit den Effekten Beispielsequenz, Proband innerhalb der Sequenz, Periode und Beispiel. Es gab keine Unterschiede zwischen den verschiedenen Beispielsequenzen (d.h. die Reihenfolge hatte keinen Einfluß auf die Beurteilung) und zwischen den Positionen.

Die Nullhypothese der Gleichbewertung aller Beispiele kann zum 5-Prozent-Niveau abgelehnt werden ( $p = 4,8 \%$ ).

Um alle paarweisen Beispielvergleiche zu untersuchen, wurde eine multiple Testprozedur durchgeführt. Statistisch signifikant ist hier nur der Vergleich A – F. (Der Unterschied F minus A beträgt 1.)

Das Ergebnis stützt insgesamt die Resultate des qualitativen Verfahrens. Hier wie dort gefällt das Original am besten, Nr. 18 (Beispiel F) erfährt eine deutliche Ablehnung (im Interview festgemacht an der Vorhaltskonstruktion). Die Paraphrasen Nr. 10 (B) und Nr. 12 (C) werden erwartungsgemäß recht positiv gesehen.

Nr. 16 (E) schneidet besser ab als erwartet, was aber in gewissem Maße mit den Äußerungen in den Interviews übereinstimmt. (Siehe hierzu vor allem die Ausführungen zu den

Störstrukturen.) Allerdings liegt die Beurteilung im quantitativen Verfahren auf dem Niveau der Paraphrasen, wohingegen in den Interviews ja deutliche Kritikpunkte erkennbar sind.

Die schlechtere Beurteilung der Nr. 15 (D) deckt sich mit den Äußerungen zu deren Auftakt.

## **6. Zusammenfassung des Forschungsergebnisses und Ausblick**

*Das Ergebnis der qualitativen Untersuchung zeigt, daß für das ästhetische Wohlgefallen, das Personen beim Hören der ersten beiden Takte des Themas von Franz Schubert empfinden, analytisch beschreibbare Strukturmerkmale ursächlich sind.* Nachgewiesen wurde,

- daß Schuberts melodisch-harmonisches Konzept, nach welchem bei Vorliegen der Tonika der reine Dreiklang die Melodie speist, beim Dominantseptakkord aber Vorhalte eingeflochten sind, bezüglich des Hörens wirksam wird;
- daß der Kulminationspunkt als solcher fundamentale ästhetische Wirkung besitzt;
- daß die mikrorhythmische Herkunft des Kulminationspunktes aus dem Auftakt wahrgenommen wird;
- daß jener sich weiterhin hörbar melodisch auf den Auftakt bezieht;
- daß infolgedessen der kurze Vorschlag des Auftakts nicht ohne ein Absinken des ästhetischen Wohlgefallens weggelassen werden darf, er also mehr Bedeutung besitzt, als die Bezeichnung „Verzierung“ ausdrückt.

Dagegen wurde keine Hypothese widerlegt in dem Sinne, daß erwartungswidrige Äußerungen in signifikanter Zahl getätigt worden wären. Nicht bestätigt werden konnte die Annahme, daß bei manchen zerstörend veränderten Beispielen auch der zweite Takt kritisiert würde, selbst wenn er etwa gegenüber dem Original unverändert blieb<sup>115</sup>; die Versuchspersonen konzentrierten sich auf die Modifikationen selbst oder monierten mangelnde Stimmigkeit.

Bei einigen Aspekten blieben Äußerungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus mit der Folge, daß die Bedeutung zweier Aspekte des Originals (Bezug des Kulminationspunktes auf den ersten Takt: Makrorhythmik und Vorhaltsmelodik<sup>116</sup>) nicht gezeigt werden konnte. Das Ausbleiben von Äußerungen hängt damit zusammen, daß bei den experimentellen Modifikationen diese Merkmale nicht auf den Prüfstand gestellt wurden.

Für die Mehrzahl derjenigen Aspekte, die durch die Gegenüberstellung von paraphrasierend und zerstörend veränderten Beispielen der Bewertung durch die Hörer ausgesetzt waren, ist die ästhetische Wirkung nachgewiesen.

Das quantitative Verfahren unterstützt diese Ergebnisse; die Versuchspersonen geben pauschale Bewertungen ab, die durch die differenzierten Äußerungen in den Interviews ihre Erläuterung finden. Signifikant war der Unterschied zwischen dem Original und Nr. 18, also

<sup>115</sup> Falsifikation der Hypothese 1.2.

<sup>116</sup> Nachgewiesen wurde aber, daß sich das Fehlen des Kulminationspunktes negativ auf das Hörerlebnis auswirkt.

den beiden Beispielen, die in den Gesprächen am deutlichsten gelobt bzw. getadelt wurden. Auch das unerwartet positive Abschneiden der Nr. 16 wird durch die Interviews erklärbar.

Damit hat sich die Grundannahme der vorliegenden Arbeit bestätigt: Es ist analytisch faßbar, was an Musik zum ästhetischen Wohlgefallen führt, dies - wie anfangs dargelegt - nicht im Sinne von Kriterien, die an ein Musikstück gleichsam als Forderungen gestellt werden könnten, denn dagegen steht die Einzigartigkeit eines Kunstwerks, sondern umgekehrt: ein Stück Musik ist Produkt geistiger Aktivität<sup>117</sup>, und als solches besitzt es einen ästhetischen Wert, der beim Hörvorgang wirksam wird. Das gilt nicht in *jeder* Situation und für *jeden* Hörer, und dennoch ist der Wert grundsätzlich objektiv darstellbar, was nicht bedeutet, man könnte ihn auf einer eindimensionalen Skala zwischen den Polen ‚gut‘ und ‚schlecht‘, etwa nach der Art von Schulnoten, einordnen. Seine Darstellung ist eine komplexe Angelegenheit, wie die Abwägung der zerstörend veränderten Beispiele gegenüber den Paraphrasen gezeigt hat. Das Erleben ästhetischer Qualität in Form des Hörgenusses kann sich dennoch ganz unmittelbar vollziehen. Die in den Interviews gegebenen auf Strukturelemente bezogenen Begründungen für das Gefallen zeigen dabei durch vielerlei Übereinstimmungen, daß die Ursachen des Gefallens eben nicht – so eine in Kapitel 1 referierte Behauptung - allein im Subjekt des Hörenden, in seinen „Einstellungen und Wertvorstellungen“<sup>118</sup> zu finden wären. Auch die Aussage „Wert oder Unwert in der Musik sind nicht objektiv darstellbar“<sup>119</sup> kann nach der Untersuchung als widerlegt gelten.

Nicht thematisiert wurde die Frage, wie die geistige Aktivität beim Kompositionsvorgang zu beschreiben wäre; es ist denkbar, daß sie vom Vorgang der Analyse ganz und gar abweicht; worin das Schöne in der Musik *an sich* (oder gar das Schöne überhaupt) besteht, auch darüber ist keine Aussage getroffen, und es mag sein, daß gewissermaßen nur die klangliche Hülle, das äußere Erscheinungsbild des Schönen Angriffspunkt der Analyse ist. Entsprechend vorsichtig lautete eine der Prämissen der Arbeit, daß die Wirkung eines musikalischen Werkes nur über seine Mittel beschrieben werden könne – doch eben dies Vermögen ist nicht geringzuschätzen! Was wir an analytisch Faßbarem vorfinden, ist an sich schon aussagekräftig. Die Untersuchung hat die kompositorische Leistung Schuberts, die sich in der vorliegenden

---

Vgl. Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. 16. Auflage. Wiesbaden 1966, S. 65

<sup>118</sup> Werner-Jensen a.a.O., S. 488

<sup>119</sup> Schuhmacher a.a.O., S. 51



Materialsituation - unreproduzierbar<sup>120</sup> - zeigt, wie auch die ‚Honorierung‘ dieser Leistung durch verschiedene Hörer beleuchtet. Die Versuche stützen entsprechend die in der Einleitung der Arbeit formulierte Annahme, daß sich bei unterschiedlichen Rezipienten grundsätzlich gleiche Hörprozesse abspielen.

Was ist erreicht, und welche Konsequenzen sind denkbar? Zunächst ist zu betonen, daß der musikalischen Analyse mehr zugetraut werden darf, als daß sie nur gleichsam gedankliche Konstrukte über ein Kunstwerk zu stützen vermöchte. Zu dieser Erkenntnis mag die vorliegende Arbeit einen exemplarischen Beitrag leisten. Analyse ist ihrem Wesen nach keine Wortklauberei, sondern in der Lage, etwas, das für den Hörer an einem Stück Musik wichtig sein muß, zu Tage zu fördern, und somit kann sie ein lebendiges Verhältnis zum Rezeptionsprozeß reklamieren. Für den musikalisch Analysierenden heißt das, daß seine Arbeit *von Bedeutung* ist, daß sie durchaus nicht losgelöst vom Interesse des Hörenden oder des Musizierenden in akademischer Einöde ihr Eigenleben fristen muß; daß sie einen Beitrag zum kulturellen Leben darzustellen beanspruchen darf. Denn wenn der ästhetische Wert einer Musik bestimmbar ist, kann dies - *langfristig*, was allerdings betont werden muß, und *eigentlich*, denn wer würde es zukunftsgezielt zu formulieren wagen? - nicht ohne Konsequenzen bleiben. Den Vorwurf, dieser Gedanke entspringe illiberalem Geist - in der Einleitung ist es angeklungen -, mag die Methodik der Arbeit entkräftet haben; es geht ja in keiner Weise um eine autoritäre Form der Musikbetrachtung. Und wem Selektion unter dem Hinweis auf Qualität als Perspektive obszön erscheint, möge fragen, wie es denn in der Gegenwart aussieht. Ein Blick auf das Musikleben lehrt: Permanent wird unbarmherzig selektiert - das eine Werk wird gefeiert, das andere nicht, Preise für neue Werke und Interpretationen werden vergeben, Tonträger vermarktet. Es scheint nicht gewagt festzustellen, daß der Anteil, den die musikalische Analyse und andere Formen der Reflexion als wertende Instanz hier innehaben, zu vernachlässigen ist. Und was die Massenkultur betrifft, so regiert die Nachfrage - weniger höflich ausgedrückt: das manipulierte Bedürfnis der Musikkonsumenten - mit einer Unangefochtenheit, die Überzeitlichkeit suggeriert. Sich damit zufriedengeben kann man aber noch lange nicht, ist doch die Analyse wohl eher ein Instrument der Redlichkeit als die materiellen Interessen der Musikindustrie oder die Beziehungswirtschaft im Kunstmusikbetrieb es sind. Wünscht man sich, daß in der Kultur Vernunft vor allen Irrationalitäten eine Rolle spiele, so muß es einem auch erstrebenswert

---

<sup>120</sup> Daher waren Schwierigkeiten bei der Komposition von Paraphrasen zu verzeichnen.

sein, daß eine rational geprägte Musikanschauung an die Stelle populistischer Beliebigkeit trete.

Aber auch diesseits solcher in die zeitliche oder ideelle Ferne zielender guter Wünsche erkennt man eine gewisse Brisanz, wenn man einmal an die Bedeutung des kurzen Vorschlags in unserem Beispiel vor dem Hintergrund der im Musikleben selbstverständlich gewordenen Historischen Aufführungspraxis denkt; unter Verweis auf die historische Legitimation (die hier nicht zu diskutieren ist) werden ganz erhebliche Freiheiten beansprucht. Es müssen nicht etwa Extrembeispiele (wie die Aufnahme der Türkischen Marsches aus Mozarts A-Dur-Sonate mit Andreas Staier<sup>121</sup>) herhalten, bei denen tief in die kompositorische Faktur eingegriffen wird<sup>122</sup>; es wäre schon ausreichend, irgendeine hinzugefügte Verzierung anzuführen und darauf zu verweisen, daß sie eben mehr sein kann als ein belebendes Moment, weswegen zwar nicht historische Tatsachen wegzuwischen sind, jedoch zum äußerst behutsamen, besser: analytischen Umgang aller Anlaß besteht. Ob die Anwendung von Verzierungen in einem bestimmten Fall etwa den Eindruck von Überladenheit nach sich zieht, ist eben nicht bloß eine Geschmacksfrage, das hat unser Beispiel gezeigt, sondern auch eine Frage der gelungenen oder misslungenen kompositorischen Bezugnahme durch ein Element auf ein anderes. (Damit soll nicht behauptet werden, es gebe immer nur *eine* Lösung; zu prüfen wäre aber, ob sich die musikalische Struktur für die beabsichtigte Verzierung öffnet.)

Forschungen bezüglich dessen, was im Rahmen des Anliegens, auf historische Art Musik auszuüben, sinnvoll ist (die Formulierung „was man *darf*“ wird hier bewußt nicht gewählt), könnten mit empirischem Gewinn unter Einbeziehung von Versuchspersonen unternommen werden.

---

<sup>121</sup> W.A. Mozart: Sonates pour piano K 330, 331, 332. Andreas Staier, Klavier. (Hamonia mundi) CD HMC901856. Paris o.J.

<sup>122</sup> Staier rechtfertigt seine Interpretation auf seiner Internetseite: „Übertriebene Manipulationen erregten Mozarts Anstoß, soviel wissen wir. Nur folgt daraus nicht, daß unser heutiges ängstliches Beharren auf dem Notentext, dem ‚Urtext‘, seiner Musik den besseren Dienst erweist. Vielleicht fände er unser Spiel öde und langweilig. Vielleicht war er so zimperlich oder apodiktisch eben auch wieder nicht, und was er verteidigte, war nicht die heilige Unantastbarkeit jeder Note, sondern die Integrität seiner Konzeption.“ Andreas Staier: Verzieren und verändern bei Mozart - darf man, soll man, muß man? Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonaten C-Dur KV 330, A-Dur KV 331 und F-Dur KV 332. In: Internetseite [www.andreas-staier.de](http://www.andreas-staier.de). Die Argumentation ist insgesamt historisch und hebt im weiteren Sinne auf Geschmacksfragen ab. Auch zeigt sich eine Tendenz zum Lob von Unschärfe und Sorglosigkeit – was ist schon *Zimperlichkeit* für eine Kategorie in der Kunst? Ein Hinweis auf strukturelle Fragen findet sich nicht.

Das Nächstliegende sei am Schluß erwähnt: Zur wissenschaftlichen Redlichkeit gehört es, den Beitrag der vorliegenden Arbeit angemessen einzuschätzen; denn die Behauptung von Allgemeingültigkeit der Untersuchungsergebnisse droht im Laufe der Ausführungen sukzessive sich einzuschleichen. Dabei ist die Objektivierung exemplarisch an zwei Takten Schubert vollzogen, alles andere ist Hypothese. Wie verhält es sich bei anderen Themen Schuberts, bei längeren Ausschnitten, bei Werken Mozarts und Beethovens? Was läßt sich bei weithin beliebten und dennoch umstrittenen Komponisten wie Rachmaninoff feststellen? Vielleicht sind Beiträge zur Bewertung seines Schaffens unter Einbeziehung der Problematik der unterschiedlichen Auffassungen von Instrumentalisten und Musikwissenschaftlern denkbar<sup>123</sup>. Wie ist es um das ästhetische Wohlgefallen in der Musik nach 1950 bestellt? Wenn oben noch einmal wiederholt wurde, daß es sich nur um zwei Takte handelt, so soll dies die schier unvorstellbare Arbeit betonen, die mit der Fülle der möglichen Projekte verbunden wäre, und entsprechend die Tatsache, daß es sich vorliegend nur um einen eng begrenzten Beitrag handeln kann. Ein Abwinken angesichts der Komplexität scheint aber nicht angebracht, das mag der Blick auf andere wissenschaftliche Disziplinen zeigen, die vor einigen Jahrzehnten noch nicht einmal existiert haben, sich aber gegenwärtig in hochentwickeltem Zustand bei starker personeller Besetzung befinden und, aus welch profanen Gründen auch immer, sich der größten Anerkennung in Politik und Medien erfreuen. Was letztlich relevant sein wird, ist ungeachtet temporärer Euphorie beileibe nicht abzusehen.

---

<sup>123</sup>

Auch hier sind *nicht* in erster Linie musiksoziologische Forschungen gemeint.

## Literatur

### a) Noten und Tonträger

Ludwig van **Beethoven**: Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93. London, Zürich, Mainz, New York o.J.

W. A. **Mozart**: Klavierstücke. Hg. von B.A. Wallner. München, Duisburg o.J.

W. A. **Mozart**: Klaviersonaten. Hg. von Ernst Hertrich. München, Duisburg o.J.

W. A. **Mozart**: Sonates pour piano K 330, 331, 332. Andreas Staier, Klavier. (Harmonia mundi) CD HMC901856. Paris o.J.

Franz **Schubert**: Klaviersonaten. Hg. von Paul Mies. Bd. 1 - 3. München o.J.

Franz **Schubert**: Sämtliche Tänze. Hg. von Paul Mies. Bd. 1 und 2. München, Duisburg o.J.

Anton **Webern**: Variationen für Klavier op. 27. London o.J.

### b) Bücher und Aufsätze

*Werner Abegg*: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg 1974

*Rita Aiello und John A. Sloboda (Hg.)*: Musical Perceptions. New York, Oxford 1994

*Theodor W. Adorno*: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen 1956

*Theodor W. Adorno*: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main 1966

*Theodor W. Adorno*: Wagner und Bayreuth. In: Rolf Tiedemann und Klaus Schultz (Hg.): Adorno: Musikalische Schriften V. 1. Auflage, Frankfurt am Main 1984. S. 210 ff.

*Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.):* Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt am Main 2007

*Wallace Berry:* Form in Music. New Jersey 1986

*Jürgen Bortz und Nicola Döring:* Forschungsmethoden und Evaluation. Berlin 1995

*Jürgen Bortz:* Statistik für Sozialwissenschaftler. Berlin, Heidelberg 1999

*George D. Birkhoff:* A mathematical theory of aesthetics. The Rice Institute Pamphlet 19, 1932, V. S. 189 ff.

*Pierre Boulez:* Möglichkeiten. In: ders.: Werkstatt-Texte. Aus dem Französischen von Josef Häusler. Frankfurt am Main, Berlin 1972, S. 23 ff.

*Herbert Bruhn: Methoden.* In: Artikel *Musikpsychologie*. In: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 6. Kassel u.a. 1997. Sp. 1567 ff.

*Attila Csampai:* Der ganze Mensch - innen und außen. Anmerkungen zum Verhältnis von Musik und Sprache in Mozarts Musiktheater. In: Hans Werner Henze (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV. Frankfurt am Main 1990. S. 44 ff.

*Carl Dahlhaus:* Analyse und Werturteil. Mainz 1970

*Carl Dahlhaus:* Die Idee der absoluten Musik. Kassel 1978

*Carl Dahlhaus:* Probleme der Kompositionskritik. In: Rudolf Stephan (Hg.): Über Musik und Kritik. Mainz 1971

*Johann Nepomuk David:* Die Jupiter-Symphonie. Göttingen 1953

*Helga de la Motte-Haber u.a.:* Handbuch der Musikpsychologie. Laaber 1996

*Helga de la Motte-Haber*: Artikel Musikpsychologie. In: Das neue Lexikon der Musik Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1996

*Hans Heinrich Eggebrecht*: Musik als Tonsprache. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977. S. 7 ff

*Hans Heinrich Eggebrecht*: Die Musik und das Schöne. München 1997

*Alfred Einstein*: Schubert. Ein musikalisches Porträt. Zürich 1952

Otto **Ewert**: Ergebnisse und Probleme der Emotionsforschung. In: H. Thomae (Hg.): Motivation und Emotion. Bd. 1: Theorien und Formen der Motivation. Göttingen 1983. S. 398 ff.

*Hans J. Eysenck*: The general factor in aesthetic judgements. British Journal of Psychology 31/1940. S. 94 ff.

*Hellmut Federhofer*: Zur Rezeption Neuer Musik, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 3, 1972, Heft 1. S. 5 ff.

*Karl Gustav Fellerer*: Soziologie der Kirchenmusik. Köln, Opladen 1963

*Martin Geck und Peter Schleuning*: "Geschrieben auf Bonaparte". Beethovens "Eroica": Revolution, Reaktion, Rezeption. Reinbek bei Hamburg 1989

*Martin Geck*: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart, Weimar 1993

*Martin Geck*: „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforschtes und Erfahrenes. Stuttgart, Weimar 2000

*Julia Gerlach und Jan Hemming*: Ein Experiment zur Formwahrnehmung bei elektronischer Musik. In: Musik Psychologie Jahrbuch Bd. 10 1993

*Peter Gülke*: Brahms - Bruckner. Zwei Studien. Kassel, Basel 1989

*Peter Gülke*: Franz Schubert und seine Zeit. Laaber 1991

*Eduard Hanslick*: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 16. Auflage. Wiesbaden 1966

*Gerhart Harrer*: Musik und Emotion: Beziehung zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen. In: Herbert Bruhn u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1993. S. 588 ff.

*Rudolf Heinemann*: Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 43. Hg. von Karl Gustav Fellerer. Regensburg 1966

*Eva-Maria Houben*: Alte Musik mit neuen Ohren: Schubert – Bruckner – Wagner - ... Saarbrücken 2000

*Eva-Maria Houben*: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1992

*Dietrich Kämper*: Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt 1987

*Immanuel Kant*: Kritik der Urteilskraft. In: Kritik der reinen Vernunft. Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilskraft. Wiesbaden 2004, S. 643 ff.

*Friedrich Klausmeier*: Volkslieder singen heute? In: Günther Noll und Marianne Bröcker (Hg.): Musikalische Volkskunde - aktuell. Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag. Bonn 1984. S. 263 ff.

*Günter Kleinen*: Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Diss.. Hamburg 1968

*Vladimir J. Konecni*: Social Interaction and Musical Preference. In: Diana Deutsch (Hg.): The Psychology of Music. New York 1997

*Clemens Kühn*: Zwischen Romantik und Moderne. Zur Themenbildung Franz Schuberts. Sechs Annäherungen. In: Hermann Danuser u.a. (Hg.): Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Laaber 1988. S. 503 ff.

*Andreas Krause*: Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form - Gattung - Ästhetik. Kassel, Basel, London, New York 1992

*Gunter Kreutz*: Aspekte musikalischer Formwahrnehmung. In: Helga de la Motte-Haber und R. Koplez (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt am Main u.a. 1995

*Andreas Liess*: *Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Werkanalyse und Erlebnis*. Wien, Köln, Graz 1980

*Thomas Mann*: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Roman. Frankfurt am Main 1990

*Thomas Mann*: Der Zauberberg. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt a.M. 2002

*Karl Marx*: Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart. Stuttgart 1971

*Roland Meißner*: Zur Variabilität musikalischer Urteile. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zum Einfluß der Faktoren Vorbildung, Information und Persönlichkeit. Bd. 1 und 2. Hamburg 1979

*Roland Mergl u.a.*: Musikalisch-improvisatorischer Ausdruck und Erkennen von Gefühlsqualitäten. In: Klaus Ernst Behne u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 13. Göttingen u.a. 1998. S. 69. ff.

*Heinz-Klaus Metzger*: Die aktuelle Diktatur. Zur Herrschaft des Schunds. In: Rainer Riehn (Hg.): Musik wozu. Literatur zu Noten. Frankfurt 1980. S. 263 ff.



**Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.):** Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1999

**Monika Morguet und Jutta Moser-Hauck:** Beurteilung von Musik. Gibt es Unterschiede zwischen Musikexperten und Laien? In: Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musiklehrer. Beruf, Berufsfeld, Berufsverlauf. Musikpädagogische Forschung 12, S. 189 ff., 1991

**Rudolf E. Radocy und J. David Boyle:** Psychological Foundations of Musical Behavior. 3. Auflage. Springfield 1997

**Helmut Rösing:** Zur Interpretation emotionaler Erscheinungen in der Musik. In: Carl Dahlhaus (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg 1975, S. 181 ff.

**Helmut Rösing:** Musik und Emotion: Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Herbert Bruhn u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1993. S. 579 ff.

**Günther Rötter:** Die musikalische Form der Klavierwerke Edvard Griegs. In: Deutscher Edvard-Grieg-Kongreß 2/1998. S. 49 ff.

**Günther Rötter:** Musik und Zeit. Frankfurt am Main 1997

**Günther Rötter:** Musikalische Form und musikalisches Gedächtnis. In: K. Eberl: Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Halle 1998. Bd. 1. Kassel 2000, S. 223 ff.

**H.-Chr. Schmidt:** Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche. Köln o.J. (1975)

**Arthur Schopenhauer:** Schriften über Musik. Im Rahmen seiner Ästhetik herausgegeben von Karl Stabenow. Regensburg 1922

**Gerhard Schuhmacher:** Musikästhetik (= Erträge der Forschung Bd. 22). 2. Auflage. Darmstadt 1985

*John A. Sloboda:* Music Structure and emotional response: Some empirical findings. In: Psychology of Music 19. S. 110 ff.

*Andreas Staier:* Verzieren und verändern bei Mozart - darf man, soll man, muß man? Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonaten C-Dur KV 330, A-Dur KV 331 und F-Dur KV 332. In: Internetseite [www.andreas-staier.de](http://www.andreas-staier.de). 2007

*Igor Strawinsky:* Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgendetwas "auszudrücken". In: Deutsche Staatsoper Berlin (Hg.): Le sacre du printemps. Programmheft. Berlin 2001. S. 52 f.

*Barbara Tillmann und Emmanuel Bigand:* Formale Struktur und musikalische Expressivität. In Klaus Ernst Behne u.a. (Hg.): Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Bd. 12. Göttingen 1995

*Corinna Thaon de Saint André:* Experimentelle Untersuchung zur Formwahrnehmung in der Musik. Frankfurt am Main 2005

*Paul C. Vitz:* Preference for rates of information presented by sequences of tones. Journal of Experimental Psychology 68/1964. S. 176 ff.

*Paul C. Vitz:* Affect as a function of stimulus variation. Journal of Experimental Psychology 71/1966. S. 74 ff.

*Theodor Warner:* Das Undurchhörbare. Beiträge zur Hörpsychologie und Didaktik der Moderne. Baden-Baden 1969

*Hans Werbik:* Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik. Mainz 1971

*Arnold Werner-Jensen u.a.:* Das Reclam Buch der Musik. Stuttgart 2001

*Marcel Zentner und Klaus R. Scherer:* Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache. In: Klaus Ernst Behne u.a. (Hg.): Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Bd. 13. Göttingen u.a. 1998. S. 8 ff.

*Victor Zuckerkandl:* Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt. Zürich 1963

Tabelle 1: Deskriptive Auswertung der Beurteilung

Anteil Kunstmusik	Beispiel	N	Mittel- wert	Standard- abweichung	Minimum	Unteres Quartil	Median	Oberes Quartil	Maximum
hoch	A	10	2.4	1.5	1	1.0	2.0	3.0	5
	B	10	3.2	1.1	2	2.0	3.0	4.0	5
	C	10	3.2	1.3	1	2.0	3.0	4.0	5
	D	10	3.2	1.5	1	2.0	3.0	4.0	6
	E	10	3.0	1.1	1	2.0	3.0	4.0	4
	F	10	3.8	0.9	2	3.0	4.0	4.0	5
mittel	A	13	2.7	1.3	1	2.0	3.0	4.0	5
	B	13	3.2	1.1	2	2.0	3.0	4.0	5
	C	13	2.8	1.4	1	2.0	2.0	4.0	5
	D	13	3.8	1.0	2	3.0	4.0	5.0	5
	E	13	3.2	1.4	1	2.0	3.0	4.0	5
	F	13	3.5	1.1	2	3.0	4.0	4.0	6
niedrig	A	6	3.0	0.6	2	3.0	3.0	3.0	4
	B	6	2.8	1.7	1	2.0	2.5	3.0	6
	C	6	2.8	1.3	2	2.0	2.0	4.0	5
	D	6	3.0	1.4	1	2.0	3.0	4.0	5
	E	6	3.2	1.0	2	2.0	3.5	4.0	4
	F	6	3.7	0.8	3	3.0	3.5	4.0	5
gesamt	A	29	2.7	1.3	1	2.0	3.0	3.0	5
	B	29	3.1	1.2	1	2.0	3.0	4.0	6
	C	29	3.0	1.3	1	2.0	3.0	4.0	5
	D	29	3.4	1.3	1	3.0	3.0	4.0	6
	E	29	3.1	1.2	1	2.0	3.0	4.0	5
	F	29	3.7	0.9	2	3.0	4.0	4.0	6

Tabelle 2: Häufigkeiten der Beurteilung

The FREQ Procedure

Table of BEISPIEL by BEURTEILUNG

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency, Row Pct	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	6 20.69	8 27.59	8 27.59	4 13.79	3 10.34	0 0.00	29
B	1 3.45	10 34.48	9 31.03	4 13.79	4 13.79	1 3.45	29
C	3 10.34	11 37.93	4 13.79	6 20.69	5 17.24	0 0.00	29
D	2 6.90	5 17.24	9 31.03	6 20.69	6 20.69	1 3.45	29
E	3 10.34	6 20.69	7 24.14	10 34.48	3 10.34	0 0.00	29
F	0 0.00	3 10.34	9 31.03	13 44.83	3 10.34	1 3.45	29
Total	15	43	46	43	24	3	174

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)

The GLM Procedure

			Class Level Information																												
Class	Levels	Values																													
PROBAND	29	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 26 27 28 29 30																													
SEQUENZ	6	AFBECD BACFDE CBDAEF DCEBFA EDFCAB FEADBC																													
POSITION	6	1 2 3 4 5 6																													
BEISPIEL	6	A B C D E F																													
Number of observations		174																													

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)

The GLM Procedure

Dependent Variable: BEURTEILUNG

Source	DF	Sum of Squares	Mean Square	F Value	Pr > F
Model	38	64.2246305	1.6901219	1.14	0.2915
Error	135	200.5857143	1.4858201		
Corrected Total	173	264.8103448			

R-Square	Coeff Var	Root MSE	BEURTEILUNG Mean
0.242531	38.63314	1.218942	3.155172

Source	DF	Type I SS	Mean Square	F Value	Pr > F
SEQUENZ	5	9.91867816	1.98373563	1.34	0.2532
PROBAND(SEQUENZ)	23	32.72500000	1.42282609	0.96	0.5235
POSITION	5	4.46551724	0.89310345	0.60	0.6992
BEISPIEL	5	17.11543514	3.42308703	2.30	0.0480

Source	DF	Type III SS	Mean Square	F Value	Pr > F
SEQUENZ	5	9.91867816	1.98373563	1.34	0.2532
PROBAND(SEQUENZ)	23	32.72500000	1.42282609	0.96	0.5235
POSITION	5	4.01198686	0.80239737	0.54	0.7456
BEISPIEL	5	17.11543514	3.42308703	2.30	0.0480

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)

The GLM Procedure

Ryan-Einot-Gabriel-Welsch Multiple Range Test for BEURTEILUNG

NOTE: This test controls the Type I experimentwise error rate.

Alpha	0.05
Error Degrees of Freedom	135
Error Mean Square	1.48582

Number of Means	2	3	4	5	6
Critical Range	0.7739708	0.8434275	0.8811277	0.8851024	0.9254627

Means with the same letter are not significantly different.

REGWO Grouping	Mean	N	BEISPIEL
A	3.6552	29	F
A			
B A	3.4138	29	D
B A			
B A	3.1379	29	E
B A			
B A	3.1034	29	B
B A			
B A	2.9655	29	C
B A			
B	2.6552	29	A

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)

The GLM Procedure  
 Least Squares Means  
 Adjustment for Multiple Comparisons: Dunnett-Hsu

BEI SPIEL	BEURTEILUNG LSMEAN	H0: LSMean= Control Pr >  t
A	2.65099206	
B	3.08432540	0.5234
C	2.94861111	0.8192
D	3.39742063	0.0841
E	3.12480159	0.4374
F	3.63551587	0.0114

BEI SPIEL	BEURTEILUNG LSMEAN	95% Confidence Limits	
A	2.650992	2.202857	3.099127
B	3.084325	2.636190	3.532461
C	2.948611	2.500476	3.396746
D	3.397421	2.949285	3.845556
E	3.124802	2.676666	3.572937
F	3.635516	3.187381	4.083651

Least Squares Means for Effect BEI SPIEL

i	j	Difference Between Means	Simultaneous 95% Confidence Limits for LSMean(i) - LSMean(j)	
2	1	0.433333	-0.381068	1.247735
3	1	0.297619	-0.516782	1.112021
4	1	0.746429	-0.067973	1.560830
5	1	0.473810	-0.340592	1.288211
6	1	0.984524	0.170122	1.798925



Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
Analyse der Residuen

PLOT OF STUDENTISED RESIDUALS VS. FITTED VALUES

Plot of STUD\*FITTED. Legend: A = 1 obs, B = 2 obs, etc.

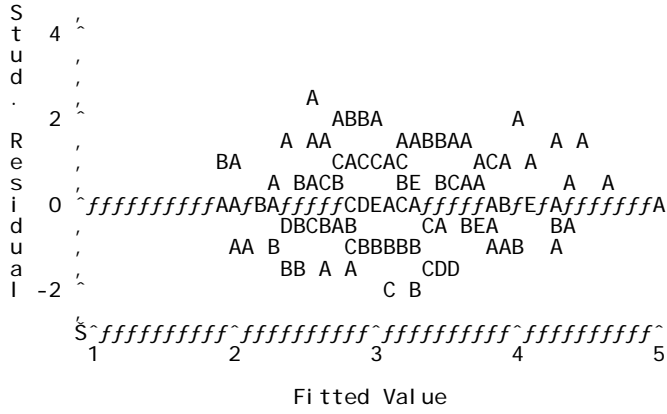


Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
Analyse der Residuen

PLOT OF STUDENTISED RESIDUALS VS. NORMAL SCORES

Plot of STUD\*RANKR. Legend: A = 1 obs, B = 2 obs, etc.

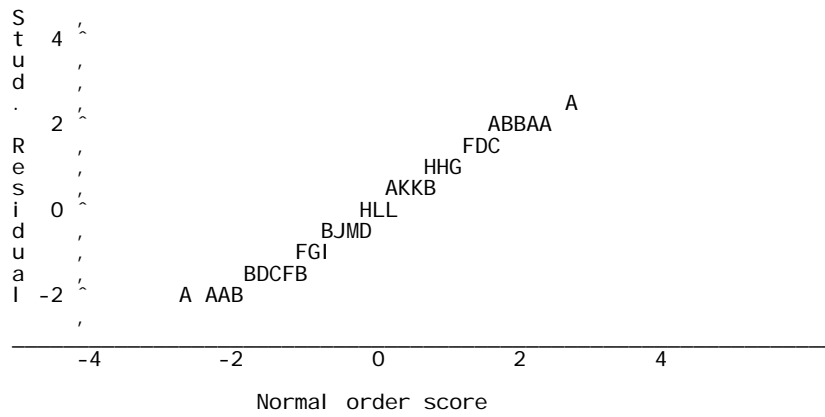


Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
 Probanden mit mittleren und hohem Anteil an Kunstmusik im Hörrepertoire

The GLM Procedure

Class Level Information		
Class	Levels	Values
PROBAND	23	1 2 3 4 6 7 8 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 21 23 26 28 29 30
SEQUENZ	6	AFBECD BACFDE CBDAEF DCEBFA EDFCAB FEADBC
POSITION	6	1 2 3 4 5 6
BEISPIEL	6	A B C D E F
Number of observations		138

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
 Probanden mit mittleren und hohem Anteil an Kunstmusik im Hörrepertoire

The GLM Procedure

Dependent Variable: BEURTEILUNG

Source	DF	Sum of Squares	Mean Square	F Value	Pr > F
Model	32	51.8670874	1.6208465	1.03	0.4448
Error	105	165.9589995	1.5805619		
Corrected Total	137	217.8260870			

R-Square	Coeff Var	Root MSE	BEURTEILUNG Mean
0.238112	39.61054	1.257204	3.173913

Source	DF	Type I SS	Mean Square	F Value	Pr > F
SEQUENZ	5	13.09275362	2.61855072	1.66	0.1516
PROBAND(SEQUENZ)	17	17.06666667	1.00392157	0.64	0.8568
POSITION	5	6.08695652	1.21739130	0.77	0.5733
BEISPIEL	5	15.62071063	3.12414213	1.98	0.0881

Source	DF	Type III SS	Mean Square	F Value	Pr > F
SEQUENZ	5	13.09275362	2.61855072	1.66	0.1516
PROBAND(SEQUENZ)	17	17.06666667	1.00392157	0.64	0.8568
POSITION	5	4.40331933	0.88066387	0.56	0.7325
BEISPIEL	5	15.62071063	3.12414213	1.98	0.0881

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
 Probanden mit mittleren und hohem Anteil an Kunstmusik im Hörrepertoire

The GLM Procedure

Ryan-Einot-Gabriel-Welsch Multiple Range Test for BEURTEILUNG

NOTE: This test controls the Type I experimentwise error rate.

Alpha 0.05  
 Error Degrees of Freedom 105  
 Error Mean Square 1.580562

Number of Means	2	3	4	5	6
Critical Range	0.899574	0.9806203	1.0245899	1.0290519	1.076238

Means with the same letter are not significantly different.

REGWO Grouping	Mean	N	BEISPIEL
A	3.6522	23	F
A			
B A	3.5217	23	D
B A			
B A	3.1739	23	B
B A			
B A	3.1304	23	E
B A			
B A	3.0000	23	C
B A			
B	2.5652	23	A

Tabelle 3: Statistische Analyse der Beurteilung (Varianzanalyse)  
 Probanden mit mittleren und hohem Anteil an Kunstmusik im Hörrepertoire

The GLM Procedure  
 Least Squares Means  
 Adjustment for Multiple Comparisons: Dunnett-Hsu

BEI SPIEL	BEURTEILUNG LSMEAN	H0: LSMean= Control Pr >  t
A	2.53667562	
B	3.11262130	0.3977
C	2.96782603	0.6669
D	3.47364184	0.0568
E	3.05960092	0.4917
F	3.56630096	0.0291

BEI SPIEL	BEURTEILUNG LSMEAN	95% Confidence Limits	
A	2.536676	2.008879	3.064472
B	3.112621	2.584825	3.640418
C	2.967826	2.440029	3.495623
D	3.473642	2.945845	4.001438
E	3.059601	2.531804	3.587398
F	3.566301	3.038504	4.094098

Least Squares Means for Effect BEI SPIEL

i	j	Difference Between Means	Simultaneous 95% Confidence Limits for LSMean(i)-LSMean(j)	
2	1	0.575946	-0.376364	1.528255
3	1	0.431150	-0.522083	1.384384
4	1	0.936966	-0.018999	1.892931
5	1	0.522925	-0.430308	1.476159
6	1	1.029625	0.077316	1.981935

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 1 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=1

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	1	0	0	1
B	0	0	0	0	1	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	1	1	2	2	0	6

Table 2 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=2

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	0	0	0	1	0	1
C	0	0	0	0	1	0	1
D	0	1	0	0	0	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	1	2	1	0	2	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 3 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=3

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	0	1	0	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	2	1	3	0	0	6

Table 4 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=4

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	3	0	2	1	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 5 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=5

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	1	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	1	2	3	0	0	6

Table 6 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=6

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	0	0	1	0	1
C	0	0	0	0	1	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	1	0	0	0	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	1	1	2	0	2	0	6



Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 7 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=7

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	0	0	1	0	0	1
C	0	0	1	0	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	1	0	2	2	1	0	6

Table 8 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=8

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	0	1	0	0	1
C	0	0	0	0	1	0	1
D	0	0	0	0	0	1	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	0	0	1	0	1
Total	0	1	1	1	2	1	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 9 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=9

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	0	0	0	0	1	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	0	0	1	0	1
Total	0	0	2	2	1	1	6

Table 10 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=10

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	0	1	0	0	0	1
D	0	1	0	0	0	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	1	0	0	0	0	1
Total	1	3	2	0	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 11 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=11

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	0	1	0	1
B	0	0	0	0	1	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	1	1	2	2	0	6

Table 12 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=12

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	0	0	0	1	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	0	0	1	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	1	0	1	2	2	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 13 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=13

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	1	2	1	2	0	0	6

Table 14 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=14

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	1	0	0	0	0	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	1	0	0	0	0	1
Total	1	1	3	1	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 15 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=15

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	1	0	0	0	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	1	0	0	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	2	2	0	1	1	0	6

Table 16 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=16

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	0	1	0	0	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	1	2	3	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 17 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=17

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	0	0	1	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	1	0	0	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	1	1	2	2	0	0	6

Table 18 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=18

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	0	1	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	1	2	2	1	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 19 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=19

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	1	0	0	1
B	0	0	0	1	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	1	3	2	0	0	6

Table 20 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=20

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	1	0	0	0	0	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	1	3	1	1	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 21 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=21

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	0	1	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	1	0	0	0	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	0	0	0	0	1	1
Total	1	2	0	0	2	1	6

Table 22 of BEI SPI EL by BEURTEI LUNG  
Controlling for PROBAND=22

BEI SPI EL	BEURTEI LUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	1	0	0	0	0	0	1
C	0	0	0	0	1	0	1
D	0	1	0	0	0	0	1
E	0	1	0	0	0	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	1	2	1	1	1	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 23 of BEI SPI EL by BEURTEI LUNG  
Controlling for PROBAND=23

BEI SPI EL	BEURTEI LUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	0	1	0	0	0	0	1
E	0	0	0	0	1	0	1
F	0	0	0	1	0	0	1
Total	0	2	1	2	1	0	6

Table 24 of BEI SPI EL by BEURTEI LUNG  
Controlling for PROBAND=24

BEI SPI EL	BEURTEI LUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	0	0	1	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	2	2	1	1	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 25 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=26

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	0	1	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	1	0	0	0	0	1
Total	0	3	1	2	0	0	6

Table 26 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=27

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	1	0	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	2	4	0	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 27 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=28

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	1	0	0	0	0	1
B	0	0	1	0	0	0	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	1	0	0	0	0	0	1
E	0	0	1	0	0	0	1
F	0	0	0	0	1	0	1
Total	1	1	2	1	1	0	6

Table 28 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=29

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	0	0	1	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	0	0	1	0	0	1
D	0	0	0	1	0	0	1
E	0	0	0	0	1	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	1	2	2	1	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Table 29 of BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND=30

BEISPIEL	BEURTEILUNG						Total
Frequency,	1,	2,	3,	4,	5,	6,	
A	1	0	0	0	0	0	1
B	0	1	0	0	0	0	1
C	0	0	1	0	0	0	1
D	0	0	1	0	0	0	1
E	0	0	0	1	0	0	1
F	0	0	1	0	0	0	1
Total	1	1	3	1	0	0	6

Tabelle 4: Statistische Analyse der Beurteilung (Friedman-Test)

FRIEDMAN TEST STATISTIC CORRESPONDS TO STATISTIC 'Row Mean Scores Differ'

The FREQ Procedure

Summary Statistics for BEISPIEL by BEURTEILUNG  
Controlling for PROBAND

Cochran-Mantel-Haenszel Statistics (Based on Rank Scores)

Statistic	Alternative Hypothesis	DF	Value	Prob
1	Nonzero Correlation	1	7.9668	0.0048
2	Row Mean Scores Differ	5	10.1894	0.0700

Total Sample Size = 174



The image displays five systems of musical notation, numbered 0 through 4, arranged vertically. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 6/8 time signature, indicated by the '6' over the '8' in the time signature symbol. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat).  
System 0: The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.  
System 1: Also marked with a piano (*p*) dynamic, this system continues the melodic and harmonic development. The treble staff has more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs.  
System 2: Marked with a piano (*p*) dynamic, this system shows further melodic elaboration in the treble staff and sustained chords in the bass.  
System 3: The dynamic changes to forte (*f*). The treble staff features a more active melodic line with accents (>) over certain notes. The bass staff continues with a steady accompaniment.  
System 4: This system features a very active treble staff with rapid sixteenth-note passages. The bass staff maintains a consistent accompaniment pattern.  
Throughout the score, various musical notations are used, including slurs, ties, and dynamic hairpins, to guide the performer's interpretation.

This musical score consists of four systems, numbered 5 through 8. Each system is written for two staves (treble and bass clef) and is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).  
System 5: The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.  
System 6: The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melodic line continues with similar rhythmic patterns. The bass staff accompaniment remains consistent.  
System 7: The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The melodic line shows some variation in rhythm. The bass staff accompaniment includes a long note with a fermata in the second measure. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.  
System 8: The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. The melodic line features a mix of eighth and quarter notes. The bass staff accompaniment includes a long note with a fermata. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

This musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a measure number on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The dynamics are marked *p* (piano).  
- **Measure 9:** Treble clef starts with a triplet of eighth notes. Bass clef has a whole rest followed by a half note.  
- **Measure 10:** Treble clef starts with a triplet of eighth notes. Bass clef has a whole rest followed by a half note.  
- **Measure 11:** Treble clef starts with a triplet of eighth notes. Bass clef has a whole rest followed by a half note.  
- **Measure 12:** Treble clef starts with a triplet of eighth notes. Bass clef has a whole rest followed by a half note.  
- **Measure 13:** Treble clef starts with a quarter note. Bass clef has a whole rest followed by a half note.

14 *p*

15 *p*

16 *p*

17 *p*

18

The image displays a musical score for five systems, numbered 14 through 18. Each system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics are consistently marked as piano (*p*). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some slurs and accents present. The overall texture is dense and rhythmic.